

Ewa Nikadem-Malinowska

Powiedzieć więcej : rozważania o synestetyzmie w poezji Josifa Brodskiego i Julii Hartwig

Acta Polono-Ruthenica 8, 151-160

2003

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
Katedra Historii i Kultury Wschodniosłowiańskiej
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

**Powiedzieć więcej.
Rozważania o synestetyzmie w poezji
Josifa Brodskiego i Julii Hartwig**

*Do zobaczenia świata
potrzebny jest człowiek, który widzi*

Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*

Poezja zawsze musi być o czymś, jak twierdzi Julia Hartwig. Musi mówić słowami swojej epoki. Musi mieć talent. Może być dosłownie o wszystkim – dodaje Allan Tate, uważając to za jeden z największych cudów i tajemnic poezji. Zdaniem Czesława Miłosza musi poszukiwać i musi błądzić. Ale też odkrywać „niezliczone błyski tajemnic” i określać je, o czym przekonany był Apollinaire (*Błyski*). Norwidowe „odpowiednie dać rzeczy słowo” (*Ogólniki*) przybliżyła do rozumienia istoty poezji, ale odczucie, intuicja jest równie ważne, gdyż – według Julii Hartwig – „nie umiesz jej określić, ale dobrze wiesz, kiedy jest” (*Błyski*).

Wszelkie próby sprecyzowania istoty języka poetyckiego wciąż przypominają operacje na otwartym sercu. Wszelka ingerencja teorii i historii w żywy proces literacki to drażnienie rany. Potrzebna jest do tego, jak w medycynie, wiedza, higiena i wycucie. Chociażby po to, by nie spłoszyć „rozczochranej sałaty chmur” z wiersza Josifa Brodskiego (*Życie w rozproszonym świetle*). Poezja wymaga i od twórcy, i od odbiorcy odpowiedniej postawy. Nazwać ją estetyczną w kontekście powiedzianego wyżej byłoby nietaktem zarówno wobec zamiarów pierwszego, jak i oczekiwań drugiego. Określenie jej jako synestetycznej oznaczałoby połączenie w nową wartość sensu i estetyki. I o to właśnie chodzi. Postawa otwarta na wrażenia, uwalniająca zmysły i syntezująca percepcję zmysłową i umysłową buduje ten sens, który – jak chce Julia Hartwig

– „usprawiedliwia dzieło” (*Błyski*), a u Brodskiego pod wpływem dotknięcia wypełnia cały świat (*Posłowie*).

Jak wszystko w procesie literackim, postawa synestetyczna ma swoje literackie korzenie i filozoficzne uzasadnienie. W 1922 r. Jewgienij Zamiatin wystąpił z artykułem o syntetyzmie w literaturze. Rzecz dotyczyła wprawdzie stanu literatury rosyjskiej początku lat dwudziestych, ale dotyczyła procesu literackiego w ogóle. Autorowi chodziło o pewne formalne eksperymenty o charakterze syntetycznym: syntetyczny obraz w symbolice, syntetyzowany byt, syntezę fantastyki i bytu, wreszcie syntezę artystyczno-filozoficzną.

Proces literacki pełen jest powrotów typu „neo-”, nie oryginalność Zamiatina zasługuje tu zatem na pochwałę, lecz fenomenologiczne podejście do zjawiska. Wyróżnił on trzy szkoły w sztuce i korzystając z terminologii logicznej, nazwał je kolejno szkołami potwierdzenia (teza), zaprzeczenia (antyteza) i podwójnej negacji (synteza). Przywołując pierwszego artystę, Adama, Zamiatin ukazał środowisko, z którego wyrósł jego świat artystyczny – życie (byt), przyrodę i, oczywiście, Ewę. Konsekwencją postawy akceptacyjnej artysty wobec prostego, glinianego świata był realizm i naturalizm, którymi jednak Adam znudził się w równym stopniu co Ewą. Logiczną konsekwencją, według Zamiatina, było odrzucenie realizmu na rzecz idealizmu i symbolizmu: „Realizm widział świat prostym okiem, symbolizmowi mignął przez powierzchnię świata szkielet – i symbolizm odwrócił się od świata”¹. Mamy więc tezę i antytezę. Ale Adama znów mamy życie. Powrót do sytuacji wyjściowej nie jest jednak możliwy, gdyż Adam poznał śmierć. Inaczej postrzega, inaczej odczuwa, jest gotów do syntezy.

