

Damian Weymann

Poetyka i translatorska valedictio : o jednym autoprzekładzie Josifa Brodskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 105/1, 105-141

2014

Artykuł został 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.

DAMIAN WEYMANN Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

POETYCKA I TRANSLATORSKA VALEDICTIO: O JEDNYM AUTOPRZEKŁADZIE JOSIFA BRODSKIEGO

W roku 1994 Josif Brodski napisał wiersz będący rodzajem poetyckiego pożegnania, a dwa lata później, tuż przed śmiercią, opublikował własny przekład tego utworu na język angielski.

*Mienia upriekali wo wsiom, okromia pogody,
i sam ja groził siebie czasto surowoj mzdoj.
No skoro, kak goworiat, ja snimu pogony
i stanu prosto odnoj zwiezdoj.*

⁵ *Ja budu miercał' w prowadach lejtienantom nieba
i priatał'sia w obtako, słysza grom,
nie widia, kak wojsko pod natiskom szyrpotrieba
bieżyt, priesledujemo pierom.*

¹⁰ *Kogda wokrug bolsze nietu togo, czto było,
nie wažno, bierut was w kolco ili eto – blic.
Tak szkolnik, uwiadiew odnaždy wo snie czerniła,
gotow k umnożenju łuczszje inych tablic.*

¹⁵ *I jeśli za skorost' swieta nie źdiosz spasibo,
to obszczego, możet, niebytija bronja
cenit popytki jejo priewraszczenja w sito
i za otwierstije pobtagodarit mienia¹.*

[Robiono mi wyrzuty z powodu wszystkiego oprócz pogody, / i sam często groziłem sobie surową karą (zapłatą). / Lecz wkrótce, jak mówią, zdejmę pagony / i stanę się po prostu jedną gwiazdą. // (5) Będę migotać w przewodach jak (jako) porucznik nieba / i chować się w chmurę, słysząc grom, / nie widząc, jak wojsko pod naporem towarów masowej konsumpcji / biegnie, tropione przez pióro. // Kiedy wokół nie ma już tego, co było, / (10) nieważne, czy biorą was (pana/panią/państwa) w pierścień, czy też to blitz(krieg). / Tak uczeń, pewnego razu ujrzawszy we śnie atrament, / jest gotów, by mnożyć lepiej niż

¹ I. Brodskij, ***(*Mienia upriekali wo wsiom...*). „Zwiezda” 1995, nr 1, s. 7. Przedruk w: *Piejżał s nawodnienijem*. Sost. A. Sumierkin. Dana Point, CA, 1995, s. 203. Do wiersza tego (przywoływanego za przedrukiem) odsyłam dalej skrótem M. Do autoprzekładu (*Taps*, „The Times Literary Supplement” nr 4841 (1996), z 12 I, s. 19) – skrótem T. Liczby po skrótach wskazują numery wersów. Ponadto stosuję tu skrót I (liczba po skrócie oznacza stronice) = Z. I s z o w, „*Post-Horse of Civilisation*”: *Joseph Brodsky Translating Joseph Brodsky. Towards a New Theory of Russian-English Poetry Translation*. Rozprawa doktorska. Berlin 2008. Na stronie: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000005290/Zak-thesis-180309.pdf?hosts=local (dostęp: 15 II 2014).

inne tablice. // I jeśli nie oczekujesz „dziękuję” za prędkość światła, / to być może pancierz powszechnego niebytu / (15) ceni próby zamienienia go w sito / i podziękuje mi za otwór².]

TAPS

*I've been reproached for everything save the weather
and in turn my own neck was seeking a scimitar.
But soon I'm told I'll lose my epaulets altogether
and dwindle into a little star.*

⁵ *I'll twinkle among the wires, a sky's lieutenant,
and hide in clouds when thunder roars,
blind to the troops as they fold their pennant
and run, pursued by the pen, in droves.*

*With nothing around to care for, it's of no import
¹⁰ if you are blitzed, encircled, reduced to nil.
Thus wetting his dream with the tumbled ink pot,
a schoolboy can multiply as no tables will.*

*And although the speed of light can't in nature covet
thanks, non-being's blue armor plate,
¹⁵ prizing attempts at making a sifter of it,
might use my pinhole, at any rate.*

[WOJSKOWY SYGNAŁ ŻAŁOBNY NA TRĄBCE Robiono mi wyrzuty z powodu wszystkiego z wyjątkiem pogody / i z kolei moja własna szyja szukała bułata. / Lecz wkrótce, mówią mi, zupełnie stracę epolety / i skurczę się w gwiazdkę. // (5) Będę migotał wśród przewodów, porucznik nieba, / i chował się w chmury, kiedy zaryczy grom, / nie widząc wojsk, jak składają proporzec / i biegną tłumnie, śledzone przez pióro. // Kiedy wokół nie ma nic, o co można się troszczyć, jest bez znaczenia, / (10) czy jesteś (jesteście / jest pan/pani / są państwo) nagle atakowany(-i), okrążany(-i), redukowany(-i) do zera. / W ten sposób, mocząc swój sen przewróconym kałamarzem, / uczeń może mnożyć (sie) tak, jak tego nie zrobią żadne tabliczki. // I chociaż prędkość światła nie może w ogóle pragnąć / podziękowań, błękitny pancierz niebytu, / (15) ceniąc próby zamienienia go w sito, / mógłby użyć mojego otworu, w każdym razie.]

