

Ewa Nikadem-Malinowska

Eleuzis : dziedzictwo wartości w poezji Josifa Brodskiego

Acta Polono-Ruthenica 10, 67-81

2005

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

Eleuzis – dziedzictwo wartości w poezji Josifa Brodskiego

Greki pyta:
Po co tu przybywasz?
Po co tu dążysz?
Dlaczego pragniesz tu wracać? Odpowiedz, podróżniku!
Skoro mnie o to pytasz, gościnnie Greku:
W podziwie i w pokorze przybywam tutaj,
*by najlagodniej uczyć się śmierci*¹.

Julia Hartwig, *Odpowiedź*

Świat poetycki Josifa Brodskiego zajmuje rozległą, ale dość skromnie wyposażoną czasoprzestrzeń. Małobarwny, z przytłumionymi kolorami, dużą ilością powietrza, wyraźnym horyzontem i gwiazdzistym niebem. Woda zajmuje w nim istotne, choć specyficzne miejsce środowiska naturalnego istoty ludzkiej, która nie może bez niej żyć (*Трумон*, 1994). Od czasu do czasu pojawiają się w tym świecie miasta – zawsze jako element kultury. To, co w szczególny sposób wyróżnia świat Brodskiego, to prawdziwie grecka ekologia, rozumiana jako bycie integralną częścią natury. Jej sens zawiera się w bohaterze, który pozbawiony jest ludzkiej dumy opartej na świadomości wyższości gatunkowej. Ani nie stara się on nad tym światem zapanować, ani, tym bardziej, go sobie podporządkować. Człowiek ten chce dialogu na równych warunkach z naturą, z której się wywodzi i z kulturą, którą tworzy.

Europejska poezja, która narodziła się jako składnik obrzędu, odrywała się odeń mozolnie, aż w końcu stała się samodzielna. Jednak wiele jej archaicznych cech przetrwało, a ona, syntetyzując je, sama stała się czymś na kształt obrzędu. Jej ponaddwupięciowiekowiec historia to poważna część całej europejskiej i światowej kultury.

¹ J. Hartwig, *Mówiąc nie tylko do siebie*, Warszawa 2003, s. 60.

Łącząc jej pochodzenie z obrzędowością, zaznaczyć należałoby z pewnością rolę, jaką w jej rozwoju odegrał orfizm i eleuzynia. Oba kultury, po pierwsze, łączą się z tajemnymi formami istnienia, jakimi były misteria, po drugie, zapoczątkowują w kulturze europejskiej koncepcję życia pozagrobowego. Jak zauważa Mircea Eliade, fascynacje misteriami eleuzyńskimi i wczesne formy orfizmu stawały się często inspiracją dla poetów europejskich, od Rainera Marii Rilkego do Thomasa S. Eliota i Pierre Emmanuel².

Chrześcijańska idea zmartwychwstania wyrosła między innymi z eleuzyniów, łącząc je umiejętnie ze śmiercią i zmartwychwstaniem Chrystusa. W ten sposób kult, w swych początkach głównie agrarny, stał się kultem filozoficznym, doktryną religijną miliarda ludzi na świecie. Jego uniwersalność i magia polegała na daniu człowiekowi nadziei w sytuacji beznadziejnej. Ponieważ śmierć dotyka każdego, zarówno w sposób bezpośredni, jak i pośredni, ludzie czuli potrzebę uporządkowania tej sfery swego duchowego życia.

O samych eleuzyniach wiadomo niewiele, gdyż misteria były dobrze strzeżone, a osoby w nich uczestniczące musiały przejść przez serię prób. Wiadomo jednak, że opierają się one na percepcji eskalacji cierpienia Demeter (matki), po porwaniu i zamieszkaniu w Hadesie Persefony (córkę). Matka i córka zostały podstępnie rozdzielone, a następnie oszukane, w wyniku czego Persefona, która zjadła symboliczne jedzenie zmarłych, nie mogła opuścić podziemnego świata. To, iż została jego królową, nie ma praktycznie żadnego znaczenia ani dla niej, ani dla jej matki. Demeter, szalejąc z rozpacz, wymogła na swym podstępnym bracie zgodę na powrót córki na ziemię jedynie na kilka miesięcy. W ten sposób kultura utrwaliła cykliczność pór roku. Powrót Persefony na ziemię oznaczał radość matki i rozkwit przyrody, powrót do podziemi, do męża – jej żal i rozpacz. Podróże Persefony wiązały się ze zmianami pór roku, z rozkwitającą wiosną i umierającą jesienią. Jednak ich najgłębszym sensem było to, że dawały ludziom nadzieję. Nie tylko matce, która choć na pół roku odzyskiwała dziecko, ale też mężowi, do którego wracała żona. Nadzieję odzyskiwali ludzie oczekujący przyjścia wiosny i dusze zamieszkujące podziemny świat.

