

■ MICHAŁ ZDUNIK

Uniwersytet Warszawski

michal.zdunik@gmail.com

DWIE WENECJE, DWA MODERNIZMY. JOSIF BRODSKI TOMASA TRANSTRÖMERA

Abstract

Two Venices, Two Modernisms. Tomas Tranströmer's Joseph Brodsky

The main topic of this paper is comparative analysis of two texts by two prominent poets, laureates of the Nobel Prize: Tomas Tranströmer and Joseph Brodsky. The relationship between these writers is not limited to their long friendship and the fact that Tranströmer visited Venice in 1990, encouraged by Brodsky. My aim is to find hallmarks of modernism in two poems: *La lugubre gondola no. 2* (1996) by Tranströmer and *Lagoon* (1976) by Brodsky. Venice, the iconic city of modernism, has been portrayed by both poets in a similar way. For Brodsky and Tranströmer, the city is a place of death and a symbol of the fall of culture. Moreover, the texts involve crucial categories of modernism, i.e. melancholy, strangeness and psychoanalytic repression. I conclude that Tranströmer and Brodsky, despite their different languages and styles, represent the European modernist tradition. In my paper, I use the methods of the history and theory of literature, comparative analysis and musicology.

Key words: Brodsky, Tranströmer, Liszt, Venice, Modernism

Słowa kluczowe: Brodski, Tranströmer, Liszt, Wenecja, modernizm

1.

Tomas Tranströmer w 1990 roku, za namową Josifa Brodskiego, odwiedził Wenecję. Wspominał potem w jednym z listów, że „mieszkał w prawdziwym domu widm” (Wasilewska-Chmura 2011: 181). Nie są mi znane dłuższe relacje szwedzkiego poety na temat jego pobytu – i właściwie mogliśmy się zatrzymać na poziomie tej towarzyskiej anegdoty z ży-

cia dwóch zaprzyjaźnionych twórców. Trzeba jednak zaznaczyć, że po tej podróży pozostał materialny artefakt, jakim jest poemat *Gondola żałobna nr 2* (opublikowany w roku 1996 w tomiku zatytułowanym po prostu *Gondola żałobna*, w przekładzie Leonarda Neugera; Tranströmer 2011: 6–13 i Tranströmer 2012: 334–337), który z kilku względów zajmuje w całym dziele Tranströmera szczególne miejsce. Pierwsze, najprostsze wyjaśnienie: mamy przecież do czynienia z poetą, który jest mistrzem poetyckiego skrótu i lapidarnych, niezwykle celnych zwrotów oraz unika długich, opisowych wersów. Liczy się kilka idealnie dobranych słów, do których nic już nie trzeba dodawać, a które uruchamiają cały szereg nie tylko kulturowych skojarzeń, ale i niejednoznaczności – lekturowej niepewności. Stąd też decyzję o napisaniu pełnoprawnego, wieloczęściowego poematu (formy dla tego autora rzadkiej) należy uznać za znaczącą. Co więcej, tłem poematu jest Wenecja – miasto być może najważniejsze dla europejskiej tożsamości modernistycznej, a Tranströmer świadomie korzysta z kategorii, które narodziły się (lub były najintensywniej eksploatowane) właśnie w estetyce nowoczesności. I, co łączy się z poprzednią konstatacją, możemy odczytywać *Gondolę żałobną nr 2* w kontekście poetyki Brodskiego – i to nie tylko dlatego, że rosyjski poeta stał się *spiritus movens* poematu. Twórca *Znaku wodnego* uczynił Wenecję jednym z naczelných tematów swojej literackiej wyobraźni, opisując to miasto także w perspektywie modernizmu.

Wszystko to sprawia, że można przyłożyć do siebie dwa teksty: poemat *Laguna* Brodskiego z 1973 roku (w przekładzie Katarzyny Krzyżewskiej; Brodski 2010: 109–113) i *Gondolę żałobną nr 2* Tranströmera, jako odmienne realizacje tej samej strategii estetycznej. Tematem artykułu jest prześledzenie (skrajnie różnych) środków i języków tych twórców oraz pokazanie, jak wykorzystują oni podobne kategorie modernizmu (a przez to się spotykają). Uprzedzam więc, że nie będzie to klasyczna analiza porównawcza, ale zestawienie dwóch utworów ukierunkowane na poszukiwanie konkretnych tropów nowoczesności.

2.