Oto fragment wypowiedzi Brodskiego w rozmowie z Larsem Klebergiem i Svantem Weylerem:

² W przekładzie K. Krzyżewskiej (J. Brodski, *** (Obwiniano mnie o wszystko...)). W: *Wiersze ostatnie*. Przeł. K. Krzyżewska, S. Barańczak. Kraków 1998, s. 114):

Obwiniano mnie o wszystko z wyjątkiem pogody.
Ja sam sobie też groziłem karą. I w tym celu
szybko – jak zwykle się mówić – usunę pagony,
by stać się zwykłą gwiazdką, jedną z wielu.

Na odjezdnym zamigoczę ją – porucznik nieba.
Słyszac gromy pewnie będę się chował za chmurą.
Nie zobaczę już, jak armia cofa się, ucieka
przed zwykłą rzeczą – ścigana przez pióro.

Kiedy wokół nie ma tego, co było, to zamęt
i to, że nas okrążają, wcale się nie liczy.
Tak uczeń, kiedy we śnie zobaczy atrament,
gotów mnożyć według innych i lepszych tabliczek.

Za prędkość światła „dziękuję” nie ma, więc niebytu
wspólnego przydział może na końcu zostanie
doceniony, zwłaszcza próba zamiany go w sito –
za otwór będę miał podziękowanie.

Sprawa wygląda tak, że kiedy moje pokolenie wstąpiło na scenę, tzn. w późnych latach pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych, znaleźliśmy się w pewnym sensie na obszarze literackiej ziemi jałowej. Wiedzieliśmy, że coś było przed nami, w drugim dziesięcioleciu tego wieku, w jego pierwszej połowie, tyle że zostało to całkowicie wymazane. Wiedzieliśmy o tym, mogliśmy stopniowo rekonstruować różne rzeczy. [...] Forma czy, by tak rzec, nastawienie tradycyjne były dla nas czymś bardzo ważnym [...] – w zasadzie tym, co próbowaliśmy odtworzyć, była cywilizacja, nie mniej. Oczywiście mogliśmy pisać te wszystkie nowoczesne wiersze. Polacy, Anglicy, ktokolwiek, Francuzi – wszyscy naokoło dokonali dalszej dekonstrukcji rzeczy. My, nie tyle rozmyślnie, co intuicyjnie, postanowiliśmy próbować przeciwdziałać temu sztucznemu zrywaniu ciągłości, usiłowaliśmy ją odtworzyć, scalić te rozpadające się budowle, podtrzymać cywilizację.

[...]

[...] I wykonaliśmy tę pracę dobrze. Nie bardzo wiem, jak to wyjaśnić... Formy, metrum, modele strof nie są jedynie formami literackimi – to są święte naczynia, które my odnaleźliśmy potłuczone i próbowaliśmy je na powrót poskładać. I wypełniliśmy je własną, współczesną treścią. Jeśli coś pozostaje w przekładzie, to przypuszczalnie właśnie treść. [...] To może wystarczać szwedzkiemu czytelnikowi. Czytelnikowi rosyjskiemu to nie wystarczy, ponieważ forma, tradycyjna forma jest przez nas pojmowana jako odpowiednik ludzkiej godności, godności człowieka cywilizowanego. Byliśmy po prostu zobowiązani do zachowania nienaruszalności cywilizacji – to wszystko³.

Ten długi cytat wydaje się niezbędnym, a zarazem chyba najlepszym wstępem do Brodskiego teorii i praktyki tłumaczenia poezji. Wskazując na immanentny sens i wartość formy w wierszu oraz na jej nierozłączny związek ze znaczeniem, poeta w innych miejscach używa takich określeń, jak: „poczucie chaosu podlegającego organizacji” (cyt. za: I 86), „[forma] uświęcona i rozświetlona przez czas”⁴, „wiersz jest wynikiem pewnej konieczności: jest równie nieunikniony jak jego kształt”, „[forma] jest w istocie swego rodzaju mechanizmem mnemotechnicznym pozwalającym mózgowi przechować w sobie świat”⁵. Przywołuje Benjaminowską metaforę: „forma [...] to naczynie, w którym odlane jest znaczenie. [...] Rozbij naczynie, a płyn wycieknie”⁶. Podkreśla, że forma często okazuje się wręcz elementem decydującym o powstaniu wiersza: „o pewnych sprawach czasem pisze się właśnie ze względu na formę, na wiele sposobów”⁷. Wzorce metryczne stanowią „duchowe jedności, [...] duchowe magnesy”⁸, „coś w rodzaju wielkości duchowych”⁹, „nasiona czasu w wierszu”¹⁰. Rymy „pokazują korespondencję między rozbieżnymi rzeczami”¹¹, „połączenie [rymowanych słów – D. W.] przyspiesza niesamowicie”¹², rym odkrywa zależno-

³ „Pozwalam sobie na wszystko z wyjątkiem skargi”. Z *Josifem Brodskim rozmawiają Lars Kleberg i Svante Weyler*. Przeł. A. Perkowska, J. Iłlg. W zb.: *Reszty nie trzeba. Rozmowy z Josifem Brodskim*. Zebrał, oprac. J. Iłlg. Katowice 1993, s. 138-139.