Misteria eleuzyńskie miały głęboką humanitarną treść i niosły uniwersalne wartości. Doznania Demeter mogły się stać udziałem każdego człowieka, dlatego jej współczuto szczególnie. Ona była główną postacią kultu, ona cierpiała najbardziej i ona, w końcu, uzasadniała zmianę cykli w przyrodzie. Cierpienia Demeter nie były jednak ostateczne. Sytuacja dawała się odwrócić, choć też nie

² M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, Warszawa 1988, s. 2.

do końca, i Persefona wracała. Zapisana w tym cierpieniu cykliczność miała nie tylko sens związany z przyrodą. Wznawianie cierpienia pozwalało przyłączyć się do cierpiącej coraz to nowym ludziami i to właśnie budowało kult. Wypełnianie obrzędów przysparzało nowych wierzących, gdyż wiara była atrakcyjna. Eliade cytuje Homera i Sofoklesa, którzy podkreślają ten właśnie element misteriów. Homer twierdzi, iż tylko ten, kto w nich uczestniczył, będzie miał udział w szczęściu po śmierci, Sofokles zaś podkreśla, iż tylko ci pozostaną żywi³. I zmartwychwstanie, i szczęśliwość po śmierci, i życie wieczne stały się bazą chrześcijaństwa, które okazało się atrakcyjne właśnie ze względu na niesioną ludziom nadzieję, a wraz z nią wiarę i miłość.

Trwające wiele dni misteria eleuzyńskie dzieliły się na kilka stopni wtajemniczenia. Mimo iż stawiały wiele wymagań wobec uczestników (post, znajomość greki, „czyste ręce”, symboliczne zejście do podziemi, bezwzględne zachowanie sekretu), traktowane były niezwykle poważnie – uczestnicy utrzymywali ich przebieg w tajemnicy. Eliade podkreśla, iż w Grecji, która propagowała publiczne, zbiorowe obrzędy, istniało zapotrzebowanie na intymny, bezpośredni kontakt z bóstwem. Misteria to umożliwiały. Uczestnicy stawali się wybrańcami, wtajemniczonymi, dziećmi Persefony. Po misteriach wracali do swoich dawnych obrzędów, nie tworzyli stowarzyszeń ani kościołów, ale świadomość przynależności do grupy uprzywilejowanych nieśli w sobie przez całe życie⁴.

Podczas wykładu noblowskiego Josif Brodski zwrócił uwagę na swoistość liryki polegającą na indywidualności przeżyć. Poeta stwierdził, iż wieloma rzeczami można się podzielić, ale nie wierszem: „Произведение искусства – литература в особенности и стихотворение в частности – обращается к человеку тет-а-тет, вступая с ним в прямые, без посредников, отношения”⁵.

Intymność liryki, polegająca na kontakcie „bez pośredników”, jest swoistą namiastką intymności religijnej. Czytanie wiersza, czyli współpisanie go, ma wszelkie cechy antycznego misterium. Udział w rytuale percepcji utworu poetyckiego wymaga specyficznego przygotowania duchowego, związanego z konkretnym typem doznań. Leszek Kołakowski zwraca uwagę, że „Prawie cała literatura, prawie cała poezja, prawie cała sztuka wyrosły z ludzkiego bólu; w niebie chyba sztuki nie ma”⁶. Misteria eleuzyńskie były dość specyficzne ze względu na swoją zakodowaną syntetyczność. Kryterium tej syntezy był właśnie ból.

³ Ibidem, s. 204–205.

⁴ Ibidem, s. 210.

⁵ И. Бродский, *Поклониться тени*, Санкт-Петербург 2001, с. 300.

⁶ L. Kołakowski, *Mini wykłady o taxi sprawach*, t. 2, Kraków 1999, s. 109.

Idea zmartwychwstania, zarówno pogańska, związana z cyklem przyrody, jak i chrześcijańska, zawiera w sobie syntezę cierpienia, śmierci i radości z życia po śmierci. Ale właściwie dopiero chrześcijaństwo dało pełny, ostateczny obraz tej idei, zawierającej wszystkie jej elementy. Ponieważ jednak cierpienie nie musi zakończyć się śmiercią i sens cierpienia, którego eskalacja buduje ludzkiego ducha, jest istotny w momencie, gdy się ono kończy również w pozytywny sposób, musiał powstać rodzaj pośredniego zmartwychwstania.

Biografia Josifa Brodskiego jest biografią człowieka ginącego i odradzającego się. Prześladowania, proces, zesłanie, problemy rodzinne, uczuciowe, wygnanie, choroba – doświadczenia te można mnożyć. Począwszy od porzucenia szkoły po ostatni zawał, Brodski wielokrotnie odchodził i powracał, wypełniając kolejne cykle swego złożonego losu. Świadkiem tej wędrówki jest jego poezja.

Dając wielokrotnie wyraz swej przynależności do świata natury, Brodski podkreślał jednocześnie brak przynależności do konkretnej sformalizowanej formy duchowości w postaci wyznania. Związek z przyrodą i uniwersalność ducha nie wykluczały go ze świata religii, lecz uchylały drzwi do wielu tych światów. Samodzielne studia nad kolejnymi systemami religijnymi, począwszy od hinduizmu, a na judaizmie skończywszy, dały mu możliwość oceny i wyboru, czyli tego, co dla wierzącego człowieka jest niedostępne. Nie odrzucając niczego, Brodski skoncentrował się na człowieku i tym, co w jego mniemaniu naprawdę ludzkie. Jego bohater liryczny jest ucieleśnieniem dewizy Terencjusza *homo sum; humani nil a me alienum puto*. Bez wypowiedzania wielkich słów, pochylając się nad najmarniejszą muchą (*Mucha*, 1985), poeta wyrażał swój wielki i prosty humanizm.

Bycie człowiekiem i bycie poetą było dla Brodskiego równoznaczne z określoną postawą moralną. Preferowana pierwotność estetyki przed etyką potwierdzała tę postawę bez konieczności komentowania wyboru. Piękno przed dobrem, lecz nie ponad dobrem czyniło jedno źródłem drugiego.