Tranströmer dzieli swój poemat na osiem części, oznaczonych cyframi rzymskimi. Możemy je podzielić na dwie grupy o roboczych nazwach „weneckie” i „współczesne”. Otwierają one wiersz na dwa porządki cza-

sowe, albo nawet więcej: podmiotowe, i sprawiają, że sytuacja mówiącego w tekście staje się wyjątkowo płynna i niestabilna. Całą tę sytuację stara się Tranströmer trochę, może tylko pozornie, rozjaśnić przez dodanie komentarza odautorskiego, w którym pisze:

Na przełomie 1882 i 1883 roku Liszt odwiedził w Wenecji swoją córkę Cosimę i jej męża, Richarda Wagnera. Parę miesięcy później Wagner zmarł. W tym czasie Liszt skomponował dwa utwory fortepianowe pod tytułem *Gondola żalobna* (*La gondola lugubre*) (Tranströmer 2012: 337).

Taki gest można odczytywać jako realizację dwóch strategii intertekstualności. Zgodnie z typologią Gérarda Genette'a referowaną przez Michała Głowińskiego (zob. Głowiński 1986), jest to paratekst (*paratextualite*), ale jest to też oczywisty metatekst do fortepianowego utworu Franciszka Liszta. Ta binarność, którą udało się dostrzec już na samym początku lektury, jest fundamentalna dla poematu Tranströmera. Permanentne przenikanie się porządków czasowych, estetycznych, historycznych i podmiotowych – wyraźniej zaznaczone za chwilę – stanie się regułą organizującą tekst, która to reguła jest jasną kontynuacją praktyk poetyki modernistycznej.

Oczywiście, pojawia się pewna wątpliwość (nie wyszedłem jeszcze poza poziom tytułu i odautorskiego komentarza, a niejasności wciąż się mnożą!). Liszt jest przecież klasyfikowany jako kompozytor romantyczny (podobnie zresztą Wagner), uchodzi również za postać formacyjną dla narodowej szkoły węgierskiej oraz charakterystycznego przedstawiciela (tak samo jak Chopin) wirtuozowskiej pianistyki tamtych czasów. Jednak *Gondoli żalobnej* daleko do schematów fortepianowej muzyki pierwszej połowy XIX wieku. Czy zatem *Gondola* jest tylko odniesieniem tematycznym/nastrojowym do weneckiego środka transportu (którym przewieziono potem zwłoki Wagnera) czy raczej czynnikiem, który ma determinować formę utworu, zatem czy dzieło ma być ilustracją ruchu gondoli?

Żadnej z tych interpretacji nie da się całkowicie i spójnie wybronić. Wieloznaczność jest tu dosyć istotnym gestem: romantyczni kompozytorzy zazwyczaj dbali, by program ich utworów był jednoznaczny i czytelny. Kompozycja utworu Liszta, pochodzącego z 1885 roku (Liszt 1927), jest bowiem radykalnie swobodna, jeszcze bardziej może niż Chopinowskie ballady: niby są tutaj części (a raczej segmenty): A („chromatyczna”, takty 1–34) i B („liryczna, melodyczna”, takty 35–46), ale występują często w zaskakujących, nieprzewidzianych przez tradycję zestawieniach: nierzadko jakby tylko fragmentarycznie, widmowo niedokończone. Z zamiłowaniem

kompozytor korzysta z niepokojącej chromatyki, dysonansowych interwałów, nierozwiązanych połączeń harmonicznycych. Rozpadowi ulegają wszystkie elementy dzieła muzycznego – melodyka, harmonika i klasycznie rozumiana forma cykliczna. Czy to wpływ energii śmierci, która przeniknęła życie Wagnera, tożsamość Liszta i – jak się okazuje – budowę utworu?

Ponieważ, jak słusznie zauważyła Magdalena Wasilewska-Chmura, nie ma bezpośrednich paraleli formalnych między dziełem Tranströmera a utworem fortepianowym Liszta (Wasilewska-Chmura 2011: 190), powiązań musimy szukać w innych warstwach poematu. Dlatego zamierzam interpretować utwór Liszta jako dzieło (pre)modernistyczne, antycypujące cechy, które rozwiną się najsilniej w estetyce impresjonistycznej i ekspresjonistycznej. Dokonana z takim założeniami analiza będzie pomocna przy realizacji głównego celu mojego tekstu, jakim jest szukanie w utworach Tranströmera i Brodskiego tropów nowoczesności.