⁴ J. Brodsky, *Beyond Consolation*. „The New York Review of Books” t. 21 (1974), nr 1, z 7 II, s. 17. Także na stronie: <http://www.nybooks.com/articles/9613> (dostęp: 15 II 2014).

⁵ J. Brodsky, *Śpiew wahadła*. Paryż 1989, s. 86.

⁶ Brodsky, *op. cit.* O podobieństwach między W. Benjaminem a J. Brodskim zob. I 39-48.

⁷ *Joseph Brodsky. Conversations*. Ed. C. L. Haven. Jackson 2002, s. 114.

⁸ *Ibidem*, s. 43.

⁹ Brodsky, *Śpiew wahadła*, s. 85.

¹⁰ J. May, „Poets’ Round Table”: „A Common Language”. „PN Review” t. 15, nr 4 (1989), s. 43. Cyt. za: V. Polukhina, *Brodsky’s Views on Translation*. „Modern Poetry in Translation”. New Series. Nr 10 (Winter 1996), s. 27.

¹¹ *Genius in Exile*. Interview by A. Lauterbach. „Vogue” 1988, nr z lutego, s. 388. Cyt. jw.

¹² „The Power of Poetry”: *The two Nobel Prize winners Joseph Brodsky (1987) and Derek Walcott (1992)*

ści istniejące w języku, łączy rzeczy dotąd nie powiązane¹³. „Różnice w miarach wierszowych to różnice oddechu i tętna. Różnice w układzie rymów są różnicami funkcji mózgu. Metrum to różnice oddechu i bicia serca”¹⁴. „Poezją jest sposobem reorganizacji (*restructuring*) czasu, a nie można zreorganizować czasu bez użycia zorganizowanej struktury”¹⁵. Jak zauważa Tomas Venclova, Brodski kładzie nacisk na przekład temporalnych elementów wiersza, ponieważ jednym z centralnych pojęć filozofii poetyckiej twórcy jest czas w jego aspekcie fizycznym, ucieleśniony „np. w przedłużonej intonacji, powolnym ruchu opisywanej postaci, a jeszcze bardziej w prozodii, stopie, klauzuli, cezurze”¹⁶. Sam poeta ujmował swoją teorię przekładu w takiej formule:

W istocie wszelki wiersz z czysto technicznego punktu widzenia ma dwa–trzy wymiary, których zachowanie w przekładzie jest bardzo ważne. Treść nie jest dla mnie aż tak interesująca, nie mogę jej przecież rozszerzyć czy ubarwić, będzie to wbrew regułom. Najbardziej zasadnicza sprawa w przekładzie to zachowanie struktury oryginału¹⁷.

W sposobie traktowania formy, w stosunku do niej wyraża się światopogląd autora (u Brodskiego najczęściej zresztą nacechowany ironią). Jak pisze Stanisław Barańczak, w oczach Brodskiego niejako –

świat jest chaosem, ale aby w ogóle w tym chaosie żyć, trzeba założyć, że ma on mimo wszystko jakiś ukryty sens; analogicznie i język – odbicie świata – jest pełen wewnętrznych nielogiczności i absurdów, ale właśnie dlatego trzeba go maksymalnie zorganizować, ujarzmić [...]¹⁸.

Forma jest dla rosyjskiego poety „nieuleczalnie semantyczna”, ponieważ wiąże się z wiernością poprzednikom, ze stawianiem oporu rzeczywistości, doskonaleniem wewnętrznym, z indywidualnym, niepowtarzalnym głosem i egzystencją (co może oznaczać, że została okupiona dużym kosztem: walką o ocalenie wartości, o przetrwanie i oddech). Jest więc konkretem wymagającym możliwie wiernego odzwierciedlenia, a nie metaforą starego prawa społecznego, którą współcześnie należy tłumaczyć wierszem wolnym, jak postulował Yves Bonnefoy¹⁹. Wyjaśnia Venclova:

met at the Gothenburg Book Fair on 9 September 1993. Library of Congress. Sound Division. Cyt. za: I 57.

¹³ Zob. May, *op. cit.* Cyt. za: Polukhina, *loc. cit.*

¹⁴ Brodski, *Śpiew wahałki*, s. 85. Warto dodać, iż dla Brodskiego rymy żeńskie i męskie miały swoistą, nietożsamą aurę semantyczną: „Rzecz w tym, że tetrametr o męskich klauzulach silnie do czegoś zobowiązuje autora, nie mówiąc o czytelniku. Podczas gdy tetrametr o klauzulach żeńskich coś wybacza... I w ogóle jest to najważniejszy rodzaj rozmowy, jaki może istnieć na tym świecie” (J. Brodskij, *Bolszaja kniga intieruju*. Wyd. 2. Ispr. i dop. I. Zacharow. Moskwa 2000, s. 642).

