

Barbara Stawarz

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

DROGI POCIESZENIA W *TRISTIACH* OSIPA MANDELSZTAMA

The Notion of Consolation in Osip Mandelstam's *Tristia*

ABSTRACT: The paper focuses on Osip Mandelstam's *Tristia* cycle of poems, who proceeded to express the condition of a wronged person in the form of a lament, regret. The key principle of a poetic lament consisted in a contrast, which is why the authors of elegies opted for adopting a linear order, placing the *consolatio* as the final sequence. Mandelstam puts this linearity into question as an advocate of Bergson's notion of discontinuity of time, allowing to perceive a diversity of phenomena in their systemic manifestations as totally discrete, and yet – also in their wholeness. The linkage between the poet's output and the philosophy of death, as revealed in *Tristia*, does not eliminate the notion of consolation, which reflects well Mandelstam's project of creating the language of joy, his vision of the world as a cultural whole, or his pet project of “universal domestication”. This is meant to shift attention to the so-called “things”, that may offer comfort derived from within the very act of experiencing beauty in its sensual dimension. The notion of gentleness is also essential, as it may well offer consolation as an indispensable component of being.

KEYWORDS: consolation, Osip Mandelstam, *Tristia*, elegy, an associative image

Musi zaistnieć przyczyna, wina, błąd, aby pojawiła się kara, zawiniona lub niezawiniona, która wywołuje cierpienie. Staje się ono wówczas impulsem do poszukiwania winnego, niekiedy też będąc samooskarżeniem. Dopiero później może nastąpić rozrachunek i odnajdywanie pocieszenia o drogach wiodących w różnych kierunkach. To Boecjusz razem z Cynceronem zainicjowali ten rodzaj utworu, który miał wyrażać pocieszenie¹. Cynceron pisze *Pocieszenie dla samego siebie (Consolatio)* po śmierci córki, natomiast Boecjusz pozostawia traktat – *O pocieszeniu, jakie daje filozofia (De consolatione philosophiae)*, będący rozważaniem o zlu i dobru, o istocie szczęścia i ścieżkach do niego prowadzących oraz o tzw. usprawieniu w umiłowaniu

¹ W starożytności powstają również utwory o podobnej wymowie: Plutarcha (*Consolatio ad Apollonium*) i Seneki (*De Consolatione ad Helviam Matrem, De Consolatione ad Polybium, De Consolatione ad Marciam*).

mądrości, którą starożytni nazywali *technē toubiou*, czyli sztuka życia. Traktat Boecjusza-platonika odwołuje się do hellenistycznej tradycji *pathei mathos*, mocno osadzonej w świadomości Greków nauki, dowodzącej, iż cierpienie jest nauczycielem w życiu. Boecjusz pisze wprawdzie o przywróceniu stanu szczęśliwego, ale nie poprzez przywrócenie pozytywnych uczuć, lecz stanu doskonałości, spełnienia, spokoju, doprowadzając do pełnej mocy naturę rozumną człowieka przez wskazanie zasadniczych prawd, które zostały zatracone lub zapomniane².

Antyczni pozostawili po sobie także potencjalnie uformowany, ale, jak pokazała historia literatury, labilny, lecz nadal gatunkowo rozpoznawalny utwór, który w swojej pamięci gatunkowej niósł przesłanie o pocieszeniu – elegię. Traktowana jako twór ponadgatunkowy mogła wchłonąć ten typ wiersza, któremu nazwę nadał Owidiusz – *tristia*. Do niego właśnie bezpośrednio nawiązuje Osip Mandelsztam, obcując z tekstem tłumaczonym na język rosyjski jako *Скорбные элегии*. *Tristia* Mandelsztama, określane często jako przykład poezji antologicznej, są też nazywane ze względu na swoją filozoficzną osnowę ontologicznymi³. Sprawą dość istotną jest to, że Owidiusz został skazany na mocy dekretu cezara Augusta za *carmen et error*, za pieśń, która stanie się jego winą, błędem, powodem wygnania do Tomi, co może budzić pokusę szukania analogii z losem Mandelsztama. W przypadku poety rzymskiego zachodzi tutaj typowa relacja przyczynowo-skutkowa, natomiast *Tristia* rosyjskiego twórcy (powstające w latach 1916–20) jako wizjonerskie *ex ante* wyprzedzają niejako fakt skazania poety na mocy rozkazu Stalina na dożgonne zesłanie i pewną śmierć w łagrze.

Owidiusz uprawiał elegię w wielu typowych dla tego gatunku grupach tematycznych⁴, podejmując się jednak modernizacji gatunku, co spowodowało swoiste „rozmycie” granic formy aż do utraty jednoznacznych cech dystynktywnych, dlatego późne utwory, a zwłaszcza *Tristia*, będą komentowane odtąd zawsze z dwóch pozycji: jako wariant elegii, a więc elegia *par excellence* lub też jako zupełnie nowy gatunek, reprezentacja „elegijności”, którego nazwę przejmie od tytułu ksiąg napisanych przez Owidiusza w Tomi⁵ lub, przeciwnie, traktowane jako forma funkcjonująca autonomicznie, posiadająca dodatkowy wyróżnik, jakim jest ułożenie i skonsolidowanie poszczególnych reprezentantów formy w cykl poetyckich utworów elegijnych, wyrażających uczucie smutku po opuszczeniu przyjaciół lub kraju, zawierających

² Por. Ks. J. Grzybowski, *Boecjusz, czyli posłannictwo filozofii. Analiza przemiany i duchowej drogi ku dobru na podstawie „De consolatione philosophiae”*, „Warszawskie Studia Teologiczne” 2007, nr XX/2, s. 111-114.

³ Por. Por. С.Ф. Кузьмина, „*Tristia*” О. Мандельштама: Традиция–текст–поэтика, [w:] <https://www.proza.ru/2017/11/27/1911> (4.03. 2019).

⁴ Por. K. Zarzycka-Stańczak, *...Non minor illis – Owidiusz wobec wieszczów augustowskich*, [w:] *Elegia poprzez wieki*, pod red. I. Lewandowskiego, Poznań 1995, s. 82-83.