Tu, zdaniem Zamiatina, zaczynają się schody. Możliwości syntezy jest wiele. Zerwana przez Einsteina z kotwicy czasoprzestrzeń² spowodowała przesunięcie planów rzeczywistości. Połączenie bytu z byciem, fantastyki z rzeczywistością postawiło obok siebie sklep z biletami na Marsa i budkę z psią kielbasą. Z jednej strony rzeczywistość pozwalała wszystkiego dotknąć, z drugiej rodziła sny i fantazmy. Wielość światów dawała możliwość wyboru. I tego właśnie, jak się wydaje, Zamiatin nie docenił. Każde „neo-” rodziło nową wartość, wносиło większy lub mniejszy kapitał do ogólnego procesu rozwoju kultury, pchało go do przodu. Zamiatin zaś zaczął je dzielić na dobre i złe, słuszne i poronione. Mamy

¹ E. Замятин, *Сочинения*, Москва 1988, с. 413.

² *Ibidem*, с. 116.

tu do czynienia ze specyficznym konfliktem dalekowzroczności w podejściu do całego procesu kulturowego i krótkowzroczności w ocenie jego niektórych zjawisk z przewagą, niestety, krótkowzroczności. Ciekawa jest jednak sama idea spiralnego rozwoju kultury i warto się jej przyjrzeć z bliska. Otóż, zdaniem Zamiatina, dokonując ciągłych powrotów, kultura tworzy pierścienie, które z kolei tworzą spiralę, spiralę unoszącą się ku górze. Proces rozwoju jako taki jest następstwem zjawisk, które pozostają w związku przyczynowym. Skutek jako wynik przyczyny staje się przyczyną kolejnego skutku i tak w nieskończoność. Spirala Zamiatina będzie więc miała sens o tyle, o ile pozwolimy jej się piąć w górę w sposób naturalny, odrzucając subiektywne komentarze czy tendencyjną wybiórczość. Jeżeli – a logika rozważań Zamiatina na to wskazuje – istotę syntezy zaczerpnął on z dialektyki Hegla, to zawsze oznaczać ona będzie wyższy stopień rozwoju. Wyższy stopień to nie powrót do punktu wyjścia, lecz stworzenie czegoś o strukturze i wartości bardziej złożonej. Mówiąc zatem o artystach, którzy polegli, gdyż poszli drogą, „którą iść nie warto”, Zamiatin zakłada w pewien sposób naturalny bieg procesu rozwoju kultury, decydując czy też z góry zakładając co warto, a czego nie. Kubizm, suprematyzm czy abstrakcjonizm wywarły niezaprzeczalny wpływ na kulturę i są kierunkami jak najbardziej syntetycznymi. Doceniając zatem konstruktywność idei Zamiatina, proponujemy by nie ograniczać zjawiska do jego niektórych (zdaniem pisarza pozytywnych) przejawów. Syntetyzm niekontrolowany jako metoda twórcza wydaje się być najbardziej odpowiedni dla współczesnego Adama.

Współczesna sztuka w jak najszerszym rozumieniu, by mogła być usłyszana, by mogła przebić się przez szum informacyjny przełomu XX i XXI w., musi krzyczeć. Muzyka, teatr, film, malarstwo i, oczywiście, literatura eksperymentują z treścią i formą, zabiegają o względy odbiorcy, który chce, by było ciekawie, inaczej i jednocześnie znajomo.

W myśl estetyki Shaftesbury’ego człowiek przychodzi na świat ze „zmysłem piękna”. *Aistheticos*, czyli odczuwający, przyjmuje wobec rzeczywistości postawę artystycznej kontemplacji. Dla Shaftesbury’ego jest to najbardziej adekwatny typ poznania świata. Ale – zgodnie z teorią widzenia Władysława Strzemińskiego – do zobaczenia świata potrzebny jest człowiek, który widzi. Zajmijmy się więc przez chwilę ową teorią widzenia.

Jedną z dróg niewartych zachodu, zdaniem Zamiatina, był stworzony przez Kazimierza Malewicza suprematyzm. Głosił on wyższość czystego odczucia w sztuce. Jego eksperymenty z geometrią rzeczywiście dość

szybko się wyczerpały, ale próba stworzenia nowego widzenia plastycznego i nowego systemu środków wyrazu stała się punktem wyjścia dla kolejnych poszukiwaczy. Unista Władysław Strzemiński, uważający się za ucznia Malewicza, zaczynał od czystej plastyki właśnie. Potraktował ją jednak jak pewnego rodzaju poligon, na którym, zabijając skojarzenia, dążył do absolutnej jedności kompozycyjnej obrazu. Tak się zrodziło skupiające, syntetyczne widzenie. Strzemiński, rozdzielając widzenie na biologiczne i świadome, ukazał drogę twórczą swojego Adama. Komplikując mu życie i pokazując coraz więcej, zmusił go do takiej jedności widzenia, w którym, nie tracąc konkretnego przedmiotu, nie sposób wykryć poszczególnych składników obrazu.