¹⁵ *Joseph Brodsky interviewed by Brian Norton. Sound Judgement. „The Scotsman” 1992, nr z 14 VI, s. 32. Cyt. za: Polukhina, loc. cit.*

¹⁶ Cyt. za: T. Venclova, *Statji o Brodskom*. Baltrus 2005, s. 88.

¹⁷ Cyt. jw., s. 131.

¹⁸ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*. Wyd. 2. Poznań 1994, s. 92.

¹⁹ Y. Bonnefoy, *On the Translation of Form in Poetry*. „World Literature Today” t. 53 (1979), nr 3, s. 375.

poetyka Brodskiego jest dalszym rozwinięciem „poetyki semantycznej”, która istniała także u akmeistów [...]. Poetyka semantyczna zakłada, że każdy element wiersza na dowolnym jego poziomie stanowi element znaczenia. [...] Zgodnie z tym poglądem formalne aspekty wiersza mają naturę semantyczną, tj. etyczną i cywilizacyjną, i dlatego powinny zostać zachowane w przekładzie²⁰.

Zachowanie formy to w przedstawionej perspektywie obowiązek moralny tłumacza, w przeciwnym razie bowiem czytelnik zostaje zubożony o wartości nie tylko poznawcze, lecz i etyczne. Obowiązek ten ma również wymiar metafizyczny, ponieważ w filozofii Brodskiego język stanowił byt wyższy od czasu, posługujący się poetą jako narzędziem. W tym świetle dobry wiersz mógł się wydawać dziełem już nie tyle człowieka, ile samego języka. W konsekwencji Brodski był skłonny uparcie walczyć o zachowanie elementów formalnych w przekładach poezji – a tym samym własnych wierszy – z rosyjskiego na angielski. „Mandelsztam (jak i, dodajmy, Brodski) wymaga dojrzałości i ofiarności – inaczej mówiąc, samoograniczenia – również od tłumacza”²¹.

Zdaniem Brodskiego, w przekładzie poezji należy odtworzyć czy zachować „równowagę estetyczną” oryginału²²: „Przekład jest poszukiwaniem ekwiwalentu, nie namiastki. Powinien być stylistycznie, jeśli nie psychologicznie, kongenialny”²³. Poetę interesował ogólny „wektor” autora, jego sposób przetworzenia mitu, prozodii, biografii i tradycji w jedyny w swoim rodzaju „podpis rytmiczny”²⁴. Zarazem wierzył Brodski w prawo „semantycznej swobody”²⁵ w procesie tłumaczenia (pod warunkiem zachowania wspomnianej estetycznej dominanty dzieła). Trafnie dopowiada rzecz Venclova: „Pewne odstępstwa od dosłowności są przy tym nieuniknione – na nich w istocie opiera się żywotność i siła wiersza”²⁶. W odniesieniu do przekładów własnej poezji Brodski wyznawał nawet, że wolałby, aby „wydawały się one niezręczne i precyzyjne niż gładkie i odmienne”²⁷.

W efekcie – dla wielu tłumaczy rosyjskiego noblisty współpraca z nim oznaczała czasem „włożenie stalowego hełmu i sypanie okopów”²⁸. Przygotowanie tomu

²⁰ Venclova, *op. cit.*, s. 90. I szow, pisząc o źródłach strategii translatorskiej Brodskiego, wskazuje przede wszystkim na tradycję tłumaczenia mimetycznego, wywodzącą się od Puszkina (I 34–39). Ciekawe ponadto, że J. M. i M. J. Lotmanowie kwalifikują poetykę Brodskiego jako antyakmeistyczną, opierając się na przesłance, że poeta, inaczej niż akmeiści, traktował przestrzeń jako pustkę, w którą wrzucone są rzeczy, a nie jako materialną rzeczywistość – zob. L. Łosiew, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii*. Moskwa 2006, s. 274–275. Także na stronie: <http://lib.rus.ec/b/136729/read> (dostęp: 15 II 2014).

²¹ Venclova, *op. cit.*, s. 90.

²² Zob. T. Vitale, *A Conversation with Joseph Brodsky*. „Ontario Review” nr 23 (1985/86, Fall/Winter), s. 9. Cyt. za: Polukhina, *op. cit.*, s. 29.

²³ Brodski, *Śpiew wahadła*, s. 84.

²⁴ D. M. Bethea, *Brodsky's and Nabokov's Bilingualism(s): Translation, American Poetry, and the Mutterspache*. „Russian Literature” 37 (1995), z. 2/3, s. 170.

²⁵ D. Weissbort, *Twenty-Four Lines*. „Modern Poetry in Translation”. New Series. Nr 10 (Winter 1996), s. 41.

²⁶ Venclova, *op. cit.*, s. 91.