Tak samo jak utwór Liszta był skonstruowany za pomocą dwóch przeciwnających się stale segmentów, tak – jak wspomniałem –buduje Tranströmer swój poemat z dwóch porządków czasowych. W dziele fortepianowym są to porządki: chromatyczny (część / segment A) i melodyczny (część / segment B). Pójdę jednak w ich interpretacji trochę dalej. Może te dychotomiczne pary należy odczytywać jako: absolutne (w rozumieniu muzyki absolutnej) – ilustracyjne (muzyczna reprezentacja obrazu płynącej gondoli), metaforyczne – dosłowne, a nawet wyobrażone – realne, nieświadome – świadome czy wyparte – obecne? O ile bowiem zdołamy racjonalnym systemem harmonicznyczej logiki zdyskursywizować melodyczny segment B, o tyle część A wymyka się ramom znanego nam opisu: to ten fragment najsilniej zwiastuje nadchodzącą estetykę. Ów całkowicie nowy język, silnie chromatyczny, łamiący reguły systemu dur – moll oraz wychodzący poza dawne strukturalne reguły, był konieczny, by wyrazić nowe doświadczenie nieświadomionego i nieznanego, by reprezentować Innego, który znajdował się w samym środku spójnego dotychczas podmiotu.

U Tranströmera te dwa porządki określiliśmy jako „wenecki” i „współczesny”. Części, które można przypisać porządkowi weneckiemu, to I, II, IV, V i VII. Podmiot mówiący wypowiada się tu w trzeciej osobie, nie ujawnia bezpośrednio swojego istnienia. Stara się także zachować pozory obiektywności – nie opisuje ani nie zaznacza żadnego doświadczenia, które mogłoby wpłynąć na kształt tekstu i sposób relacjonowania przełomu lat 1882 i 1883 w Wenecji. Rzecz jasna, te założenia będą potem naruszane i być może unieważniane, ale w swojej pierwotnej postaci miały reprezentować jeden

ze składników dualistycznego schematu. Części z porządku weneckiego możemy przydzielić do kategorii, które już się pojawiały: realne, obecne, dosłowne, świadome. Wskazuje na to między innymi jasne określenie czasowe, przestrzenne i sytuacyjne przedstawianego zdarzenia (Wenecja, rok 1882 / 1883, spotkanie Liszta i Wagnera), ale także zewnętrżność podmiotu względem opisywanych przezeń postaci: podmiot nie ma dostępu do sfery ich psychiki czy podświadomości, nie próbuje nawet tego dostępu uzyskać; rekompensuje sobie być może tę niedostępność wpisywaniem biograficznego epizodu z życia dwóch kompozytorów w metaforyczno-estetyczny projekt większego poetyckiego założenia.

Drugi z tych porządków, któremu nadałem nazwę „współczesny”, tworzą części III, VI, VIII. Występują one w wyraźnym kontraście do całości z grupy weneckiej. Już na początku można zauważyć różnicę czasową: z roku 1883 podmiot przenosi nas do 25 marca 1990 – a więc, jak możemy domniemywać, okresu, w którym Tranströmer przebywał w Wenecji. Są to jednak tylko domysły: data dzienna pojawia się w jednym fragmencie, a roczna w dwóch; część VIII pozostaje bez jakiegokolwiek określenia czasowego – można o nim mówić jedynie na zasadzie podobieństwa. Podmiot (Tranströmer?) wypowiada się już nie w trzeciej, ale w pierwszej osobie, i odnosi się do sytuacji, do których tylko on ma dostęp: do własnych snów. I tak jak w poprzednich częściach nie wspominał o doświadczeniach, które mogłyby wpłynąć na odbiór tekstu, tak tu w zasadzie jedyną materią są opisy takich właśnie doświadczeń. Stosunek do opisywanych snów nie jest zewnętrzny, ale (przynajmniej na powierzchniowym poziomie) wewnętrzny. Nie może więc być mowy o żadnej obiektywności, co wynika już z samego założenia i z powtarzanej przed podmiot frazy „Śniło mi się”. Części III, VI, VIII należą zatem do kategorii przeciwstawnych względem poprzednich: metaforyczny, wyobrażony, nieświadomy, wyparty. W całościach z porządku współczesnego autor jest bardziej konsekwentny niż przedtem: nie ma tu elementów z porządku realistycznego, które naruszałyby wprowadzone przezeń założenia (a tak działo się w poprzedniej grupie).