Świat wartości Josifa Brodskiego może wydawać się nieco eklektyczny czy nawet nieuporządkowany, lecz jest w nim głęboka logika. Człowiek, będąc częścią natury, jest elementem pewnego układu, sojuszu, w ramach którego powinien współdziałać w sposób naturalny. Nie jest to jednak forma fatalizmu, gdyż człowiek jako istota rozumna i wolna może na ten układ wpływać poprzez, chociażby, dobór i hierarchię wartości. W ten sposób mitologia, religie, systemy filozoficzne poddane poetyckiej „obróbce” nabierają cech nowego, autorskiego systemu wartości. Jednym z takich „przetworzonych” jego elementów jest biblijny Hiob, który dla Brodskiego staje się jednocześnie mityczny, religijny i współczesny, czyli po prostu uniwersalny.

Los i droga twórcza łączą Josifa Brodskiego z Hiobem w dość szczególny sposób. Nie poświęcił on wprawdzie ani jednego całego utworu Hiobowi, ale obecność dotkniętego nieszczęściem sprawiedliwego stale bywa w jego poezji wyczuwalna. Księgę Hioba poeta nazywa swoją ulubioną, tłumacząc, iż ją z całego Starego Testamentu najlepiej rozumie⁷.

Zarówno biografia Brodskiego, krąg jego znajomych i ich losy, a także zamiłowanie do poezji Osipa Mandelsztama, Mariny Cwietajewej, Anny Achmatowej, Thomasa S. Eliota, Roberta Frosta i Wystana H. Audena świadczą o koncentrowaniu się myśli poety wokół człowieka cierpiącego – cierpiącego duszą i ciałem z powodu własnego istnienia, istnienia innych czy też ich nieistnienia. Życie Brodskiego naznaczone ciągłym traceniem (szeroko pojęta miłość, rodzina, ojczyzna, zdrowie) i ulubioną poezją, która taki model życia preferowała, uczyły go przede wszystkim dystansu do siebie i innych. Spośród swoich literackich fascynacji Brodski nazywa tylko jedną osobą imieniem Hioba, jest nią Marina Cwietajewa. „Ona była w rzeczy samej pisarką biblijną – w tym sensie, że była kobiecym odpowiednikiem Hioba. Postawa Hioba, kogoś, kto stracił wszystko, a jednak obstaje przy swoim, jest mi bardzo bliska”⁸. Chodzi zatem o zbieżność postaw, o świadomość tych postaw czy wreszcie ich wybór, konsekwentne postępowanie według określonych reguł.

Max Scheler – filozof, fenomenolog, etyk – w wydanej w 1916 r. rozprawie *O sensie cierpienia* zauważa, że miłość, śmierć i ból „tworzą już w sferze bytu czysto witalnego koniecznie i nierozdzielnie powiazaną grupę procesów i stanów”⁹. Pisząc to, Scheler był po czterdziestce. W miarę starzenia się, zainteresowanie tą kwestią stawało się coraz żywsze. Według niego głębokim sensem cierpienia i śmierci jest ofiara: „Najbardziej formalnym i najogólniejszym pojęciem nadrzędnym, którym można objąć wszelkie cierpienia (od wrażenia bólu aż do metafizyczno – religijnej rozpacz) jest [...] pojęcie ofiary”¹⁰. Jest więc ból i cierpienie przeżyciem ofiary części dla całości oraz tego, co relatywnie mniej wartościowe dla tego, co bardziej wartościowe.

Jak słusznie zauważa filozof, „Stary Testament z wielką konsekwencją nadał cierpieniu sens usprawiedliwiający. Każde cierpienie ma być ostatecznie karą, urzeczywistnieniem już na ziemi boskiej sprawiedliwości odwetu: karą za grzechy, grzechy jednostki, rodziców czy całego rodzaju ludzkiego skażonego grzechem pierworodnym”¹¹. Znajdźmy chociaż kilka przykładów: Adam i Ewa

⁷ Zob.: *Reszty nie trzeba. Rozmowy z Josifem Brodskim*, Katowice 1993, s. 120.

⁸ *Ibidem*, s. 137.

⁹ M. Scheler, *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*, Warszawa 1994, s. VII–VIII.

¹⁰ *Ibidem*, s. 9–10.

¹¹ *Ibidem*, s. 53.

skazani na wygnanie, ale z cierpieniem w domyśle („w bólach rodzić będziesz” itd.), Sodoma i Gomora spalone deszczem ognia, cały rodzaj ludzki doświadczony potopem itd., itd. W każdym z przypadków mamy do czynienia z tzw. bólem cielesnym, który ma spowodować cierpienie duchowe. Cieleśnym, a nie fizycznym. Określenie „cieleśny” jest bardziej precyzyjne, oznacza przede wszystkim ograniczoność człowieka, od bólu ciała nie można uciec, tak jak nie można uciec od własnego ciała, gdyż ucieczka jest ostateczna.