Pokazać innym więcej może ktoś, kto sam więcej widzi. Od około trzystu lat istnieje w medycynie pojęcie synestezji jako neurologicznego zaburzenia w postrzeganiu rzeczywistości. Polega ono na odbieraniu łączonych bodźców, które uaktywniają więcej połączeń między komórkami nerwowymi, niż to bywa u przeciętnego człowieka. Owa patologia rodzi niezwykłą percepcję świata, dzięki której Wassily Kandinsky „słyszał” swoje obrazy, na dowód czego starał się malować na płótnie melodie.

Narodziny symbolizmu we Francji pozwoliły mówić o synestezji nie jak o wadzie, lecz zalecie. Arthur Rimbaud w *Alchemii słowa* stwierdził, że „potrafi dzisiaj witać piękno”³. Jego niezwykle *Samogłoski* pozwoliły najpierw jemu, potem innym „notować niewyraźne”⁴. Kolory samogłosek nie były skojarzeniami, były ich sensem, podobnie jak dźwięki dla Nabokowa miały fakturę drewna. Wielość wrażeń w jednym odczuciu metaforyzowała świat na nowym poziomie wartości. Synteza widzenia i percepcji odkrywała dawno znane i ukazywała jako nowe wciąż to samo przecież piękno. By tak odbierać świat, nie trzeba być chorym, wystarczy być poetą.

Istotą sztuki jest estetyka, jej kwintesencją – piękno. Poezja jest kwintesencją języka. Prócz tego jest „koroną myślenia” (Karol Irzykowski). Tak więc istotą poezji jest słowo i myśl. Ale tylko w swej syntezie, nie sumie, nabierają one wartości piękna, tak jak u Norwida „żar słowa i treści rozsądek” stają się perłą (*Liryka i druk*).

Zapytany przez Bożenę Shallcross, jak powstają jego wiersze, nie umiejący grać Brodski odpowiedział, że w pewnym sensie przypomina

³ A. Rimbaud, *Poezje wybrane*, Warszawa 1993, s. 150.

⁴ Ibidem, s. 142.

mu to grę na fortepianie. Zwykle precyzyjny i konkretny Brodski „atak weny” opisuje dość pokrętnie. Zaczyna od dźwięku w głowie, dla którego szuka odpowiedniego słowa, odpowiedniej kombinacji znaczeń. „W tej melodii jest nie tylko aspekt foniczny – tłumaczy – ale również psychologiczny, gdyż czuje się, w jaki klawisz trzeba będzie uderzyć”⁵. Ale to nie wszystko: „Myślę, że szkicuje się profile w jakimś sensie podświadomie, ponieważ słowo samo w sobie jest profilem danego fenomenu, określa, zarysowuje znaczenie. Poza tym – sięgając daleko wstecz po kolejną analogię – poeta to bard, ktoś, kto tak jak ptak śpiewa, a ptaki, na przykład sowy – widzą w profilu”⁶ – objaśnia poeta i jest to dla niego równie proste, jak „utrwalanie zawrotów głowy” dla Rimbauda.

Czy znaczyłyby to, że poeci nie są w stanie wyrazić słowami procesu tworzenia przy pomocy tychże słów poezji, czy też trudno nam, odbiorcom, wspiąć się na bardziej złożony, syntetyczny poziom ich percepcji? Oczywiście, raczej to drugie. Rimbaud nie zadowolił się „wynałazkiem” koloru samogłosek, dążył uparcie do szczytu syntezy – odkrycia poetyckiego słowa, które byłoby dostępne dla wszystkich zmysłów⁷. Brodski ma podobny zamysł: „Mam wrażenie, że to, co uchwyciłem moim okiem i to, co uchwyciłem moim uchem, istnieje w jakiejś interakcji. To, co się wówczas dzieje, «ilustruje» zamysł twórczy”⁸, który często wyłania się jako łączny efekt kilku takich „ilustracji”.