Ten występujący jednoznacznie dualistyczny podział przebiegający według wspomnianych przeze mnie kategorii (przede wszystkim: realny – wyobrażony i świadomy – nieświadomy) był strategią estetyczną charakterystyczną dla modernizmu. Stało się to przez emancypację podmiotu, który, uwolniony od panujących układów moralnych i religijnych, zyskał status samostanowiącego się bytu i sam musiał znaleźć dla siebie układ odniesienia. Spowodowało to narodziny psychoanalizy, która u swoich początków zajmowała się, jak

głosi tytuł jednego z najśłynniejszych dzieł Freuda, objaśnianiem marzeń sennych (a przecież to właśnie sny są jedną z najważniejszych materii wiersza Tranströmera). Z kolei odkrycie tejże psychoanalizy, że człowiek zależy w zasadzie od procesów nieświadomych i niemożliwych do kontrolowania do końca stało się, paradoksalnie, przyczyną kryzysu podmiotu: jego tożsamość okazała się niejednorodna. To nowe doświadczenie: z jednej strony odkrycie nieświadomego, należącego do sfery snów, z drugiej – dwoistości ludzkiej jednostki, musiało dać wspomniany już przeze mnie przełom estetyczny. Wykształcają się między innymi nurty impresjonizmu, surrealizmu i ekspresjonizmu czy, również jako odpowiedź na kryzys tożsamości (także w perspektywie całej kultury), neoklasycyzmu Eliota i Audena, oraz techniki strumienia świadomości i behawioryzmu (zob. Sheppard 2004).

To pobieżne przypomnienie strategii autorów modernistycznych ma na celu uzmysłowić, jak blisko nich sytuuje się poemat Tranströmera. Co więcej, części nazwane tutaj „współczesnymi” są opisem marzeń sennych podmiotu, które dotyczą (możemy dokonać takiego uogólnienia) kryzysu tożsamości jednostki i zaburzenia znanego porządku świata: „w szpitalu wszyscy byli pacjentami”, „nowonarodzona dziewczynka mówiła pełnymi zdaniem”, „wszystko było powiększone (wróble wielkie jak kury)”, „w klasie wszyscy nosili białe maski, kto był nauczycielem, trudno było orzec” (Tranströmer 2012: 335–337). To nie jedyne charakterystyczne dla nowoczesności doświadczenie. Czytamy też:

Śniło mi się, że narysowałem klawisze fortepianu
na kuchennym stole. Grałem na nich, niemo.
Przyszli sąsiedzi żeby posłuchać.
(Tranströmer 2012: 336)

Tranströmer niewątpliwie waloryzuje tu przeżycie skrajnie indywidualne i subiektywne, zależne od psychiki jednostki; podnosi zmysłowe wyobrażenie podmiotu do statusu aktywnego, materialnego działania o mocy sprawczej. „Bezgłośnie klawisze” grają, a sąsiedzi (czyli zewnątrz!) przychodzą posłuchać: wyobrażone zawłaszcza realne, panuje nad nim; nieświadome zwycięża *świadome*, zewnątrz staje się wnętrzem. Trudno o lepiej wyrażoną modernistyczną emancypację podmiotu z jego ukrytą tożsamościową strefą, która podlega tutaj absolutyzacji do czynnika nadającego znaczenie i kreującego zdarzenia.

Podmiot w poemacie Tranströmera jest wyjątkowo niestabilny, lawiruje pomiędzy dwoma światami i czasowymi porządkami. I choć Magdalena

Wasilewska-Chmura zaznacza, że w swoim podstawowym bytowaniu podmiot znajduje się w 1882 / 1883 roku w Wenecji (Wasilewska-Chmura 2011: 190), pozwolę sobie na odrobinę zwątpienia – i stwierdzenie, że tak naprawdę nie da się tego jednoznacznie określić. Kto tak naprawdę w kim się przegląda? Czy pierwotne jest istnienie pod koniec XIX wieku, a czy są skokami w przyszłość? A może opisy życia Wagnera i Liszta to dalszy ciąg snów, które dręczą podmiot podczas pobytu w Wenecji? Co jest nadrzędne, a co podrzędne? To ciągle przechodzenie między jednym światem a drugim, fakt, że nie możemy określić, co jest pierwotne, a co reprezentowane, jest dziedzictwem nowoczesności, która sytuuje Tranströmera jako jednoznacznego kontynuatora (użyję terminu Ryszarda Nycza) formacji modernistycznej (zob. Nycz 1997).