⁵ Takie stanowisko zajmują autorzy współczesnych słowników terminów literackich i słowników gatunków literackich, nie wyodrębniając w większości przypadków *tristia* jako gatunku autonomicznego. (Por. M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999, s. 91; *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006).

opisy przyrody, miast, morza w nowym miejscu pobytu⁶. Jednym z najważniejszych problemów związanych z gatunkową tożsamością *Tristiów* jest zagadnienie autobiografizmu, w nieznacznym stopniu manifestujące się w kulturze starożytnych. Niemniej jednak w *Tristiach* Owidiusza, a zwłaszcza w *Elegii IV 10*, uznanej za najbardziej autobiograficzną, daje się odnaleźć sekwencje typu: „Nie mam nikogo, komu mogę wiersze czytać”⁷ czy: „Powód mego nieszczęścia, lubo znany wszystkim, nie powinien tu zostać przeze mnie wyznany”⁸.

Za bezsprzecznie ważny dla tego typu wypowiedzi elegijnej należy uznać wątek winy i kary, nigdy nieujawnionej, określanej jako „tajemnica wygnania Owidiusza” („Dwie winy do upadku mnie niegdyś przywiodły: poezja oraz błąd mój. / Ale o tym drugim chcę milczenie zachować [...]”)⁹, winy, którą sam nazywa zbłądzeniem wskutek głupoty, ukaranym przez cesarza Augusta wygnaniem do Tomi, z którego to miejsca odosobnienia będzie mógł poeta stworzyć topos miejsca niewoli i topos ojczyzny. Wina (także: błąd, *error*), o której wspomina bohater, nigdy w *Tristiach* nie uzyska jednoznaczności, a jej powodem jest tyleż zbłądzenie, co splot wypadków, nad którymi nie miał kontroli. Przyczyną jego klęski było również ujrzenie czegoś, co spowodowało nieświadome obarczenie się winą¹⁰. Wina zatem wpisana zostanie w pewien porządek poznawczy, który stanie się fundamentem elegii autobiograficznej, z wyeksponowanym motywem czasu. Owidiusz problem czasu postrzega z perspektywy banity, a rozwija tę myśl w elegii 6 z IV księgi *Tristiów*, dowodząc jego nieodwracalności i mocy destrukcyjnej, ujawnianej w odniesieniu do człowieka, bowiem powtarzalność – znamię czasu, działająca pozytywnie w świecie przyrody, spowalnia rytm przeżyć duchowych człowieka i negatywnie podwaja ich nasilenie. Jak pisze Grażyna Urban-Godziek, *Tristia* czyli *Żale* to „poezja funeralna pisana samemu sobie”¹¹. Niewątpliwie funeralność określi w przyszłości wszelkie warianty elegii i form z nią skonsolidowanych na poziomie przede wszystkim kompozycji, której głównymi segmentami są *comploratio* – *laudatio* – *consolatio*.

Obowiązkowa część końcowa – pocieszenie w rosyjskiej poezji elegijnej XVIII i XIX wieku przyjmując postać korygowaną przez konwencję, odmianę gatunkową (szczególne miejsce zajmuje tutaj poezja funeralna) i osobowość twórcy sprzymierzy się na ogół z pojęciem przyjemności oraz spokoju¹². *Tristia* jednak nie są

⁶ Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 543.

⁷ Owidiusz, *Elegia IV 10*, [w:] Owidiusz, *Poezje wygnane*, przeł. i opracowała E. Wesołowska, wstęp napisał A. Wójcik, Toruń 2006, s. 117.

⁸ Ibidem, s. 117.

⁹ Ibidem, s. 91.

¹⁰ Por. S. Stabryła, *Owidiusz. Świat poetycki*, Wrocław 1989, s. 283-284.

¹¹ G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i w Europie*, Kraków 2005, s. 74.

¹² Na przykład w twórczości Nikołaja Murawjowa ciężar bólu świadomości, iż można znaleźć dla siebie zaledwie jeden punkt w przestrzeni czasu, znosi właściwie pojmowana i odczuwana przyjemność, dostępna jedynie przez człowieka moralnie usposobionego, co ma odpowiadać założeniu kontrolowanego

jakimkolwiek reprezentantem gatunku, gdyż zawsze będą łączone w pierwowzorem Owidiusza, zatem Mandelsztam, odwołując się doń, będzie poszukiwał zarówno punktów identyfikacyjnych z kulturą antyczną, co w owym czasie wpisywało się w jego akmeistyczny program, jak i znajdzie odzwierciedlenie w kreacji podmiotu lirycznego, który swój stan człowieka skrzywdzonego wyraża w postaci skargi, lamentu, żalu, pojęć używanych niekiedy zamiennie. Skarga poetycka mająca swoje liczne realizacje w gatunkach o funeralnej podstawie, czy też uznawana za gatunek odrębny, posiadała określoną kompozycję, której członem wymaganym pozostawało pocieszenie, niekiedy pozostające jedynie w sferze potencjalnej jako prośba o jego urzeczywistnienie¹³. Zasadą skargi poetyckiej czy potocznej stał się kontrast, przede wszystkim pomiędzy wymiarami czasu (przeszłość – terażniejszość), dlatego też twórcy przyjmowali zasadniczo porządek linearny nakazujący wątek pociechy czy otuchy umieszczać jako sekwencję finalną.