²⁷ L. Henderson, *Poetry in the Theatre: An Interview with Joseph Brodsky*. „Theatre” 20 (1988), nr 1 (Winter), s. 52. Cyt. za: Polukhina, *op. cit.*, s. 29.

²⁸ P. France, *Translating Brodsky*. „Modern Poetry in Translation”. New Series. Nr 10 (Winter 1996), s. 20.

A Part of Speech przedłużyło się do pięciu lat z powodu „ego-storms” – konfliktów spowodowanych wymogami, jakie poeta stawiał tłumaczom. Brodski często traktował jako wstępne szkice to, co tłumacze uważali za mniej więcej ukończone dzieło. Zdarzało się nawet, że przygotowane przez nich wersje przerabiał i podawał do druku bez ich wiedzy²⁹. „Brodskiemu trudno było, czy wręcz było dla niego niemożliwe, zaakceptować poglądy swojego tłumacza na to, co jest tolerowalne w angielszczyźnie” – pisał Daniel Weissbort, przyjaciel i jeden z głównych współpracowników autora *Wielkiej elegii dla Johna Donne’a*³⁰. Trzeba wszakże zaznaczyć, iż mimo sporadycznych niezręczności stylu czy brzmienia poeta na ogół rzeczywiście udanie poprawiał wersje sporządzone przez tłumaczy, osiągając całociowy efekt bliski oryginalnemu³¹.

W miarę pogłębiania znajomości angielskiego Brodski coraz częściej sam zasiadał do tłumaczenia własnych wierszy³². Dążąc do wiernego odwzorowania swojej oryginalnej poezji w języku angielskim, natykał się poeta na opór materii w postaci, z jednej strony, systemowych cech angielszczyzny, obcych naturze języka rosyjskiego, z drugiej zaś – reguł tradycji poetyckiej nie przystających do tradycji wiersza rosyjskiego. Wymieńmy kilka tego rodzaju obiektywnych trudności: piętrowe konstrukcje zdań podrzędnych i fleksyjność w rosyjskim – przeciwnie niż w an-

²⁹ Z tego punktu widzenia równie dobrze moglibyśmy wybrać do analizy przekład dokonany w tandemie, gdyż Brodski zawsze był gwarantem ostatecznej wersji (mimo że nie zawsze miał pełną zgodę swojego anglojęzycznego współpracownika). Różnica jest tylko taka, iż w roku 1995 Brodski władał angielskim jeszcze pewniej niż w latach siedemdziesiątych czy nawet osiemdziesiątych.

³⁰ D. Weissbort, *Translating Brodsky. A Postscript*. W zb.: *Translating Poetry: The Double Labyrinth*. Ed. ... Iowa City 1989, s. 221. Weissbort, który po pierwszych doświadczeniach współpracy oburzał się na bezceremonialne i nieuzasadnione – jak odczuwał – ingerencje Brodskiego w cudze tłumaczenia jego dzieł, a i w ogóle na jego podejście do przekładu poetyckiego z rosyjskiego na angielski (zob. D. Weissbort, *Battle over Translation*. „The New York Review of Books” t. 29 (1982), nr 15, z 23 IX, s. 63–64. Również na stronie: <http://www.nybooks.com/articles/6498> (dostęp: 15 II 2014)), z czasem zmienił opinię i tak podsumował swoje ostatnie spotkanie z Brodskim, poświęcone szlifowaniu przekładu pewnego wiersza Zabołockiego: „przełamała impas [...] [...] jego drastyczna przeróbka [mojego – D. W.] tłumaczenia była wyzwalamąca” (Weissbort, *Twenty-Four Lines*, s. 44). W tym duchu bronil wielu autoprzekładów Brodskiego, nie popadając zarazem w skłonność do idealizacji (zob. D. Weissbort, *From Russian with Love. Joseph Brodsky in English*. London 2004, *passim*). Z drugiej strony trzeba dodać, że Brodski z biegiem lat rozluźnił tok swojego wiersza angielskiego i stał się bardziej tolerancyjny względem rymów niedokładnych, zarówno w dziełach przekładowych, jak i oryginalnych, to zaś oznacza, że jego dykcja poetycka w drugim języku zyskała na naturalności (zob. *ibidem*, s. 216).

³¹ Przekonująco dowodzi tego także I s z o w, zob. chociażby I 223–231.

³² Brodski podał kilka wyjaśnień swojej decyzji: „W wielu z tych przekładów [dokonanych przez tłumaczy Brodskiego – D. W.] nie daje mi spokoju fakt, że nie jest to wystarczająco dobry angielski” (cyt. z: *Joseph Brodsky. Conversations*, s. 74); „Strasznie trudno jest skłonić tych ludzi, by przełożyli coś, co jest precyzyjne, tak, jak byśmy tego chcieli. Więc zamiast się nad tym rozwodzić, pomyślałem, że może spróbuję sam. [...] Trapi mnie zatem nie tyle fakt, że jakaś moja linijka jest kiepska, trapi mnie kiepska linijka w angielszczyźnie” (cyt. jw., s. 73–74); „po prostu jeśli już muszę kogoś nienawidzić, wolę, żebym to był ja sam” (H e n d e r s o n, *op. cit.*, s. 51. Cyt. za: P o l u k h i n a, *op. cit.*, s. 29). Warto w tym kontekście wspomnieć o nadrzędnym zamyśle Brodskiego – „jego ambicji przywrócenia równowagi [między wierszem wolnym a tradycyjnym – D. W.] na amerykańskiej scenie poetyckiej”, co stanowi „niezwykły precedens w historii tłumaczenia poezji na angielski” (I 230).