Pozostały mi jeszcze do wypunktowania cechy modernistyczne, które znajdujemy w samej warstwie semantyczno-skojarzeniowej tekstu. Po pierwsze, jest tu umiejscowienie poematu w Wenecji – symbolu nowoczesności, która stała się modernistycznym, fantazmatycznym miastem widm, sygnaturą śmierci, miejscem, gdzie odkrywane jest to, co nieuświadomione i dla nas nieznane. To także miejsce upadku kultury, zatopionych wartości. Co więcej, Tranströmer idzie w swojej metaforyce tym właśnie tropem. Wenecja jest tłem odchodzenia Wagnera – a nawet więcej: samo miasto odchodzi razem z nim. Gondola – niczym łódź Charona – niesie „ciężki ładunek życia” (to przecież jakby powtórzenie sceny ze *Śmierci w Wenecji!*), potem zaś staje się pojazdem śmieciarzy (a więc znakiem modernistycznej schyłkowości, degradacji kultury i dawnego porządku). Na tej weneckiej łódce są później transportowane „ciężkie akordy”, które będą „spadać w przyszłość”; antycypują zmiany w estetyce muzyki lub funkcjonują jako wyraz obecnego w pierwszej połowie XX wieku lęku przed totalitaryzmami („do czasu koszul brunatnych / Gondola z ciężkim ładunkiem skulonych kamieni przyszłości”, Tranströmer 2012: 335).

Weneckie morze jest także określone niekiedy przez metaforę głębi (w domyśle: śmierci, przenikającej budynki jako chłód), która jednocześnie jest znakiem artystycznego geniuszu, podświadomej warstwy życia, duchowości właściwej tylko nielicznym, i symbolem niematerialnej reprezentacji (ją właśnie „przemierza Liszt” i „gra na wciśniętym pedale morza”). Po raz kolejny zostaje zwaloryzowane i uznane za nadrzędne to, co niedosłowne, metaforyczne, wewnętrzne.

Wszystkie te cechy: nawiązanie do premodernistycznego utworu Liszta, dualistyczny, niestabilny podmiot, waloryzacja sfery wyobrażonej, zastoso-

wanie nowej formy do opisu nowych, wewnętrznych doświadczeń człowieka, tropy psychoanalityczne, użycie metaforyki weneckiej związanej ze śmiercią, poczucie upadku kultury i przeczucie narodzin totalitaryzmów, sprawia, że możemy interpretować *Gondolę żalobną nr 2* jako utwór modernistyczny i przedstawiający też taki sposób interpretacji rzeczywistości i wewnętrznych zjawisk. Użycie zaawansowanej, intelektualnej symboliki i metatekstów nie zmienia faktu, że ten poemat jest wyjątkowo osobisty, niekiedy wręcz intymny, a ze względu na dokładną, dzienną datację możemy traktować go jako dziennik / sennik / wyrafinowany zapis strumienia świadomości. Podmiot w dziele Tranströmera jest niestabilny, lawiruje między porządkami czasu, świadomości, snu. By zapisać takie doświadczenie, szwedzki poeta tworzy swego rodzaju Balcerzanowski (Balcerzan 2006: 160) gatunek jednorazowy (mający nawet cechy dziennika intymnego!) i tym zabiegiem, stosowanym już przez Eliota, Joyce'a i Wyspiańskiego, wpisuje się ostatecznie w tradycję europejskiego modernizmu.

3.

Matrycą, którą przyłożymy do poematu Tranströmera (która jednak jest, zważając na to, co ustaliłem na początku, wobec niego pierwotna, jest niejako jego *źródłem*), będzie wiersz *Laguna* Josifa Brodskiego z 1973 roku (opublikowany w tomie *Części mowy* z 1977 roku). I tu podobnie: nie będę się skupiał na analizie całego poematu, ale na wyszukiwaniu śladów modernistycznych praktyk literackich i motywów, które udało nam się odnaleźć w utworze szwedzkiego poety.