Ową linearność, diachroniczność Mandelsztam kwestionuje z pozycji zwolennika Bergsonowskiej koncepcji nieciągłości, nieliniarnego przebiegu czasowego¹⁴. Henri Bergson, traktując trwanie jako niepodzielne i substancjalne, zauważa, że życie samo w sobie nosiło zawsze głębokie przyczyny podziału, bowiem jest ono dążnością. Jego istotą jest zatem rozwijanie się na kształt wiązki tworzącej, przez sam fakt tego rozrostu, rozbieżne kierunki, między które dzieli się jej rozpęd¹⁵. Mandelsztam skłonny jest w wydanym w 1921 roku eseju pt. *O naturze słowa (O npupode slowa)* używać innej metafory na zjawisko wewnętrznego związku zjawisk i wprowadza obraz wachlarza. Ma on symbolizować systemową manifestację zjawisk, które niepoddane prawu czasowej ciągłości, uwolnione niejako od czasu, dają się również postrześć w swojej oddzielności, ale też i całkowitości:

indywidualnie bycia etycznie „czystym” jako warunku przyjemności, która jest pocieszeniem w życiu. Ale są i inne warianty tego stanu. Przyjemność zespolona z łagodnością i uspokojeniem powstaje wówczas, gdy walor pozytywny uzyskuje sam akt wspomnienia, bez względu na faktyczny charakter zdarzeń i stanów z przeszłości, a elegijne uobecnienie tego co było, wywołuje stan „przyjemnego zadumania” lub „upojenie łagodnością” (Iwan Riżski). Przyjemność jest nie tylko uczuciem zaspokajającym potrzeby estetyczne, ale także podstawowym pragnieniem istoty ludzkiej dążącej, w mniemaniu Nikołaja Karamzina, nie tyle do szczęścia, ile do uzyskania spokoju. U Andrieja Turgieniewa przyjemność daje wskrzeszenia własnego nieistniejącego już wizerunku. Motyw pocieszenia jednak i u innych poetów będzie posiadał rangę zasadniczego elementu konstrukcyjnego elegii jako wydłużająca czas przyjemność ciszy, samotności i milczenia, przyjemność porzucenia blichtru świata dla przestrzenności przyrody, przyjemność słyszenia i słuchania jej głosu, przyjemność czerpania z uroku każdej pory roku i każdego etapu życia, którego starość, część ostatnia, zapewnia pocieszenie poprzez wolność od emocji i od złego smutku, jak w wierszach Afanasija Feta ze zbioru *Элегии и думы*. Problem pocieszenia i otuchy w rosyjskiej poezji elegijnej XIX wieku omawiam w: *Wyrzucić smutek, Szkice o poezji rosyjskiej XIX wieku*, Kraków 2018, s. 86-116, 270-275.

¹³ Por. K. Wyrwas, *Skarga poetycka*, „Стил” 2002, № 1 (Belgrad), s. 253-255.

¹⁴ E. Papła, *Obraz asocjacyjny: przedmiotowość i metaforyczność w poezji akmeistów*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, vol. 13, s. 133.

¹⁵ Por. H. Bergson, *Życie, czyli zróżnicowanie trwania*, [w:] idem, *Pamięć i życie*, wybór tekstów G. Deleuze’a, przeł. A. Szczepańska, Warszawa 1988, s. 77.

Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений, современная философия, в лице Бергсона, чей глубоко иудаистический ум одержим настойчивой потребностью практического монотеизма, предлагает нам учение о системе явлений. Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию¹⁶.

Przedstawiona w pracach publicystycznych myśl o strukturalnej jedności zjawisk, co jak zauważyli badacze¹⁷, właściwa będzie dla Mandelsztama w całej jego spuściźnie, znajdzie potwierdzenie w *Tristiach*, powstałych w tym samym czasie co praca *O naturze słowa*, stanowiąc tej idei poetycką egzemplifikację. Komentatorzy spuścizny poety usiłują z owego źródnicowanego splotu czterdziestu pięciu utworów, w którym integrują się ze sobą: symbolika antyczna, średniowieczna, wątki biblijne i mitologia, tradycja judaistyczna i nowotestamentowa, rosyjska klasyka i współczesna poecie literatura wyodrębnić kilka grup nie ułożonych zgodnie z prawem następstwa, ale, mimo wszystko, tematycznie spowinowaconych. Olga Kuzmina odnajduje tu zarówno utwory poświęcone konkretnym osobom (Marinie Cwietajewej, Annie Achmatowej, Oldze Arbieninie-Hildebrandt) lub określone miastu (Petersburg, Moskwa), ale są tu również wiersze polemiczne, związane z aktualnymi zdarzeniami historycznymi, z I wojną światową (*Зверинец, Собирались эллины войною...*), teksty o rewolucji 1917 roku (*Сумерки свободы*), utwory o przeniesieniu stolicy z Petersburga do Moskwy (*Сумерки свободы*) oraz wiersze autobiograficzne o śmierci matki (*Эта ночь непоправима...*, *Меганон*). Z nimi współegzystują utwory nazywane „ciemnymi”, „Letejskimi”, skomplikowane interpretacyjnie (*Когда Психея-жизнь спускается к теням...*, *Ласточка*) oraz „wiersze duchowne” uznane za kulminacyjne dla całego zbioru (*Среди священников левитом молодым...*, *В хрустальном омуте какая крутизна!*, *Люблю под сводами седых тишины...*), w którym wiersz *Tristia* zdaje się pełnić funkcję cezury pomiędzy dwiema częściami cyklu¹⁸. Pierwsza nasycona jest przeczuciami śmierci i zagłady, druga chyli się ku niemal ich

¹⁶ О. Мандельштам, *Слово и культура*, [w:] idem, *Слово и культура. О поэзии. Разговор о Данте. Статьи. Рецензии*, Москва 1987, s. 55.

¹⁷ Por. E. Papła, *Образ ассоциативный: предметовость и метафоричность в поэзии акмеистов...*, s. 122.