Ostatnia książka Julii Hartwig nosi tytuł *Błyski*. Czesław Miłosz nazwał ją notatnikiem poetyckim i skomentował przymiotnikiem „prześlizczna”. Sama poetka nazwała swe *Błyski* śladami codziennej krzątania umysłu, z której poezja chce się wydobyć na strzelistą drogę wiersza lub poematu prozą⁹. Stuprocentowa poetka i tłumaczka innych poetów wydała coś, co jest poezją i nią nie jest. Nie jest w tradycyjnym rozumieniu, gdyż nie są to wiersze, do jakich nas przyzwyczaiła. Jest, bo poezja nie musi się dusić w konwencji i jest czymś więcej niż słowa. Jak mówi poetka, „nie umiesz jej określić, ale wiesz, kiedy jest”¹⁰. *Błyski* są idealnym przykładem syntezy. Recenzja Miłosza zaś idealnym przykładem nieprofesjonalnej postawy estetycznej stuprocentowego profesjonalisty.

⁵ J. Brodski, *Reszty nie trzeba*, Katowice 1993, s. 177.

⁶ Ibidem.

⁷ A. Rimbaud, op. cit., s. 142.

⁸ J. Brodski, op. cit., s. 177.

⁹ J. Hartwig, *Błyski*, Warszawa 2002, s. 5.

¹⁰ Ibidem, s. 87.

Nazwiska Julii Hartwig, Josifa Brodskiego i Czesława Miłosza w kontekście niniejszych rozważań nad współczesnym językiem poetyckim sankcjonują niejako prawidłowość zjawiska. Syntetyzm jako metoda twórcza jest faktem. Jest również koniecznością. Percepcja zatłoczonego, wypełnionego informacją świata wymaga od poety szczególnej umiejętności uogólnienia. Już Norwid w swoich programowych wierszach apelował o precyzję wypowiedzi poetyckiej, by „Odpowiednie dać rzeczy – słowo!” (*Ogólniki*). Bruno Schulz, pisarz, grafik i rysownik, a więc praktykujący synesteta, rozumiał poezję jako krótkie spięcia sensu między słowami, co jako żywo przypomina błyski Julii Hartwig. Miały one raptownie generować pierwotne mity, a więc uogólniać, syntetyzować. Synteza idei, sensu, emocji i estetyki jest naturą poezji. Pozbawiona epickości musi opowiadać znakami, symbolami, krzykiem lub szeptem, ale zawsze w sposób obrazowy, sugestywny, upraszczająco-wartościujący. Niemiecki grafik Max Klinger przyrównuje poezję do rysunku, który pozwala uzmysłowić to, co pomyślane, to, co wypływa z „poczucia świata”¹¹. Zdziwiająca bliskość różnych dziedzin sztuki, stapianie się słów z obrazem i dźwiękiem, ale i stapianie się słów w obraz i dźwięk jest konsekwencją, cechą synestetyczności w sztuce. Będąc metaforą rzeczywistości, sztuka bądź tę rzeczywistość syntetyzuje, bądź oczekuje syntezy od odbiorcy, który w ten sposób, zdaniem Hansa Georga Gadamera, „wypełnia wolne przestrzenie myślowe”¹². Gdy skapany w antyczności Zbigniew Herbert mówi o brakujących słowach i kalekich zdaniach (*Zasypiamy na słowach*), o pełnym niespodzianek języku, którym gadają hycel i Horacy (*Pan Cogito. Ars longa*), ma na myśli całe dominium językowe, które nazywa „strefą liryczną” (*Strefa liryczna*). Wejść tam, to znaczy odpowiedzieć na wołanie, odczuwać wszystkimi zmysłami, rozumieć porządek zmetaforyzowanego świata. Dzieło sztuki jako „twór aluzyjny” (określenie Mario Praza) odwołuje się do całego „ja” odbiorcy, czyli do całej posiadanej przez niego, tzn. uświadomionej i nieuświadomionej estetyki, zsintezowanej i zakodowanej, innej dla każdego, lecz wspólnej dla wszystkich.

Pisząc o muzyce, która chce mówić i przytaczając słowa Mariny Cwietajewej, iż pisanie jest już tłumaczeniem na inny język, Julia Hartwig porusza delikatną i specyficzną kwestię materii twórczej wypowiedzi. Wypowiedź ma sens wówczas, gdy jest formą kontaktu,

¹¹ H.H. Hofstaetter, *Symbolizm*, Warszawa 1987, s. 129.