Poemat Brodskiego, podzielony na XIV części, jest skonstruowany na zasadzie dwoistej struktury (albo może po prostu dwóch?) podmiotów, jak *Gondola żalobna*. Obecna jest w nim także wyraźna dychotomia – ale na innym, nieformalnym poziomie. W drugiej części *Laguny* czytamy:

Do swojego numeru, na pokład, po trapie
 wchodzi pasażer, niosąc w kieszeni ratafię
 jakiś nikt (człowiek otulony płaszczem)
 który utracił pamięć, ojczyznę i syna,
 jego garb opląkuje po latach osina,
 jeżeli po nim w ogóle ktoś płacze.
 (Brodski 2010: 109)

Brodski bohaterem poematu czyni Innego / Obcego, kogoś, kogo wyrwano z jego środowiska kulturowego i przestrzeni, a którego obecna tożsamość jest zbudowana przede wszystkim na utracie własnego miejsca i pamięci. Oczywiście, ten stan wynika głównie z doświadczenia gorzkiej emigracji, a nawet więcej: wygnania. Aleksiej Łosiew, analizując lirykę Brodskiego z lat 1972–1975 pisał: „(...) wygnaniec – (...) wpatruje się w siebie, na znikający obraz ojczyzny. Podróżnik widzi wokół różne kraje, wygnaniec – tylko jeden: NIE-ojczyznę” (cytat za: Szymczak-Reiferowa 1993: 55).

Wtedy też sama Wenecja staje się, co trafnie zauważa Joanna Tarkowska (Tarkowska 2007: 182), tego wygnania hiperbolą, a poemat zaczyna być jednocześnie jego przenikliwym studium. A więc status bohatera tego dzieła jest zawsze dwoisty: będzie obcy nie tylko wobec otaczającej go przestrzeni miasta, ale także wobec samego siebie. Jego tożsamość opiera się na nierozwiązywalnej podwójności: terażniejszego funkcjonowania w Wenecji oraz ciągłego odwoływania się do czasu przeszłego i Petersburga, który nabiera cech mitycznego, utraconego miasta, a którego odbicie znajduje Brodski – przez ciąg skojarzeń i to, że oba miasta są zbudowane na wodzie – w Wenecji właśnie. I chociaż emigracja polityczna jest tak naprawdę tematem literatury już powojennej, i najczęściej takiej, która nowoczesną estetykę albo przepracowała, albo się do niej bezpośrednio nie odnosi, Brodski czyni wygnanie doświadczeniem rozgrywającym się na poziomie psychologicznym (tożsamościowym) i kulturowym (symbolicznym): mimo oczywistej ciągłości kulturowej z europejskim dziedzictwem bohater będzie funkcjonował jako Inny w Wenecji, a ta ciągła obecność Innego będzie kształtowała jego tożsamość, zawsze rozpostartą między dwoma czasami: przeszłym i terażniejszym. To znakomity przykład modernistycznej, wyjaśnianej tu wcześniej, niestabilności podmiotu, którą można też zamknąć w innych wymienionych kategoriach: realny – wyobrażony, zewnętrzny – wewnętrzny, obecny – wyparty (wypierany). W tym wypadku Wenecja i terażniejsze funkcjonowanie podmiotu będą interpretowane jako realne, zewnętrzne i obecne, a Petersburg (albo raczej: „świadomość podmiotu o swojej przynależności do tego miasta, a co za tym idzie: obcość”) jako wyobrażone, wewnętrzne i wyparte (wypierane).

Świadomość własnej niestabilności i tożsamość zbudowana na dycho-
tomicznych przeciwieństwach to najjaskrawszy i zdecydowanie najbardziej jednoznaczny przejaw estetyki modernistycznej u Brodskiego. Brodski, inaczej niż Tranströmer, nie dekonstruuje typowej, sylabicznej formy wiersza, a jego utwór nie funkcjonuje jako gatunek jednorazowy. Odniesień

do nowoczesności trzeba więc szukać w bardziej subtelnych przejawach: w symbolice, metaforyce, semantycznych skojarzeniach.

Wenecji w *Lagunie* nieodparcie towarzyszy śmierć, rozumiana nie tylko jako fizyczne umieranie ciała; jest obecna także w warstwie symbolicznej. Wskazuje na to już pierwszy obraz:

Trzy staruszki w fotelach hallu, zerkając sponad
robótki, rozmawiają o Golgocie
(Brodski 2010: 109)

(Na marginesie, ciekawe jest, z jaką zręcznością Brodski łączy motywy chrześcijańskie z grecką mitologią!). To wyraźne, zauważone przez Joannę Tarkowską (Tarkowska 2007: 169), nawiązanie do greckich Mojry otwiera utwór na przestrzeń rozważań eschatologicznych. Zresztą, nie możemy jednoznacznie stwierdzić, czy nić życia została przez Mojry przecięta, czy Wenecja jest jednak miastem życia. Wydaje się, że to miejsce funkcjonuje jako przestrzeń już za życia umarła, niejako widmowa – jest „tonąca”, a gondola bije o „zgniłe pale na łańcuchu”. Dla Brodskiego Wenecja istnieje jako miasto widmowe właśnie, rozrzucone gdzieś między przeszłością a teraźniejszą, w którym otaczają nas duchy minionych czasów. O takiej Wenecji przed kilkoma laty ujmująco pięknie pisał Giorgio Agamben:

Wenecja nie jest już trupem, (...) skoro istnieje, musiała siłą rzeczy przejść do stadium, które następuje po zgonie i rozkładzie ciała. Temu stadium odpowiada widmo. Widmo zmarłego, które pojawia się niespodziewanie (...) skrzypi i daje znaki, czasami także mówi, chociaż nie zawsze w zrozumiały sposób (...). Miasto i język zawierają (...) tę samą ruinę: w naszym mieście: śniliśmy i zgubiliśmy się (...) Wenecja [jest] językiem widmowym, którym nie możemy właściwie mówić, lecz który na swój sposób drży i szeptem (...) (Agamben 2010: 47–48, 50–51).

A więc Wenecja, o której pisze Brodski, jest zbudowana na tej ontycznej niepewności, ciągłym przechodzeniu między życiem i śmiercią. W *Lagunie* zwornikiem między dwoma światami: duchowym i realnym, materialnie istniejącym i nieistniejącym, jest woda. Cytowana już przeze mnie Joanna Tarkowska zaznacza, że akwen jest tutaj znakiem *sacrum*, funkcjonuje jako medium narodzin i śmierci, uosobienie transcendencji, a także cel egzystencji bohatera (Tarkowska 2007: 172). Woda zakrzywia czas (a może nawet wyłania się on z wody?), jednocześnie nadając mu bezdenną głębię, i zatapia miasto w dziwnym, niepokojącym widmowym trwaniu, zaciera ślady przeszłości;

płynąca po niej gondola/łódka, jak w Mannowskiej *Śmierci w Wenecji*, staje się znakiem podróży ku nieznanemu, a nawet dalej: ku śmierci i wiecznemu niespełnieniu. Powrócę na chwilę do dychotomicznego podziału modernistycznych kategorii, który stosowałem już wcześniej: czy nie moglibyśmy głębi Adriatyku przypisać takich cech jak: wyobrażona, wewnętrzna, wyparta, a także – co pojawiło się tutaj – śmiertelna (w przeciwieństwie do żyjącego) i widmowa (jako negacja materialnego?)

Użyłem przed chwilą określenia „wieczne niespełnienie”. Będzie to przyczynek do przeanalizowania obecności ostatniego, ale wcale nie najmniej ważnego, znaku modernizmu w tym poemacie. Warto bowiem zauważyć, że bohater *Laguny* jest definiowany jako „nikt, który doświadczył straty”, i wpatruje się w „nigdzie”, w którym „zatrzymać się może myśl, ale nie wolno spojrzaniu, i za którym może jest ciało”. Umierającą Wenecję, zatopioną w widmach, które nie niosą już żadnej nadziei, ale poczucie obcości, bohater widzi właśnie przez pryzmat swojego wewnętrznego, wciąż przeżywanego doświadczenia. Jak twierdzi Mieczysław Dąbrowski,

Nowoczesna melancholia była opisywana dość jednoznacznie w kategoriach pustki, braku, znużenia, przesytu, niezaangażowania, dystansu, niemocy – jak w romantyzmie i jego, według Mario Praza, dopełnieniu wczesnomodernistycznym. Miała ona charakter wyraźnie egzystencjalny, psychologiczny i indywidualny (Dąbrowski 2007).

Z kolei Zygmunt Freud, myśliciel dla nowoczesności fundamentalny, pisał:

Melancholia wyróżnia się pod względem psychicznym poprzez głęboko bolesną depresję, brak zainteresowania światem zewnętrznym, utratę zdolności do miłości, zahamowanie wszelkich działań i obniżenie poczucia własnej wartości (...), które (...) narasta do urojeniowego oczekiwania kary (Freud 1991: 295–296).