gielszczyźnie; wielosylabowość słów rosyjskich (średnio 2,7 zgłoski) wobec dominacji monosylab w angielskim; rzadkość słów paroksytonicznych w angielszczyźnie oraz nienaturalność rymów żeńskich w poezji tego języka (zwłaszcza w układzie przeplatany z rymami męskimi) – odwrotnie niż w języku rosyjskim. Poeta w każdym razie zadziwiająco umiejętnie radził sobie z opisanymi przeszkodami, jednocześnie „grzejąc angielszczyznę jak samochód”³³, wskutek czego jego teksty angielskie nie są pozbawione śladów obcości (*foreignization*), utrwalonych czy to w rytmie, składni, czy w leksyce bądź rymie. Efekty działalności autoprzekładowej Brodskiego oceniane są różnie, nieraz bardzo krytycznie³⁴, jednak nie brakuje urzeczonych czytelników, a jego współtłumacze i przyjaciele-poeci, nawet jeśli czasem z zastrzeżeniami, skłonni są przyznawać, że powstało wybitne dzieło o trwałej wartości³⁵.

Napisany po rosyjsku wiersz *** (*Mienia upriekali wo wsiom...*) powstał w roku 1994 i miał swój pierwodruk, wraz z kilkunastoma innymi tekstami poetyckimi, w styczniu 1995 w petersburskim miesięczniku literackim „Zwiezda”. Utwór znalazł się także wśród trzech, które Brodski recytował na swoim ostatnim wieczorze autorskim 9 kwietnia 1995 w Morse Auditorium Uniwersytetu Bostońskiego³⁶. W ostatnim wydanym za życia rosyjskim tomie, *Piejzaż s nawodnienijem* (kwiecień 1995), poeta zamieścił ten tekst na ostatniej stronie, czyniąc go słowem pożegnalnym.

³³ Dosłowne tłumaczenie frazy z wiersza *W stylu Audena*, który S. Heaney poświęcił pamięci Brodskiego. W przekładzie S. Barańc z a k a (w: J. Brodski, *Tym tylko byłem. Wybór wierszy*. Wybór, posł. J. 111g. Kraków 2006, s. 244) odpowiednie miejsce tego utworu brzmi: „stopą cisnąc za to / Ziemię jak akcelerator / Po obrabowaniu banku / Angielszczyznę”.

³⁴ Np. przez D. Daviego czy Ch. Reida (zob. I 15–18).

³⁵ Zob. np. S. Heaney, *Brodsky's Nobel: What the Applause Was About*. „The New York Times” 1987. Na stronie: <http://www.nytimes.com/books/98/12/20/specials/heaney-brodsky.html> (dostęp: 15 II 2014): „Tak więc mimo jego oczywistej miłości do poezji angielskiej, która prawie równa się zaborczości, energię dostarcza prądnica języka rosyjskiego, metryka oryginału nie podlega zakwestionowaniu i angielskie ucho natyka się na element fonetyczny, który jest zarazem ożywiony i zniekształcony. [...] Kiedy indziej jednak poddaje się ono z tą bezgraniczną aprobatą, którą może wywołać i umożliwić tylko najbardziej triumfalna sztuka”. – D. Walcott, *Magic Industry*. Rec.: J. Brodsky, *To Urania*. „The New York Review of Books” t. 35 (1988), nr 18, z 24 XI, s. 35–38. Na stronie: <http://www.nybooks.com/articles/4257> (dostęp: 15 II 2014): „tenże krytyk w dawniejszych epokach mógłby mówić to samo o Donnie, Miltonie, Browningu, Hopkinsie. W angielszczyźnie Brodskiego jest brzmienie właściwe tylko jemu i często jest to trudne brzmienie” (s. 36); „są [te wiersze] nie tyle przetłumaczone, co na nowo stworzone przez samego Brodskiego – jest to osiągnięcie, które czyni go jeszcze większym poetą, niż to ze wzruszeniem ramion przyznajemy” (s. 35). – P. Viereck: „Fascynują mnie technicznie »niepoprawne« autoprzekłady Josepha. Dają mi lepsze, świeższe rozumienie mojego własnego języka. Jak gdyby angielski był pryzmatem, który nagle został ustawiony pod nowym kątem” (cyt. za: D. Weissbort, *Joseph Brodsky's English verse*. „The Times Literary Supplement” nr 5127 (2001), z 6 VII, s. 17). – D. Weissbort (*Something Like His Own Language*. „The Notre Dame Review”, nr 14 (Summer 2002), s. 182. Na stronie: <http://www.ndreview.nd.edu/assets/83436/ndr14.pdf> (dostęp: 15 II 2014): „Odkryłem, że [autoprzekłady Brodskiego – D. W.] nie dawały się zmienić bez poważnego uszkodzenia ich struktury dźwiękowej. Można wykazać, że Brodski, bynajmniej nie pozbawiony ucha do angielszczyzny, miał w istocie za dobre ucho!” (cyt. za: I 55). – J. Aaron: „Brodski krok po kroku opanowuje go [tj. język angielski – D. W.], wymaga od niego czegoś, czego nikomu nie przyszło do głowy od niego wymagać, powiedzmy, od końca XVI wieku. Nic dziwnego, że jednym z jego prywatnych idoli był John Donne” (cyt. za: W. Poluchina, *Iosif Brodskij. Żyżń, trudy, epocha*. Sankt-Pietierburg 2008, s. 484).