¹⁸ Por. С.Ф. Кузьмина, *"Tristia" О. Мандельштама: Традиция-текст-поэтика*, [w:] <https://www.proza.ru/2017/11/27/1911> (6.03.2019). Podobnie porządkuje *Tristia* Olga Palij, twierdząc, iż cały cykl jako makrotekst składa się z dwunastu mikrocykli, spośród których dwa nazwane są przez badaczkę autorskimi, a na większą część składają się: polityczny, helleniski, cwietajewowski, moskiewski, germański, judaistyczny, religijny, achmatowowski, miejski i arbienski. W całości reprezentują one obraz świata, którego najbardziej znaczącymi pojęciami są: chaos, harmonia, zapomnienie, twórczość, twórca, miłość oraz historia. Por. О.В. Палий, *Структурно-семантическая организация поэ-*

idyllicznemu biegunowi. Niewątpliwie poszukiwanie linearnego porządku, który uzasadniałby przyjętą przez Mandelsztama kolejność segmentów poezji funeralnej, jest prawomocne, gdyby nie przyjęta przez poetę Bergsonowska zasada nieciągłości czy też, jak proponują badacze, asocjacyjności obrazu¹⁹ lub jego holograficzności, odwołującej się do starożytnej zasady synkretyzmu, całościowego ujęcia każdego fenomenu²⁰. Asocjacyjność oznaczać ma sugestywność, oszczędność, ekonomiczność, intensywność i skupienie znaczeń na każdym odcinku mowy, akmeistyczny skrót myślowy, skojarzenia odległe czy swoisty strumień świadomości. Ze względu na jedność, współzależność elementów utworu Mandelsztam zostaje nazwany przez Lidję Ginzburg poetą „rozgraniczonych kontekstów”²¹. Wielekroć badacze oprócz wspomnianych określeń wprowadzają pojęcie splotu podstawy biograficznej wierszy, inspiracji mitologicznych i rozbudowanych reminiscencji literackich²².

Mandelsztam zresztą w równej mierze wykorzystuje zarówno tekst poetycki, jak i manifesty literackie oraz prozatorskie wypowiedzi natury estetycznej do wyrażenia tych poglądów i wskazuje jako przykład teksty archetypowe (*Rozmowa o Dancie* – *Разговор о Данте*), spośród których *Boska Komedia* Dantego jest dla niego przykładem holizmu, zmienności, ale też niepodzielności. Wewnętrzną bowiem naturę tego tekstu, który nie będąc jednym głosem i nie tworząc opowieści wyciągniętej, jak pisze poeta, wzdłuż jednej linii, stanowi jedność światła, materii i dźwięku. W owym wielogłosowym poemacie każde słowo jest wiązką jego sensu, który, nie dyktowany ubogą koniecznością logiczną, nie jest nakierowany na jeden określony punkt, jako że w poezji i szerszej sztuce – nie ma rzeczy gotowych. Wypowiedź poetycka tworzy swe narzędzia w biegu i w biegu je niszczy, dlatego też kolekcja minerałów jest najlepszym organicznym komentarzem do Dantego, a kamień, jak rzecz ujmuje poeta, jest pogodą wyjętą z atmosfery i schowaną w funkcjonalnej przestrzeni²³.

Kamień stanie się więc metaforą więzi zjawisk, kojarzonych z „architekturą”, architektonicznością²⁴, tzn. scalonych ideą wznoszenia, budowania z elementów gotowych, które wejdą ze sobą w układ nazwany przez Władysława Chodasiewicza

тического макротекста в книге стихов О.Э. Мандельштама 1916-1920 гг. "Tristia", автореферат дисс. на соискание научной степени кандидата филологических наук, Воронеж 2003, s. 11.

¹⁹ Por. E. Papla, *Obraz asocjacyjny: przedmiotowość i metaforyczność w poezji akmeistów...*, s. 131–134.

²⁰ A. Генис, *Метаболизм поэзии. Мандельштам и органическая эстетика*, [w:] <http://www.synnegoria.com/tsvetaeva/WIN/silverage/mandelshtam/genismetabol.html> (06.05.2009).

²¹ Л. Гинзбург, *О лирике*, Ленинград 1974, s. 372.

²² Lidia Ginzburg pisze, że w wielopłaszczyznowym wierszu *На розвальнях уложенных соломой...* spotykają się takie postacie jak zabity w Ugliczu carewicz Dmitrij i Dmitrij Samozwaniec, który równocześnie utożsamia się z bohaterem lirycznym i oddala się od niego, a ponieważ utwór jest dedykowany Marinie Cwietajewej, budzi on równocześnie skojarzenie z *Dymitrem Samozwanцем* Aleksandra Puszkina. Por. Л. Гинзбург, *Поэтика Осипа Мандельштама*, Москва 1972, s. 321–322.

²³ O. Мандельштам, *Разговор о Данте*, [w:] idem, *Слово и культура...*, s. 112, 119, 148.

²⁴ Por. np. R. Przybylski, *Komentarz*, [w:] O. Mandelsztam, *Słowo i kultura. Szkice literackie*, przeł. i komentarzem opatrzył. R. Przybylski, Warszawa 1972, s. 203.

„tańcem rzeczy”²⁵, wcześniej już zaistniałych, a teraz powtarzanych zgodnie z ideą wiecznego powrotu. Pisząc w eseju *Słowo i kultura* (*Слово и культура*, 1921), że stary świat „nie jest z tego świata”, pozostając żywym bardziej niż kiedykolwiek, a wczorajszy dzień jeszcze się nie narodził, Mandelsztam powołuje się na Owidiańskie *Tristia* po to, aby stwierdzić oczywistość faktu powrotu słów, zjawisk, uczuć, rzeczy, którego to powtarzania doświadcza się jako radości:

Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость²⁶.

Wyrażana tak entuzjastycznie w teście publicystycznym idea, znajdzie swój wyraz w zbiorze *Tristia* pod postacią odnawiania archetypowych motywów przeszłości i zapoczątkowuje rozwijaną przez twórcę w kolejnych latach myśl o istnieniu kulturowego synchronizmu²⁷. Tutaj też tematyka pogrzebowa czy obraz utraconego, zapomnianego słowa symbolizującego umarłą kulturę²⁸ złączą się z motywami zadomowienia w świecie, nowego życia, ambiwalencji tematu umierania, apologią irracjonalnego, organicznego słowa²⁹.

Żal i potencjalnie istniejące pocieszenie współgzystują w misternej holistycznej tkance obrazowej, która powstaje z pragnienia poznania i nazwania rzeczy³⁰, już przecież wcześniej definiowanych w zależności od ich kulturowego kontekstu:

Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг³¹.