Nowy Testament nadaje istocie cierpienia odmienny sens. Cierpienie i śmierć Chrystusa na krzyżu dla zbawienia ludzi staje się środkiem, drzwiami, drogą do tegoż zbawienia. Dobrowolna śmierć na krzyżu, cierpienie ostateczne nie tylko nie ma znamion kary, lecz wręcz zapowiada przyszłą nagrodę, również ostateczną, jaką jest zbawienie. By złożyć siebie w ofierze, jak to czyni Chrystus, musi by jeszcze coś, co ten fakt uszlachetni i uwiarygodni. Chrystus robi coś, na co nie zdecydowałby się przeciętny człowiek, ale Chrystus nie jest człowiekiem, jest człowiekiem-Bogiem. Chrystus-człowiek – materialny i cielesny – cierpi na krzyżu według zmysłu i planu boskiego, jego zwycięstwo – zmartwychwstanie, a więc pokonanie cierpienia i śmierci jest tego planu logicznym wynikiem. Człowiek rozumie to jako zachętę do wykorzystania swego cierpienia w celu przyszłego zbawienia, na tym polega lekcja, jaką człowiek otrzymuje stojąc pod krzyżem. Ale pełny, kompletny sens cierpienia Chrystusa ukazuje się dopiero wtedy, gdy człowiek zda sobie sprawę z motywu, jakim się Chrystus kierował, motywu, którym jest miłość do bliźniego. Teraz ofiara na krzyżu osiąga swą prawdziwą wartość. Dopiero połączenie cierpienia z miłością zdejmuje z niego piętno kary.

I to właśnie decyduje o tym, że chrześcijańska koncepcja cierpienia odwraca uwagę cierpiącego od jego fizycznej i psychicznej istoty, a więc bólu, który jest jego nieodłącznym wyrazem. Gdybyśmy więc przełożyli postać Chrystusa na semiotyczny język znaków, mielibyśmy tych znaków co najmniej kilka – Chrystus jest znakiem cierpienia, znakiem miłości i znakiem zmartwychwstania, ale gdybyśmy musieli ograniczyć się do jednego, najbardziej wyrazistego, najpełniejszego i najbardziej adekwatnego znaku, atrybutu niejako, będzie nim z pewnością nie cierpienie, lecz zmartwychwstanie.

Inaczej ma się sprawa z Hiobem. Egzegeci długo łamali sobie głowy nad znaczeniem Księgi Hioba i nad jej głównym bohaterem. Ich wnioski nie są jednoznaczne. Jak słusznie zauważa tłumacz i interpretator Księgi Hioba ks. Czesław Jakubiec: „Cierpienie nie stanowi problemu w Księdze Hioba”¹².

¹² Cz. Jakubiec, *Pismo Święte Starego Testamentu*, t. VII– 1, Księga Hioba. Poznań–Warszawa 1974, s. 40

Z kolei ks. Józef Sadzik w *Przesłaniu Hioba* pisze, że po wielu latach obcowania z Księgą doszedł do wniosku, że jest ona lekcją godności ludzkiej, lekcją postawy człowieka dotkniętego bólem, lekcją wierności Bogu w cierpieniu¹³. Ogólnie rzecz biorąc, jest to utwór o marności cielesnej i wielkości duchowej człowieka. O bezlitosnej próbie wiary i trudnej nauce pokory. Na ten właśnie aspekt bezgranicznej wiary Hioba zwrócił uwagę Leszek Kołakowski, choć w zupełnie inny niż poprzednicy sposób. Uważa on mianowicie, że gdyby Hiob podejrzewał, że zło, które go dosięgło, jest dziełem Szatana, nie Boga, „starałby się je zwalczać, zamiast siedzieć beczynnie, na przykład poszedłby do dermatologa”¹⁴.

Hiob na początku i na końcu utworu to dwóch różnych ludzi. Pewny siebie i pewny swojego Boga, spokojny i zadowolony z życia Hiob w ciągu krótkiego czasu traci wszystko, co ma – dzieci, bogactwo, zdrowie. „*Gdzież jest moja siła, żebym dalej czekał, i gdzież mój kres, żebym był cierpliwy*” – woła.

Zdaniem Carla Marii Martiniego „Hiob osiągnął granicę cierpienia”¹⁵. Doznał wszystkiego, osiągnął szczyt lub raczej dno – w każdym razie ekstremum, z której strony by nie patrzeć. Zachował przy tym życie, bo tak chciał Bóg. Dlatego każdy cierpiący, z obojętnie jakiego powodu, może się czuć współcierpiącym z Hiobem, jako że trudno go czymkolwiek zaskoczyć lub mu dorównać. To tłumaczy w pewnym sensie, dlaczego cierpienie Hioba jest tak aktualne i uniwersalne. Jest to jednak tylko część prawdy o Hiobie. Po odcierpieniu wyznaczonej mu próby Hiob wraca do łask i odzyskuje w dwójnasób od Boga, któremu wierzył do końca, wszystko, co stracił. Mamy więc do czynienia z klasycznym happy endem znów pochodzenia folklorystycznego, gdzie dobro zawsze zwycięża zło, bo inaczej dydaktyka utworu nie miałaby sensu. Dlaczego więc obdarzamy Hioba bezgranicznym cierpieniem, wiedząc, że „Żył potem Hiob sto czterdzieści lat i oglądał swoich synów i synów i ich synów, do czwartego pokolenia. I umarł Hiob stary i syty dni”? Dlaczego w takim razie traktujemy Hioba fragmentarycznie?