³⁶ Zob. na stronie: <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1861> (dostęp: 15 II 2014).

Z kolei w londyńskim „The Times Literary Supplement” w numerze z 12 stycznia 1996, na 16 dni przed śmiercią poety, ukazał się angielski autoprzekład wiersza, zatytułowany *Taps*. Został on następnie włączony do czwartego i ostatniego angielskiego tomu wierszy Brodskiego *So Forth* (wrzesień 1996), w którym także znalazł się na końcowej stronie (figuruje ponadto z tyłu na obwolucie tomu *Collected Poems in English*). Pierwodruk prasowy i przedruk książkowy nieznacznie się różnią – ortografią (brytyjskie: „*ink-pot*”, „*armour-plate*” w wersji z „The Times Literary Supplement”) oraz formą gramatyczną jednego czasownika (w. 2: „*has sought*” w czasopiśmie – „*was seeking*” w *So Forth*³⁷).

Pierwszą rzucającą się w oczy różnicą między wersją rosyjską a wersją angielską jest dodany w przekładzie tytuł. Poeta wykorzystał tu dar języka angielskiego – wieloznaczny rzeczownik „*taps*”, którego odpowiednika próżno by szukać w rosyjskim. W formie liczby mnogiej słowo to denotuje sygnał odgrywany na trąbce sygnałowce podczas pogrzebu wojskowego bądź wzywający do gaszenia świateł na końcu dnia; w liczbie pojedynczej oznacza m.in. strzał oddany z karabinu czy strzelby lub nakłucie chirurgiczne. W interpretowanym wierszu aktywowane mogą być wszystkie te definicje, w szczególności pierwsza. Mowa bowiem głównie o zbliżającej się własnej śmierci poety. Nakłucie kojarzy się z otworem („*pinhole*” – T 16) tworzonym przez gwiazdę. Warto zauważyć, że spółgłoski wchodzące w skład tytułowego słowa odgrywają rolę w planie całego wiersza – powtarzają się chociażby w kilku pozycjach rymowych: „*pennant*” (T 7), „*import*” (T 9), „*ink pot*” (T 11), „*plate*” (T 14).

Głównym tematem liryku jest „istnienie w obliczu śmierci, konfrontacja z nicością, wpływ niebytu na bycie”, przy czym poeta unika „melodramatycznych klisz i stereotypów”³⁸. Sposób podejścia Brodskiego do tematu zapewne dobrze przedstawia rada, jakiej udzielił on swoim studentom z Mount Holyoke University, zadając im do napisania wiersz o przyszłości:

Niezależnie od tego, jaki sposób ujęcia tematu wybieriecie, próbujcie zachować spokój: nie pozwalajcie sobie na entuzjazm. Pamiętajcie, że piszecie o aspekcie czasu i że nie wiadomo wam o nim nic poza tym, iż na pewno nadejdzie. Innymi słowy, przerażenie jest tutaj bardziej na miejscu niż entuzjazm, ale to przerażenie też należy kontrolować. [...] Musicie sprawiać wrażenie beznamiętnych, stanowczych i przenikliwych. [...] Unikajcie apokaliptycznego czy sardonicznego tonu: próbujcie wypaść trzeźwo lub nawet surowo³⁹.

W pierwszym wersie pobrzmiwia Mandelsztamowski incipit: „*Ja pju za wojen-nyje astry, za wsio, czem korili mienia* [Wypiję za wojskowe astry, za wszystko, co mi wytykano]”⁴⁰. O ile wiersz Mandelsztama stanowi 8-wersową ironiczną enume-

³⁷ W niniejszej pracy cytujemy ostateczną wersję zatwierdzoną przez autora, a więc tę zamieszczoną w publikacji książkowej: J. Brodsky, *So Forth*. New York 1996, s. 132.

³⁸ T. Venclova, *Wat i Brodski*. Przeł. A. Mirkes-Radziwon, M. Radziwon. „Zeszyty Literackie” 2007, nr 4, s. 125–126.

³⁹ J. Brodsky, „*Write a poem about the future*”. (*Student Assignment*). Brodsky Papers. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, GEN MSS 613, Box 126. Cyt. za: I 169.