Tristia, które pierwotnie miały stać się tematyczną kontynuacją zbioru *Kamień*, a więc być *Kamieniem 2*, są dedykowane Owidiuszowi, co oznacza, że nie może tu zostać pominięta kategoria żalu w odniesieniu do winy, u rzymskiego twórcy

²⁵ В.Ф. Ходасевич, О. Мандельштам. „Tristia”, [w:] dugward.ru/library/mandelshtam/hodasevich_mandelshtam.html (5.06.2019).

²⁶ О. Мандельштам, *Слово и культура...*, s. 41.

²⁷ Пор. Е.А. Попов, *Концепция культуры в творчестве О.Э. Мандельштама: динамика и этапы развития*, автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата культурологии, Екатеринбург 2008, с. 18.

²⁸ Ibidem, s. 13.

²⁹ Пор. Т.Н. Бреева, *Художественный мир Осипа Мандельштама*, Москва 2013, s. 61, 71, 80.

³⁰ В.Ф. Ходасевич, О. Мандельштам. „Tristia”, [w:] dugward.ru/library/mandelshtam/hodasevich_mandelshtam.html (6.06.2019).

³¹ О. Мандельштам, *Tristia*, [w:] idem, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, *Стихи и проза 1906-1921*, Москва 1999, s. 138. Wszystkie cytaty wierszy z cyklu *Tristia* pochodzą z wyżej wymienionego wydania ze wskazaniem w tekście numeru strony.

nieprzejrzystej, niesprecyzowanej, wynikającej z jakiegoś niedookreślonego, indywidualnie popełnionego błędu, pomyłki, zgodnie z myślą antycznych, pozostającej wszak w sferze działań fatum, a zatem wpisanej w ludzki los. Niejednoznaczność ludzkiego błędu pojawi się i u Mandelsztama w winie namiętności Fedry, uświadomianej przez bohaterkę, która w poczuciu hańby i wstydu popełnia samobójstwo:

Любовью черною я солнце запятнала
 Смерть охладит мой пыл из чистого фиала...

Как этих покрывал и этого убора... (s. 251).

„Horyzont winy”, w którym odnajduje się człowiek, gdy uświadomi sobie, że popełnił czyn naganny, jest wielowymiarowy i, zdaniem badacza problemu, w jednym ze swoich przejawów przeżycia winowajcy mogą zostać skierowane ku samemu sobie³², bowiem wina traktowana jako rodzaj niewierności prowadzi do autodestrukcji. Polega też jednak na zrozumieniu swojego działania, będąc przejawem zdolności do oceny moralnej wraz z przyjęciem nie przychodzącej z zewnątrz, bo indywidualnie nadanej kary, niekoniecznie samozniszczenia, ale równie dotkliwych dla sfery duchowej: wstydu, wstrętu i nienawiści wyzwolonych przez pogwałcenie i zdradę subtelności, delikatności, która u Mandelsztama stanie się fenomenem zbawczym wobec śmierci:

За то, что я руки твои не сумел удержать,
 За то, что я предал соленые нежные губы,
 Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать.
 Как я ненавижу пахучие древние срубы.

За то, что я руки твои не сумел удержать... (s. 150)

Przewina niewierności u antycznych, nie wynikająca z wyboru, stymulowana niepohamowaną ekspresją, emocją, pożądaniem, mieszcząca się jednak w granicach zawsze karanego aktu pychy, *hybris* – przekroczenia wyznaczonej człowiekowi miary w świecie, u Mandelsztama przeradza się w winę zapomnienia słowa, które przestaje odzwierciedlać realność, wyzwalając odczucie nieodpowiedniości pomiędzy światem jako istotą języka a światem jako takim. Nosiciel języka, jakim jest podmiot liryczny, traci oparcie w słowach, mówi jak gdyby nie znając słów³³. W pracy *Słowo i kultura* przedstawia twórca jego pozytywne aspekty:

Разве вещь хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не означает предметы,
 а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость,

³² M. Grabowski, *Krajobraz winy. Próba analizy fenomenologicznej*, Toruń 2001, s. 17.

³³ Por. Н.Л. Быстров, *Об онтологическом статусе слова в поэзии Мандельштама*, „Известия Уральского государственного университета” 2004, № 33, s. 88.

вещность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела³⁴,

ale w *Tristiach* musi zauważyć fakt zgubnego zapomnienia materialności, cielesności słowa:

Я слово позабыл, что я хотел сказать:
 [...]

 Но я забыл, что я хочу сказать,
 И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

Я слово позабыл, что я хотел сказать... (s. 263).

Jeszcze przed powstaniem *Tristiów* w pracy programowej *Świt akmeizmu (Утро акмеизма)* Mandelsztam pisał: „Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя”³⁵, co, według Siergieja Awierincewa, wskazuje na paralelność, chociaż ze sporym czasowym wyprzedzeniem, z myślą Martina Heideggera³⁶. Zdaniem niemieckiego filozofa prawda bycia odślania się we własnej egzystencji człowieka, dlatego też zakorzenienie, zamieszkiwanie to podstawowe zadanie nie tylko na poziomie wyobraźni, lecz także ontologii. Toteż zauważał on, że sprawa zamieszkiwania (bycia przy rzeczach, czynienia miejsca) jest czymś podstawowym i zasadniczym, tworzącym ludzki sposób bytowania, pozwalającym człowiekowi realizować swą istotę³⁷. Mandelsztam taki sposób istnienia będzie również sprowadzał do owego bycia przy rzeczach, doceniając ważność doznawania sensualnego ze szczególnym, oprócz słuchu czy wzroku, doświadczeniem poprzez dotyk³⁸. Nikita Bystrow pisze nawet, że nie chodzi tu o powszechne ich pojmowanie jako form reprezentujących zmysły, ale o pewne pola siłowe, w przestrzeni których człowiek i świat wracają do stanu pierwotnego niezróżnicowania, tzn. stanu zrośnięcia się, zespolenia odczucia i rzeczy. Widzenie i słyszenie oznaczają, jak pisze krytyk, rozpląnięcie się w otaczającej przestrzeni, wyjście poza siebie i w pewnym sensie własne zniknięcie, podczas gdy odczucie dotykowe jako najbardziej „czysty” ich rodzaj jest również najbardziej pasywnym i powiązaniem z problemem poznania. Poznanie owo, dokonujące się poprzez ciało, łączy się, podobnie jak w *Tristiach* Owidiusza, ze skargą, żalem, z doświadczeniem zimna: „Мы сходим медленно с ума, / Холодного и чистого рейнвейна / Предложит нам жестокая зима” (*Когда на площадях и в тишине келейной...*, s. 131), przede wszystkim jednak z wyrazistym

³⁴ O. Mandельштам, *Слово и культура...*, s. 42.