Hiob jako bohater literacki jest postacią bardzo plastyczną. Odarty ze wszystkiego ulubieniec Boga, wyrzutek drapiący skorupą swe rany. Siedząc na kupie popiołu, łączy w sobie wszystko to, co w człowieku najlepsze i pozwala domyślać się tego, co w człowieku najgorsze. Hiob jako znak jest postacią bardzo pojemną. Jego cierpienie mieści w sobie ów ból cielesny, męki duchowe, upodlenie i sponiewieranie, zwątpienie i rozczarowanie, ból odrzucenia i niezro-

¹³ Zob.: Cz. Miłosz, *Księga Hioba*, Paris 1981, s. 10

¹⁴ L. Kołakowski, *Bajki różne. Opowieści biblijne. Rozmowy z diabłem*, Warszawa 1990, s. 144.

¹⁵ C. M. Martini, *Wytrwaliście przy mnie w moich przeciwnościach*, Kraków 1993, s. 69.

zumienia, samotność i przerażenie. Wszystkie te cechy noszą na sobie znak cierpienia i można by je mnożyć bez końca. Hiob jest świadom swojej sytuacji, choć nie rozumie swojego losu. Dotychczas kierował się zasadą wiary – nadziei – miłości, chociaż powinno być miłości – wiary – nadziei, gdyż tak jest logiczniej. Nagle poczuł się przez tą zasadę wyprowadzony w pole. Cierpiący człowiek rzadko akceptuje swoje cierpienie. Rzeczą ludzką jest znalezienie odpowiedzialnego, winnego naszych cierpień. W tym sensie Hiob, jako znak cierpienia, odpowiada na krzyk każdego innego cierpiącego swoim kompletnym doświadczeniem.

Jeden z tłumaczy Księgi Hioba, Czesław Miłosz, spotkanie z tą księgą odebrał jako najbardziej własne i bolesne, mając na myśli swoje odrzucenie, czyli ponad trzydzieści lat na emigracji¹⁶. Ksiądz Józef Sądziak, pracujący z Miłoszem przy tym tłumaczeniu, przedmowę do niego zakończył słowami o Hiobie stojącym z wiecznym przesłaniem o godności ludzkiego losu¹⁷. Były to ostatnie słowa, jakie napisał. Zmarł w wieku czterdziestu siedmiu lat w drukarni, do której przyniósł ową przedmowę, po ciężkim zawale serca. Komentując dysputę Hioba z przyjaciółmi, ks. Sądziak stawia pytanie: czy żeby Hiobowi współczuć, trzeba go zrozumieć?

I to jest jak gdyby punkt zwrotny w rozumieniu istoty Hioba. Księga Hioba nie została napisana przez Hioba. Jak słusznie twierdzi Josif Brodski, łatwo jest opisać cierpienie (cudze cierpienie), nie sposób przełożyć go na formę, czyli opisać własne, bez rozdwojenia na cierpiącego i piszącego. Takie rozszczepienie sumienia Brodski nazywa moralną schizofrenią¹⁸. Uwaga dotyczyła Anny Achmatowej, piszącej *Requiem*, ale dotyczyć będzie każdego, przeżywającego nieszczęście.

Chodzi więc nie o to, by opisywać Hioba, lecz nim być. Stawanie się Hiobem jest procesem tracenia i odrzucania przeżywanym w samotności. Świadomość tracenia i odrzucania, wewnętrzna świadomość własnego cierpienia – jako cierpienia bez podtekstu i kontekstu, jako pewnego fenomenu – oznacza zapanowanie nie nad bólem, lecz nad zjawiskiem. Biblijny Hiob wygrywa w momencie, gdy uświadamia sobie swoją sytuację, nie zaś gdy odzyskuje bogactwo. „Żałuję i korzę się tak, jak tu jestem, w prochu i popiele” – i to jest miarą jego wielkości, jego godność i pokora, które pokonały jego pychę.

W dniu swoich czterdziestych urodzin (24 maja 1980 r. – Brodski pisze wiersz-podsumowanie. Jest on do tego stopnia napełniony treścią, iż ma się

¹⁶ Zob.: Cz. Miłosz, op. cit., s. 41.

¹⁷ Ibidem, s. 36.

¹⁸ Zob.: *Reszty nie trzeba*, s. 53.

wrażenie, że trzeszczy w szwach. Dwie trzecie jego objętości stanowi wyliczenie kolejnych etapów życia lirycznego podmiotu. Ich natężenie, patos i głębia mogłyby wypełnić niejedno życie. A oto konkluzja:

Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность¹⁹.

Wiersz jest brutalny, z pewnością nie jubileuszowy, nie świąteczny. Jest gorzki. Bohater stoi tu na pozycji wrogiej zarówno wobec życia, jak i wobec śmierci. Życie jest długie, śmierć gwałtowna. Ale nawet będąc w przeświadczeniu, że jest okrutna, za życie należą się niebiosom dzięki.

Podobną postawę można zauważyć u wielu twórców. Dla porównania wybierzmy dwa przykłady, ale za to nie budzące wątpliwości co do swej natury. Są to zapomniani dziś już trochę: polska poetka Halina Poświatowska i austriacki poeta Rainer Maria Rilke.