¹² H.G. Gadamer, *Dziedzictwo Europy*, Warszawa 1992, s. 52.

gdy komunikat znajduje odbiorcę. Kontakt może nastąpić tylko wtedy, gdy język komunikatu zostanie zrozumiany. Wypowiadać się można jedynie w jakimś języku, rozumianym w tym przypadku bardzo szeroko. Język muzyki, język gestów, język poezji różnią się od siebie materiałą twórczą, ale łączy je jedno – mówią, przekazują informacje. Wypowiedź ma formę i treść, a język wypowiedzi jest jednym i drugim. Julia Hartwig pyta wprost: „Kto staje między mną a słowem? Między wydarzeniem a opowieścią o wydarzeniu? Między wzruszeniem a skamieliną? Między zielenią a słowem zieleń?”¹³ By zieleń stała się słowem, musi przejść transformację artystyczną, tzn. musi zostać zobaczona, uświadomiona i wypowiedziana. Postawa synestetyczna dotyczy wszystkich trzech etapów tego procesu. Artysta widzi, odbiera zieleń wszystkimi zmysłami, uświadamia sobie tę wielość i wypowiada ją jako syntezę za pomocą słów. Na pytanie Julii Hartwig odpowiedź brzmi zatem – synestetyzm. Synestetyzm zmienia zieleń w słowo „zieleń”, pozwala usłyszeć i zobaczyć „samotną wiolonczelę grającą w pustce, na wzgórzu, skąd rozciąga się widok na wymarłe pola”¹⁴.

Synestetyzm powoduje u Brodskiego estetyczne dojrzewanie pewnych tematów, które poprzez wielokrotne i wielostronne uogólnienia przekształcają się w jego własne mity. Taką drogę przeszedł, np., motyw narodzenia Pańskiego, obecny w jego poezji od 1962 do 1995 r., albo motyw dworca, towarzyszący poecie przez całe życie. W wierszu napisanym tuż przed śmiercią (*Sierpień*) czas staje się przestrzenią, przestrzeń zaś czasem. Wieczność jest tylko chwilą, pamięć wiecznością. Słowa przekładają się na obrazy, które widać, słyszać i które można dotknąć ręką i ogarnąć myślą. Refleksja łącząca elementy takiej syntezy graniczy z filozofią.

Jeden z ostatnich tomików Julii Hartwig nosi tytuł *Zobaczone* (1999). Jak aramejskie „mane, thekel, fares” wypisane tajemną ręką ku przestrodze Baltazarowi, jak spełnione, zmaterializowane na ścianie słowo „zobaczone” znaczy ‘ustalone, stwierdzone’. Poezja Julii Hartwig jest wyważona i spokojna, ale jest też stanowcza i jakby ostateczna. Każde słowo poetki jest jednocześnie (w danym wypadku użycia) słowem ostatnim. Nawet jej zwątpienie (*Zwątpienie*) jest niewątpliwe, a wahanie (*Wahanie*) bezpodstawne. Julia Hartwig osiągnęła ten poziom mądrości, że stawiane przez nią pytanie jest jednocześnie odpowiedzią, a patrzeć

¹³ J. Hartwig, op. cit., s. 20.

¹⁴ Ibidem, s. 21.

widzeniem. Synestetyczność jej postawy wobec świata sprawia, iż jej wiersze stają się faktami, bo faktami są wypowiedziane słowa. W wierszu *Rękopis* poetka kreśli obraz podobnego „dokonywania się” w innej dziedzinie sztuki. Genialny kompozytor Beethoven, choć przywykły do materializowania dźwięków, miał poważne problemy z napisaniem listu. Wieloznaczny tytuł wiersza *Rękopis* wskazuje nie na język sztuki jako materię czy warsztat twórczy, lecz proces utrwalania, owe tłumaczenie na inny język, jak powiedziała Marina Cwietajewa. Synestetyzm Beethovena, uświadamiający mu świat w pewien określony sposób, okazywał się nie dość precyzyjny przy próbie wykorzystania innego tworzywa. Pokreślony tekst wskazuje na brak satysfakcji ze strony twórcy. Wielkość pokonana przez konieczność, geniusz partytury bieżący się nad listem.

W wierszu *Wspomnienie zguby* Julia Hartwig opisuje przygodę sprzed lat, która przytrafiła się jej w Stanach Zjednoczonych. Mianowicie zgubiła w pociągu plik wierszy i nie była w stanie ich odtworzyć. Z jednej strony świadczy to o materialności literatury, o materializacji ducha i świadomości jako o procesie twórczym, zmieniającym zamiar w fakt. Z drugiej wskazuje na dość paradoksalną sytuację tracenia władzy nad zmaterializowanymi w formie wiersza duchem i świadomością, które przestają do twórcy należeć i nawet anioły i diabły nie są w stanie sytuacji rozwikłać. Zgubione wiersze są jednak tylko graficzną fikcją stanu świadomości twórcy, którego zgubić się nie da, gdyż „Zawisnął wśród innych bytów zagubionych / którym z niewiadomych powodów wciąż dodajemy / początek”.