³⁵ O. Mandельштам, *Утро акмеизма*, [w:] idem, *Слово и культура...*, s. 172.

³⁶ С. Аверинцев, *Судьба и весть Осипа Манделъштам*, [w:] *Аверинцев и Манделъштам. Статьи и материалы*, Москва 2011, s. 53.

³⁷ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski, [w:] idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył K. Michalski, tłum. K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Warszawa 1977, s. 316-321.

³⁸ Пор. Н.Л. Быстров, *Об онтологическом статусе слова в поэзии Манделъштама...*, s. 93-94.

odczuciem ciężaru zarówno w podstawowym sensie przygniatającej fizycznej masy nieorganicznej (kamień) lub organicznej (drzewo), jak np.: „Мы тяжесть урны гробовой” (*Меганом*, s. 129), „Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни” (*Золотистого меда струя из бутылки стекла...*, s. 128), „В огромной комнате тяжелая Нева, / И голубая кровь струится из гранита” (*Соломинка*, s. 125), ale też w znaczeniu stanu duchowego: „Мне пышность тяжела среди моего позора!” (*Как этих покрывал и этого убора*, s. 251). Jeżeli u Owidiusza rozstanie z Rzymem jest przedstawione jako śmierć, co w przypadku rzymskiego poety, zgodnie z mentalnością tamtych czasów, ostracyzm tego rodzaju był synonimem całkowitej zagłady człowieka, to u Mandelsztama w wierszu *Tristia*, bezpośrednio nawiązującym do Owidiańskiego utworu (*Elegia 3*), ciężar rozpacz z powodu rozstania z miastem wiąże się z pozbawioną patosu zwyczajnością ziemskiej egzystencji, której najdobitniejszym przykładem jest fraza: „Жуют волы, и длится ожиданье”:

Я изучил науку расставанья
 В простоволосых жалобах ночных.
 Жуют волы, и длится ожиданье,
 Последний час веселий городских,
 И чту обряд той петушиной ночи,
 Когда, подняв дорожной скорби груз,
 Глядели в даль заплаканные очи,
 И женский плач мешался с пеньем муз.

Tristia (s. 138).

To, jak rzecz wyraził krytyk, jest zarówno „uczłowieczaniem” świata³⁹, ze względu na własną doń predestynację, jak i odniesieniem do światopoglądu antyku w jego hellenistycznym wydaniu, o którym Mandelsztam pisał w eseju *O naturze słowa*:

Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это — домашняя утварь, посуда, все окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи любимой и с тем самым чувством священной дрожи, с каким —
 мерзла быстрая река
 И зимни вихри бушевали,
 Пушистой кожей прикрывали
 Они святого старика⁴⁰.

Hellenizm, jak twierdzi Mandelsztam, świadomie otacza człowieka przedmiotami, przekształca je w sprzęty i w ten sposób uczłowicza świat, ogrzewając go subtelnym

³⁹ Por. T. Сайто, *Поэтика изгнания в сборниках О. Мандельштама „Камень” и „Tristia”*, „Acta Slavica Iaponika” 2004, vol. 21, s. 50.

⁴⁰ О. Мандельштам, *О природе слова*, [w:] idem, *Слово и культура...*, s. 64.

ciepłem teleologii. Hellenizm jest przez twórcę porównany do zwykłego pieca, przy którym siedzi człowiek, ceniąc sobie jego ciepło za to, że jest spokrewnione w jego własnym⁴¹. To problem tzw. „wewnętrznego hellenizmu”⁴², bowiem Mandelsztam wprost określa ruszczyznę mianem rosyjskiego języka hellenistycznego, będącego ucieleśnionym dźwiękiem i ucieleśnioną mową. Poeta uważa również, że w rozumieniu hellenistycznym słowo jest słowem działającym, które spełnia się w zdarzeniu⁴³. Aleksander Genis powołuje się na badania Fritjofa Capry, odrzucającego konwencjonalne myślenie liniowe, aby skonstruować teorię komplikacji. Zgodnie z nią, wszechświat, w którym nie ma niczego fundamentalnego ani też drugoplanowego, nie składa się z przedmiotów, lecz z procesów niedających się poznać obiektywnie⁴⁴. Na ten aspekt poezji Mandelsztama zwrócił również uwagę Borys Buchsztab, pisząc, że w wierszach poety oddzielne wersy praktycznie nie są ze sobą powiązane, z pewną dowolnością przemieszczając się z utworu do utworu, co badacz określa mianem „klasycznego języka pozarozumowego” („заумь”), a samo stanowisko poety nazywa jego sporem z prawami logiki, bowiem słowo nie jest symbolem, ale znakiem innego typu: „Манделъштам говорит слоями культуры, эпохами. В его стихах эпохи культуры, легшие пластами в языке, предстают перед сознанием. Их может вызвать отдельное слово, не наделенное никаким особым значением”⁴⁵.