Przez dziewięć lat (tyle trwało jej życie między dwiema operacjami) Poświatowska stworzyła sobie poetycki świat zbudowany z zaledwie kilku znaków – pojedynczy oddech jako symbol życia, bo życie to chwila wypełniona oddechem; serce – władca absolutny, przerośnięte, groźne serece wypełniające cały świat; śmierć – biała, szpitalna, wszechobecna „miłość bezwładnych”; wnętrności – świat realny; popiół, proch – koniec tego świata. Ponieważ, jak twierdzi Brodski, nie sposób prawdziwie napisać o własnym cierpieniu, Poświatowska pisała o miłości. Pragnąc wręcz obsesyjnie miłości, uciekała od śmierci. Stanisław Grochowiak napisał, że „Cała poezja Poświatowskiej to czujne, aż bolesne w swej intensywności skupienia uwagi na fenomenie ciała”²⁰. A ciało to ból. Cały świat przedstawiony Poświatowskiej, ograniczony praktycznie do sfery wrażeń, zdominowany jest przez cierpienie. Dziewięć lat życia za całe życie, chwila miłości za całą miłość – reszta wypełniona po brzegi cierpieniem. Ani słowa skargi, ani słowa złorzeczenia. Pokora i godność do końca, do absolutnego końca.

Rainera Marię Rilkego za życia okrzyknięto poetą śmierci i cierpienia. Stefan Zweig napisał po jego śmierci: „Spośród wszystkich naszych poetów żaden nie żył tak tajemniczo jak Rainer Maria Rilke. Nie miał domu, adresu, gdzie go można byłoby znaleźć, żadnego stałego zamieszkania, żadnej profesji. Wciąż był w drodze i nikt, nawet on sam, nie wiedział na pewno, dokąd obróci swoje

¹⁹ И. Бродский, *Уrania*, Санкт-Петербург 2000, с. 182.

²⁰ H. Poświatowska, *Jestem*, Szczecin 1991, s. 106.

kroki”²¹. Jego świat przedstawiony zamyka się w trójkącie cierpienia wyznaczonym przez samotność – świadomość – ból. Wolny od przyszłości jak Poświatowska, spalający się na popiół jak Brodski, cierpiący jak Hiob i pokorny jak Hiob. W *Elegiach Duinejskich* pojawia się obszar świata, w którym życie sprzężone ze śmiercią ulega całkowitej przemianie, staje się rytuałem, podczas którego w Mieście Cierpienia samotnie wchodzi się na góry prastarego cierpienia. Śmierć wpisana jest w życie do tego stopnia, że „nikt w pobliżu śmierci nie widzi śmierci”. Samotność i odrzucenie, wyobcowanie i trwanie to jeszcze niecały Hiob. Dwa ostatnie lata życia Rilke spędził na nierównej walce z białaczką. Ostatnia faza choroby była wyjątkowo bolesna. W liście do przyjaciela Rilke pisze: „ja zaś, który nigdy nie potrafiłem spojrzeć mu prosto w twarz, uczę się teraz żyć z niewyobrażalnym i anonimowym bólem, uczę się tego z trudnością, uczę się tego po stokroć i w posepnym zdumieniu”²². W wierszu, który nazwał Ostatnim daje świadectwo najwyższej ludzkiej godności – rzuca cierpieniu wyzwanie w chwili, gdy osiągnęło ono zenit.

Mieczysław Jastrun określa cierpienie Rilkego jako najsilniejszą formę poznania rzeczywistości, dzięki której poeta „dociera głębiej, do samej materii ułomności, bólu, odrzucenia”²³. Podobną funkcję pełni cierpienie u Poświatowskiej. U Brodskiego jest to szczególnie widoczne w stosunku do fenomenu śmierci. Każdy z wymienionych poetów był dotknięty śmiertelną chorobą, bez nadziei na zmianę tej sytuacji. Śmierć wpisana jest w życie jako element rzeczywistości. Śmierć wpisana w życie jako metafora tej rzeczywistości.

Hiob pragnie śmierci, bo śmierć dowiedzie jego niewinności. Brodski, Poświatowska i Rilke nie pragną jej, ale się jej spodziewają. Świadomość śmierci, pewność śmierci pozwala ją przeżyć za życia, zbliżyć się do niej, uprzedzić jej przyjście.

Jak słusznie twierdzi Jurij Łotman, „To, co nie ma końca, nie ma również sensu”²⁴. W eseju poświęconym Wystanowi Audenowi podkreśla to i Brodski, mówiąc, „Начало имеет смысл только если существует конец”²⁵. Śmierć w poezji Brodskiego zajmuje niezbyt eksponowane miejsce i niczym się nie wyróżnia – po prostu jest obecna. Mówiąc o człowieku, o jego życiu, nie sposób pominąć śmierci, która jest tuż obok, „za krzywym płotem ze zbutwiałych desek, cztery kilometry od pętli tramwaju”.

²¹ R. M. Rilke, *Odziany światłem*, Wrocław 1991, s. 187.

²² Ibidem, s. 184.

²³ R. M. Rilke, *Poezje*, Kraków 1974, s. 489

²⁴ J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1998, s. 218.

²⁵ И. Бродский, *Поклониться тени*, с. 162.

Z 1972 r. pochodzi wiersz, który w całości poświęcony jest fenomenowi śmierci (*Бабочка*). Semiosfera tego utworu mieści się aż w czternastu zwrotkach i jest zadziwiająco nieskomplikowana. Składa się z kilku przedmiotów i kilkunastu pojęć. Wczoraj i dziś, sens i nonsens, światło i mrok, nic i coś, przeszłość i przyszłość, żywy i martwy, do tego barwa, deseń i piękno – to wszystko mieści się na granicy życia i śmierci i jest motylem.