Josif Brodski w czasie przemówienia na uroczystości wręczenia Nagród Nobla powiedział coś, czego nie zniósłby zapewne żaden umysł ścisły. Rzecz dotyczyła niezaprzeczalnego bezpośredniego wpływu kilkorga poetów rosyjskich i amerykańskich na jego twórczość. „W moich najlepszych chwilach – powiedział laureat – wydaję się sobie jakby ich sumą, ale zawsze mniejszą od każdego z nich, jako że nie można być lepszym od nich w piśmie”¹⁵. Sumę mniejszą od składników, przy założeniu równorzędności tychże, mógł wymyślić tylko poeta. Jednak z punktu widzenia synestetyzmu słowa te mają głęboki sens. Droga twórcza Brodskiego to droga do doskonałości. Ponieważ poeta istnieje już tylko w czasie przeszłym, można powiedzieć, iż jest to droga zakończona, czyli doskonałość osiągnięta. Brodski nigdy, w żadnym momencie

¹⁵ J. Brodski, op. cit., s. 79.

swojej twórczości, nikogo nie naśladował. Własny styl, niecodzienne już dziś rymy i specyficzna postawa wobec świata wyznaczyły mu drogę oryginalną. Nie można go więc uznać za ucznia Anny Achmatowej, która go uwielbiała, ani też Wystana Audena, którego on uwielbiał. Jednak wpływ tych wszystkich niezwykłych stylistów (oprócz wyżej wymienionych Brodski odwołuje się do Mariny Cwietajewej, Roberta Frosta i Osipa Mandelsztama) razem wziętych i połączonych w nową wartość daje kredyt osiągniętej przez niego doskonałości. Jego ostatni tomik wierszy *Pejzaż z powodzią*, zawierający utwory ponoblowskie, jest zbiorkiem prawdziwych perełek semantyczno-filozoficznych, co dla tego poety jest w zasadzie cechą charakterystyczną. Synestetyczna postawa Brodskiego wobec świata rodzi jego własną synestezję, która w jego przypadku nie jest patologią, lecz metodą wymuszoną ograniczonością języka, potrzebą znalezienia innych sposobów samowrażenia się.

Synestezja Brodskiego jest syntezą jego doświadczeń przełożonych na estetykę. Jest pewnego rodzaju drogą na skróty z pominięciem oczywistości i często służy do tego, by powiedzieć coś zamiast czegoś przy użyciu niezwykłych połączeń zwykłych słów. Brodski jest mistrzem uproszczeń. Podstawą uproszczeń jest synteza. Synteza poetycka łączy w jedno percepcję świata z interpretacją, estetykę z filozofią. Brodski w swych ostatnich wierszach kończy to, co zaczął Artur Rimbaud w *Alchemii słowa*. I w tym właśnie tkwi prawidłowość, gdyż poezja jest niekończącym się procesem, a bycie poetą to umiejętność wydobywania nieznanymi wartościami ze znanych słów.

Резюме

Сказать больше.

Размышления о синэстетизме в поэзии Иосифа Бродского и Юлии Гартвиг

Как утверждает Юлия Гартвиг, поэзия всегда должна быть о чем-то. Чеслав Милош, в свою очередь говорит, что поэзия должна искать и должна ошибаться. Очень трудно уточнить суть поэтического языка. Для этого нужна соответствующая позиция

и творца и читателя. Называя ее синэстетической, объединим в новую ценность смысл и эстетику. И в этом дело.

Уже в 1922 г. Евгений Замятин выступил со статьей о синтезизме в литературе. Не все его решения правильны, особенно те, в которых он не доценивает формальных экспериментов синтетического типа. Творчество Бродского, Гартвиг, Милоша доказывает, что поэзия может сказать больше, чем нам кажется. Поэзии свойствен синэстетизм, поэзия действует на все чувства, всем чувствам передает информацию. Язык поэзии должен быть и формой и содержанием. Синэстетизм является характерной чертой творчества Иосифа Бродского и Юлии Гартвиг, он раздвигает рамки их поэтического языка, помогает высказать невысказанное.