Słowo owo spełnia się w zderzeniu znaczeń dzięki związkowi obrazów stworzonych zgodnie z prawami „sensualistycznej epistemologii”. Jej istotę stanowi wyrażanie pojęć abstrakcyjnych poprzez odniesienia do percepcji zmysłowej, dzięki której udaje się jednanie pojęć nie tylko zresztą przeciwstawnych. Dotyczą one, zgodnie z tytułem cyklu, umierania, śmierci, pustki, niewiedzy, wygnania zawsze wyrażanych językiem zmysłów. W postrzeganiu wzrokowym dominuje czerń potwierdzająca, bo zaistniała już wcześniej w kulturze („черный папус”, „черное солнце” – Eurypides, *Hippolytos uwieńczony*, *Apokalipsa*), lub kwestionująca podstawowe znaczenie słowa, aby powstał nowy, ale niemal zawsze negatywny jego wymiar np. „черный пламень”, „черная”: „любовь”, „земля”, „Нева”, „черные”: „ухабы”, „птичьи стаи”, „море”, „квадриги”, „черная площадь Кремля”. Ciemność, ale też przezroczystość, zamazanie, niejasność, która rozmywa obraz, czynią przestrzeń niepokojąco nierzeczywistą, niepewną np. „полупрозрачный лес”, „прозрачные голоса”, „прозрачные дубравы”, „прозрачная звезда”, „прозрачны гривы табуна ночного”, „прозрачная слеза”, „прозрачная весна”, a zatem nie poddającą się poznaniu, chociaż równocześnie wyraziście cielesną. Poprzez wrażenia dotykowe można opisać świat i wyrazić uczucia (np. „В черном бархате советской ночи, / В бархате всемирной пустоты”, „черный шелк горит”, „красный шелк

⁴¹ Ibidem, s. 64.

⁴² Por. И.А. Есаулов, „Внутренний эллинизм” О. Манделъштама и русская идея „Серебряного века”, [w:] www.jesaulov.narod.ru/.../vortrag_ellenizm_i_russkaja_ideja.html (12.05.2019).

⁴³ Ibidem, s. 59.

⁴⁴ А. Генис, *Метаболизм поэзии. Манделъштам и органическая эстетика*, [w:] <http://www.synnegoria.com/tsvetaeva/WIN/silverage/mandelsham/genismetabol.html> (2.02.2019).

⁴⁵ Б. Бухштаб, *Поэзия Манделъштама*, „Вопросы литературы” 1989, nr 1, s. 129.

горит”). Ważna przy tym jest nie tyle nienowa przecież technika tworzenia obrazu asocjacyjnego, wspierająca się na fundamencie synestezji, ale negowanie jednoznaczności pojęć i zjawisk, które zostaje ukierunkowane na odczucie ich niestabilności. Mają one w *Tristiach* posiadać nachylenie funeralne, co dokonuje się na drodze kwestionowania ich ogólnie przyjętego pozytywnego w swym wydźwięku statusu ontologicznego. Na przykład pojęcie nieskończoności rozumiane jako nieuleganie śmierci podlega zaprzeczeniu poprzez zespolenie z substancjalną lepkością i niestałością wosku, jak we frazie „Воск бессмертья тает” (*На страшной высоте блуждающей огонь!*..), a wartość prawdy, rozważanej w sensie ontologicznym jako zgodność z rzeczywistym stanem rzeczy, zostaje podważona w metaforze „Все проходит. Истина темна” (*Чуть мерцает призрачная сцена...*, s. 148). Osłabianie pośności pojęć i obrazów o optymistycznych kulturowo konotacjach, niszczenie ich pozytywnego wydźwięku, nie dokonuje się u Mandelsztama tylko na drodze tworzenia prostych oksymoronicznych zestawień (np. „прекрасная нищета”, „улыбка холодная”, „горячие снега”, „тяжелый пар”), próbuje on bowiem dotknąć istoty metafory „somatycznej”, dzięki której zmienia się kierunek w odbiorze świata poprzez zmysł: „О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, / И выпуклую радость узнавания” (*Я слово позабыл, что я хотел сказать...*, s. 263). Poeta podąża dalej, kierując uwagę ku problemowi naznaczenia każdego zjawiska piętnem zagłady biologicznej, która jednak może jako ofiara, służyć przekształceniu w inną, pozytywną jakość. Dokonuje się to w formie metafory bardziej wysublimowanej, która stopniowo, holistycznie odsłania całościowość zjawiska:

Возьми на радость дикий мой подарок –
 Невзрачное сухое ожерелье
 Из мертвых пчел, мед превративших в солнце.

Возьми на радость из моих ладоней... (s. 147)

Gest ofiarowywania przedmiotu niepokoi już poprzez inicjalną w wierszu metaforę „pszczoły Prozerpiny” i towarzyszącym podarunkowi określeniom „невзрачный”, „дикий”, „сухой”, uprzedzającym o możliwości zaprzeczenia jego podstawowego sensu dawania radości. Gwałtownie w wersji kolejnym ów dar zmienia swoje znaczenie poprzez obraz naszyjnika z martwych pszczoł, których wszak najwyższa ofiara służy aktowi przemiany miodu w słońce. Radość dawania i otrzymywania zostaje skażona pamięcią o nieuchronnej wysokiej cenie nie tylko każdego przekształcenia w wartość wyższego rzędu, ale też pamięcią o sąsiedztwie i przenikaniu się wszystkich zjawisk, spośród których martwa pszczoła może być porównana ze ślepym lirnikiem lub skorelowana z pięknem i delikatnością pocałunku, krótkotrwałego i skazanego na zagładę („Нам остаются только поцелуи, / Мохнатые, как маленькие пчелы, / Что умирают, вылетев из улья” s. 147), przy czym słowo „мохнатый” w wariacie synonimicznym „косматый” w innym utworze niesie już sensy jednoznacznie negatywne: „Все космато: люди и предметы, / И горячий снег хрустит” (*Чуть мерцает призрачная сцена...*, s. 148). Podobnie słowo