Zadając na początku wiersza pytanie: „Сказать, что ты мертва?” i odpowiadając: „Но ты жила лишь сутки”²⁶, autor zrównuje życie ze śmiercią, pozbawiając to pierwsze jego naturalnego sensu. Traktując owadzie 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 dniem. Jest to jednak tylko 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 (*нища глаз*), martwy dzień znika bez śladu. Paradoks tej oczywistej względności polega na bezwzględności i śmierci, i piękna. Bo gdyby próbować, biorąc za podstawę czas istnienia, zanegować motyle życie, to przecież owo Nic jest dużo piękniejsze od stworzeń, którym dane jest dłuższe życie. Zachwył bohatera lirycznego motylem zdaje się go samego dziwić. Tak wiele na tak małym – to już nie tylko zachwyca, lecz intryguje. Bohater próbuje odgadnąć rysunek, 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? 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,
чья амальгама впрок
хранит пространство?²⁷.

²⁶ И. Бродский, *Часть речи*, Санкт-Петербург 2000, с. 28.

²⁷ Ibidem, с. 30.

By to piękno zrozumieć, Brodski stara się nadać mu własny sens. 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, a brak staje się zaletą:

Не сокрушайся ж, если
твой век, твой вес
достойны немоты:
звук – тоже бремя.
Бесплотнее, чем время,
беззвучней ты²⁸.

Pozbawiony cech materialnych, ograniczony jedynie do piękna nie podlega żadnym regułom, żadnym normom. Nie mając przeszłości ani przyszłości, motyl staje się terażniejszością, 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 niemą mowę, materializującego słowo.

Cały proces obcowania Brodskiego z motylem w tym wierszu składa się 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 nowe cechy, tworzy nowy znak, swoje wyobrażenie motyla, dzięki czemu materializuje go jako Nic – godne spojrzenia, więcej warte niż, na przykład, długie ludzkie życie w samotności, zaatakowane „liszczem zapomnienia”.

Następny wiersz, *Mucha*, jest kolejnym studium śmierci, tym razem muchy jako muzy poety. Każda mucha jest brzydka, mucha Brodskiego jest wstrętna. Sposób, w jaki ją pokazuje, ma tę brzydotę podkreślić – jesień, słota i zdechła mucha. Autor nawiązuje kontakt – najpierw fizyczny:

А нынче, милая, мой желтый ноготь
брюшко твое горазд потрогать,
и ты не вздрагтываешь от испуга,
жужжа, подруга²⁹.

...potem duchowy:

Надеюсь все же, что тебе не больно.
Боль места требует и лишь окольно

²⁸ Ibidem, s. 31.

²⁹ И. Бродский, *Уrania*, с. 168.

к тебе могла бы подобраться, с тыла,
накрыть³⁰.

Jak i w przypadku motyla, mucha w ludzkim systemie wartości oznacza niewiele. Jej życie przeminęło szybko, była utrapieniem, teraz prawie już jej nie ma. Fizycznie mucha wciąż istnieje, lecz gdy zanikają jej funkcje (latanie, brzęczenie, dokuczanie człowiekowi), rozmywa się wyobrażenie o jej, 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. W tej sytuacji rodzi się bliskość, jedność, poczucie samotności wobec obojętnego świata:

И только двое нас теперь – заразы
разносчиков. Микробы, фразы
равно способны поражать живое.
Нас только двое³¹.

Obojętność świata budzi sprzeciw – niedoszły zabójca much staje się orędownikiem nędznego muszego życia:

Не умирай! сопротивляйся, ползай!³².

Refleksja nad pięknem martwego motyla w poprzednim wierszu, pod wpływem współczucia, współcierpienia, zmienia się tu w afirmację sensownego końca bezsensownego życia muchy.

Brodski rzadko korzysta z utartych, znanych środków artystycznych, jeszcze rzadziej do raz użytego znaku powraca. Tak było jednak z popiołem, prochem, prochem, z którego powstałeś i weń się obrócisz. Popiół jako resztką, jako nic, niewiele warte wspomnienie po człowieku, który nie jest w stanie odrodzić się zeń jak Feniks. Popiół występuje u Brodskiego jako znak bezwartościowości – „Только пепел знает, что значит сгореть дотла”³³. Jeżeli motyl był niczym, czym jest człowiek?

Мы останемся смятым окурком, плевком, в тени
Под скамьей, куда угол проникнуть лучу не даст,
И слежимся в обнимку с грязью, считая дни,
в перегнутой, в осадок, в культурный пласт³⁴.

³⁰ Ibidem, s. 173.

³¹ Ibidem, s. 170.

³² Ibidem, s. 172.

³³ И. Бродский, *Пейзаж с наводнением*, Санкт-Петербург 2000, s. 21.

³⁴ Ibidem.

Ten sam motyw i ten sam znak powracają w wierszu: *Памяти отца: Австралия*. Miękki biały puch zamiast ojca, którego nie ma i którego nigdy już nie będzie. I naprawdę to wszystko, jak rozpaczliwie tragiczne by się to nie wydało.

Rok 1972, rok wyjazdu ze Związku Radzieckiego, obfituje w wiersze ze śmiercią w tle. Jest ona jednak zupełnie inna niż w utworach wcześniejszych, bo bardziej realna, rzeczywista. Jest to śmierć-utrata, śmierć bez widoku na zmartwychwstanie.