I w innym miejscu: „Kto się urodził melancholikiem, sączy smutek z każdego znaczenia”. Fernando Pessoa natomiast, cytowany przez Marka Bieńczyka, powiedział, że melancholia to „Nic, które boli” (oba cytaty za: Bieńczyk 2012: 17). Co więcej, Freud interpretował podmiot melancholijny jako zdeintegrowany, niedający się pomyśleć jako całość, „rozproszony na wewnętrznym wygnaniu” (!) (Bieńczyk 2012: 23). Melancholijny świat jest zaś określany jako „bez początku i końca (...), w którym wszystko już było i (...) kręci się w kole powtórzenia, (...) w której znaleźć własne imię (...) to przywłaszczyć byt oraz słowa innych jeszcze” (Bieńczyk 2012: 37).

Ten obraz bohatera zbudowanego na niestabilnym, zdezintegrowanym podmiocie (co bardzo często pojawiało się w mojej analizie) dobrze wpisuje się w melancholię (w rozumieniu modernistycznym), wzmocnioną przez umiejscowienie utworu w Wenecji, która niemal stała się melancholii przestrzenną sygnaturą.

4.

Moim celem nie była dokładna analiza tekstów Tomasa Tranströmera i Josifa Brodskiego, ale ukazanie żywotności estetyki modernistycznej i podobieństwa motywów stosowanych przez obu poetów. Obaj budują swoje utwory na fundamencie dychotomii: świadomy – nieświadomy, realny – wyobrażony, obecny – wyparty, materialny – widmowy, portretując w ten sposób modernistyczną niestabilność podmiotu oderwanego od dawnych porządków tożsamościowych, który musi szukać uzasadnień swojego istnienia właśnie w sferze wewnętrznej, nieznannej, nieświadomej. Co więcej, wiedząc, że to nowe doświadczenie wymaga nowego języka, Tranströmer, używa nie tylko tropów psychoanalitycznych, ale także nowej, jednorazowej formy poetyckiej – co ma odzwierciedlenie w budowie wiersza. Z kolei Brodski czyni swojego bohatera jednostką melancholijną, zanurzoną w poczuciu wiecznej, nigdy nieodzyskanej straty. Ostatecznie obu twórców łączy Wenecja: widmowe miasto śmierci, znak umierania i melancholii, mówiące ciągle w czasie przeszłym. Tranströmer i Brodski znajdują w niej ten sam, choć wyrażony zupełnie innymi językami, niepokój gnębiący twórców na początku minionego wieku – i wpisują się tym samym w artystyczną formację modernistyczną, która – jak widzimy – trwała z powodzeniem przez całe dwudzieste stulecie.

Bibliografia

- Agamben G. 2010. *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*, w: *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa: WAB, s. 47–52.
- Balcerzan E. 2000. *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej na materiale polskiej poezji współczesnej*, Gdańsk: Tower Press.
- Bieńczyk M. 2012. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa: Świat Książki.

- Brodski J. 2010. *Laguna*, przeł. K. Krzyżewska, w: J. Brodski: *Znak wodny, Strofy Weneckie*, Kraków: Znak, s. 109–113.
- Dąbrowski M. 2007. *Ponowoczesna melancholia. Modelowanie rozumienia*, „Anthropos?” 8–9, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/dabrowski.htm>, (dostęp: 18 lipca 2014).
- Freud Z. 1991. *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska, w: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud, Człowiek i dzieło*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 295–308.
- Głowiński M. 1986. *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 4, s. 75–100.
- Liszt F. 1927. *Die Trauer – Gondel (La lugubre gondola)*, w: Vianna da Motta (red.), *Musikalische Werke. Serie II, Band 9*, Leipzig: Franz-Liszt-Stiftung, s. 178–183.
- Nycz R. 1997. *Język modernizmu*, Warszawa: IBL.
- Sheppard R. 2004. *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: R. Nycz (red. i wstęp), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków: Universitas, s. 71–140.
- Szymczak-Reiferowa J. 1998. *Czytając Brodskiego*, Kraków: WUJ.
- 1993. *Josif Brodski*, Katowice: Śląsk.
- Tarkowska J. 2007. *Konceptualizacja Rosji i świata w poezji Josifa Brodskiego: dom, miasto, ojczyzna*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Tranströmer T. 2011. *Gondola żałobna nr 2*, przeł. L. Neuger L, w: T. Tranströmer, *Gondola żałobna*, Kraków: Oficyna Literacka, s. 6–13.
- 2012. *Gondola żałobna nr 2*, przeł. L. Neuger, w: T. Tranströmer, *Wiersze i proza. 1954–2004*, Kraków: a5, s. 334–337.
- Wasilewska-Chmura M. 2011. *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki: muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków: WUJ.