„oddech” może być określeniem podstawy życia (*Зверинец*), jak i stać się oddechem, powietrzem śmierci (*Соломинка*), zwłaszcza w utworach o miastach rosyjskich, z obrazami zniszczenia w petersburskich opisach umierania, ciemności i ciężaru: „В Петрополе прозрачном мы умрем, / Где властвует над нами Прозерпина” (*Петрополь*, s. 254) czy pożaru, ognia i spopielenia w wierszach moskiewskich (*На развальнях, уложенных соломой...*; *Когда в теплой ночи замирает...*). Na pozór swoistym przeciwstawieniem staje się Krym, Tauryda i to jej jako symbolowi złotego wieku, spokoju i harmonii przypisują niekiedy badacze⁴⁶ przesłanie poety o bycie idealnym (*Черепаша*). U jego podstaw leży idea „powszechnego udomowienia”, której korzeni można upatrywać w antycznej idylli jako gatunku literackim⁴⁷ czy też jako pewnym typie obrazowania⁴⁸. Istotą obrazowania u Mandelsztama nie jest jednak polaryzacja, ambiwalencja zjawisk, z samego założenia zakładająca wewnętrzny konflikt, ale właśnie owa nieprzewidywalna, w pełni wszak możliwa ich współzależność, swoiste przyleganie do wielu innych pozornie niezwiązanych z nimi zjawisk czy stanów. Sąsiedztwo to powoduje, że obraz nie osiąga czystości pełnej, jednoznacznej wyrazistości, gdyż zawsze zawiera domieszkę czegoś innego, zmieniającego holograficznie jego znaczenie i nawet obraz strugi złocistego miodu, tak dobrze współgrającego z innymi dodatkowo waloryzowanymi „rzeczami antycznymi”: ciepłem domowego ogniska, ziarna, wina nie niweluje cienia zagłady, smutku, szaleństwa, wstydu, lęku i bólu, wyobcowania i wygnania:

Золотистого меда струя из бутылки стекла
 Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
 – Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба
Занесла,
 Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела.

Золотистого меда струя из бутылки стекла... (s. 128).

Ujawniający się coraz wyraźniej w późniejszej poezji Mandelsztama związek filozofii śmierci z twórczością poety⁴⁹, w *Tristiach* w pełni uprawnionych do wypowiedzenia żalu, w myśl przyjętej strategii poety nie niweluje pocieszenia, z jednej

⁴⁶ Por. Т.Н. Бреева, *Художественный мир Осипа Мандельштама...*, s. 61, 63.

⁴⁷ Por. Е.А. Балашова, *Функционирование русской стихотворной идиаллии в XX-XXI вв. Вопросы типологии*, Калуга 2015, s. 221-222.

⁴⁸ Iwan Jesaulow wyróżnia następujące cechy idylliczności: samookreślenie się bohatera poprzez więź i innymi, zadowalanie się małym, otaczanie się uczłowiczonymi przedmiotami świata zewnętrznego, cykliczność czasu, synkretyzm życia i śmierci, niemożność wyjścia poza świat idylliczny, brak cech wyjątkowości bohatera, wdzięczność za „zwyczajność”. Por. И. Есаулов, *Идиллическое у Мандельштама*, [w:] idem, *Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики*, Кемерово 1990, s. 39.

⁴⁹ А.С. Демина, *Поэтическая философия О.Э. Мандельштама*, автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Нижний Новгород 2006, [w:] <https://www.dissercat.com> > ... > Русская литература, (25.06.2019).

strony korespondującego przynajmniej teoretycznie z Mandelsztamowskim projektem stworzenia języka radości, z drugiej natomiast wkomponowanego w stworzoną przez poetę wizję świata jako całości kulturowej. Zgodnie z taką koncepcją, zamierzony gest powtarzania daje twórczą radość. Pocieszeniem w życiu jest przede wszystkim nawiązujące do spuścizny antycznej „powszechnie udomowienie”. Kieruje ono uwagę ku tym „rzeczom”, które mając charakter estetyczny rozwijają jak w wachlarzu swoje potencjalne możliwości semantyczne i mogą dać pocieszenie poprzez sensualne doświadczanie piękna w jego powszednim (wino, miód, butelka, słońce) czy sakralnym wymiarze („Ветхозаветный дым на теплых алтарях,” „Соборы вечные Софии и Петра, / Амбары воздуха и света” – *Исакий под фатой молочной белизны...*, s. 270).

Jednak niezwykle ważnym pojęciem w cyklu jest traktowana nawet jako kategoria – delikatność, subtelność („нежность”), odczytywana jako metafora lekkiego pierwiastka duchowego związanego z jeszcze słabym, bo nierozwiniętym życiem⁵⁰. Właśnie „нежность”, wielokrotnie pojawiając się w *Tristiach*, sprawia wrażenie zjawiska, które zdaje się przegrywać z mocą „rzeczy” o obfitych, wymiernych kształtach, silnych i ciężkich równie budujących, jak i niszczących to, co mizerne, kruche i wrażliwe, w rzeczywistości jednak, łagodzi ich pesymistyczny wydźwięk („нежные гроба”) czy jednoznaczną materialność („нежные глиняные амфоры”). Mandelsztamowska delikatność nie oznacza bowiem efemeryczności, ale uczucie w jego fundamentalnym przejawie, jakim jest czułość, wrażliwość:

Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы.
 Медуницы и осы тяжелую розу сосут,
 Человек умирает, песок остывает согретый,
 И вчерашнее солнце на черных носилках несут.
 [...]
 Словно темную воду, я пью помутившийся воздух,
 Время вспахано плугом, и роза землею была,
 В медленном водовороте тяжелые нежные позы,
 Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела.

Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы... (s. 142, 143)

„Нежность” z prozaicznym światem („Медуницы и осы тяжелую розу сосут”, „Время вспахано плугом, и роза землею была,”) łączy się, jak w wirze wodnym, w niepodzielną, siostrzaną całość, dlatego też może być ona pocieszeniem, gdyż jako taka stanowi również o istocie bytu, uwzględniającego istnienie delikatności jako jego niezbędnego elementu.

⁵⁰ Por. Т.Н. Бревва, *Художественный мир Осипа Мандельштама...*, s. 74.