Pojmując śmierć jako ostateczność i konieczność, Brodski obiera pozycję objawiającą się rezygnacją i niechęcią wobec śmierci, nigdy obawą. Pogodzony z jej ostatecznością, lecz nie poddany. Świadczą o tym jego ostatnie wiersze. Żyjąc – czy przeżywając życie w ciągłym stanie zawieszenia, stresie, dyskomforcie psychicznym najpierw wyrzutka, potem wiecznego gościa, mając świadomość upływającego czasu i przemijającego życia i będąc zbyt skromnym, by planować coś więcej niż życie – Brodski stanowczo mówi: „O nieśmiertelność śmierci nie poproszę”.

Cierpienie jako postawa wobec życia i śmierci, jako postawa wartościująca, jako kryterium tego poznania, wreszcie jako szczególna forma poznania rzeczywistości – to dziedzictwo Hioba zawarte w poezji Brodskiego.

Lekcja Hioba uczy pokory. By lekcja nie przestała trwać, Hiob musi cierpieć. Hiob syty dni nie rozbudzi wyobraźni, a tylko ją zagłuszy. Dlatego Hiob cierpi od dwóch i pół tysiąca lat. Istota człowieka, jego wielkość polega na świadomości własnej małości, na wewnętrznej świadomości skromności wobec rzeczywistości. Wartości te są dla nas tak długo ważne, jak długo pamiętamy, że żył w ziemi Uz pewien człowiek, któremu na imię było Hiob.

Cierpienie bogini Demeter skrzywdzonej przez bogów, cierpienie Chrystusa, skrzywdzonego przez ludzi Boga-człowieka i cierpienie Hioba, człowieka krzywdzonego przez Boga, to różne stany i warianty tego samego cierpienia, odczuwanego przez każdego człowieka z racji bycia istotą żywą, a nie istotą wyższą. Dopiero stosunek do cierpienia jako kryterium wartości człowieka czyni z niego taką istotę.

Droga przez cierpienie i śmierć, wiodąca ku pozytywnym wartościom, zawsze jest zmartwychwstaniem. Dwa wiersze pochodzące z końcowego okresu twórczości Brodskiego ukazują ten problem w dwóch różnych aspektach. *На возвращение весны* i *Стакан с водой* prezentują dwa skrajne punkty widzenia. Pierwszy z nich jest hymnem radości, wyśpiewanym przez szczęśliwego z powodu przyjścia wiosny człowieka. Jest on ucieleśnieniem mikrokosmosu, nie przedstawia sobą nic szczególnego z pozycji wszechświata. Prezentowana przez niego nieopanowana radość jest radością poganina dopuszczonego do tajemnicy Eleuzis. Drugi z wierszy przedstawia sytuację krańcowo różną. Bohater liryczny

Brodskiego nie „w proch się obróci”, lecz w wodę. Obieg życia na ziemi polega na przeistaczaniu się wody w różne jego formy. Człowiek zdaje sobie sprawę ze swej naturalnej instrumentalności wobec przyrody i akceptuje ją. Życie i śmierć obok siebie – to nauka płynąca z Eleuzis za pośrednictwem przyrody. Człowiek stworzył i to miejsce, i misteria, i człowiek przez ponad dwa tysiące lat je zmieniał. Nasz stosunek do przyrody jest miarą naszego człowieczeństwa. Nasz stosunek do śmierci jest kryterium naszego stosunku do życia.

Резюме

Элеусин – наследство ценностей в поэзии Иосифа Бродского

Греческая философия целые века инспирирует европейское искусство и науку. Греческая культура, которая и есть колыбелью прежде всего римской, но также и европейской культуры, это культура ценностей и идей. Ее ценности сосредоточиваются вокруг человека, идей – вокруг его духовной жизни. Одни и другие определяют место человека в центре творимого им мира.

Настоящая работа концентрируется на тех универсальных ценностях, которые являются синтезом веры в человека от времен древней Греции до нам современных. Такой подход к творчеству Иосифа Бродского представляет человека, который является не только воплощением культуры своей страны, но становится концентратом европейскости, благодаря ценностям, унаследованным от культурных предков.

Если посмотрим на современную Европу с такой точки зрения, мы увидим Грецию, которая поглощает варварский континент. Следы этого процесса мы постоянно встречаем в искусстве, науке, философии. Поэзия Бродского объединяет в себе то, что европейская поэзия ей предложила.

Summary

Eleusis. The heritage of values in the poetry of Josif Brodski

Greek philosophy fertilized European science and art. Greek culture as a cradle of, first, the Roman culture and then, the European one is a culture of values and conceptions. Values group themselves around a person, conceptions around their spiritual life. Both determine the sense and specificity of anthropocentrism that, ages ago, allocated man a place, the centre of the world created by him. Its value and beauty have been confronted on the basis of millenary patterns.

The present work treats of universal values as a synthesis of the faith in man, from the man of ancient Greece through the present age. Presented in this way Brodski's creation is to show a person who, exiled from his homeland, not only does not cease to be the synthesis of its culture but, in fact, also becomes the synthesis of the European culture thanks to the common values, inherited after the cultural predecessors.

The essence, the heart of the European culture is its set of values elaborated on throughout the centuries. If we look at Europe from this perspective, we will notice Greece expanding and swallowing up the barbarian continent. The traces of this process are to be found in all the arts performed until this day, in the development of thought, in spiritual life. Josif Brodski's poetry enveloped in itself all the best that the European culture had to offer it.