⁴⁰ O. Mandelsztam, *** (*Wypiję za wojskowe astry...*). W: *Nikomuni słowa...* Wybór, posł. T. Klimowicz. Wyd. 2. Kraków 2003, s. 166–167. Motyw nieprzyjaźni otoczenia pojawia się kilkakrotnie u obu poetów i ich łączy – zob. u J. Brodskiego np.: „Z tych, co mnie zapomnieli, złożyło-

rację pretekstów do czynionych mu zarzutów, o tyle Brodski zamyka sprawę w jednej linii, lakonicznie informując, co jedynie nie wchodziłoby w jego przypadku w zakres analogicznego wyliczenia. Na poziomie formalnym oryginał wyraźnie nawiązuje do tradycji poezji rosyjskiej, nawet jeśli nie stosuje klasycznego, rygorystycznego metrum. 4-wersowa strofa o zamkniętym układzie przeplatających się rymów żeńskich i męskich (*abab*) jest najpowszechniejsza w tradycji rosyjskiej poezji lirycznej⁴¹. Tymczasem w dojrzałej twórczości – licząc np. od roku 1965 – Brodski względnie rzadko sięgał po czterowiersz jako taki, niekiedy stosując go w układzie stychicznym, preferował natomiast dłuższe, często bardzo wyrafinowane formy stroficzne, a z czasem także wiersz pozbawiony podziału na strofy⁴². Więcej – zastosowana w omawianym tekście strofa jest pozbawiona przerzutni, co u poety tak chętnie sięgającego po ten środek wyraźnie wskazuje na silne dążenie do opanowania chaosu, któremu przeciwstawia się utwór. Odnotujmy, że czterowiersz o identycznym układzie rymów, choć o innym wzorcu rytmicznym, wykorzystali m.in. Puszkina w wierszu *Pomnik*⁴³ (topos *exegi monumentum*, podjęty przecież i zreinterpretowany tutaj przez Brodskiego⁴⁴) czy Lermontow – w znanym utworze *** (*Wychodzę sam jeden – przede mną w step droga...*)⁴⁵, który także jest elegijną medytacją na temat samotności i własnej śmierci oraz wyrazem pogodzenia się z przeżytym życiem. U Lermontowa pojawia się ponadto, podobnie jak u Brodskiego, motyw werbalnej komunikacji między bytami kosmicznymi („*zwiezda s zwiędzdoju goworit*”), choć inny jest jego ciężar semantyczny. Ważniejszy kontekst stanowią chyba jednak dwa utwory napisane wierszem stychicznym i rymowane parzyście: *Jeszcze raz* Wielemira Chlebnikowa, o czym wspomina Natalia Prozoro-

by się miasto” (***) (*Zastępowałem w klatce dzikie zwierzę...*). W: *82 wiersze i poematy*. Wybór, oprac. S. Barańczak. Przedm. Cz. Miłosz. Kraków 1989, s. 200); „przetrawiałem dobre parę osób, / które mnie także brały za przeciwną stronę / ulicy” (*Oda do betonu*. W: *Wiersze ostatnie*, s. 99); u O. Mandelsztama chociażby: „Každy [...] / [...] / Ma prawo oścień wbić w mój lęk. // I w każdym [...] / [...] / Gniew budzi tak mizerny mól... // W sąsiadów aluzyjnych słowach / Czai się taka skryta złość” (***) (*Mieszkanie ciche niczym papier...*). W: *Nikomu ani słowa...*, s. 185). O podobieństwach między poetami tak pisał Venclova (*Statji o Brodskom*, s. 85): „Obaj byli Żydami, doświadczającymi siebie w języku rosyjskim, lecz byli wyobcowani z rosyjskiego (sowieckiego) imperium; ważnym, nawet formującym momentem dla obu była wrogość otaczającego ich społeczeństwa: obaj przeżyli nagonkę i zesłanie, które czasem przywozili jednego i drugiego na skraj obłędu”.

⁴¹ Zob. G. S. Smith, *The Versification of Joseph Brodsky, 1990–1992*. „The Modern Language Review” t. 97 (2002), nr 3, s. 657.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 656–657. Na tym tle wyróżniają się dość liczne utwory napisane tą strofą w latach dziewięćdziesiątych. Czterowiersz z układem przeplatających się rymów żeńskich i męskich zastosowany został, obok omawianego liryku, w trzech innych wierszach tej samej długości, powstałych w ostatnich dwóch latach życia poety (1994 – styczeń 1996): *Awgust* (z pewną modyfikacją), *Iz Albierta Ejnsztejna, O, gdyby ptaki śpiewały...* Co ciekawe, szczególnie w utworach drugim i trzecim rozwijane są idee podobne do tych w analizowanym wierszu.

⁴³ A. Puszkina, *Pomnik*. W: J. Tuwim, *Tłumaczenia poetyckie*. Wybrał, oprac. T. Januszewski. Wrocław 2006, s. 199.

⁴⁴ Wydaje się, że w wierszu Brodskiego nie ma śladu pomnika, jakby autor mówił: to, co napisałem, należało i należy do języka.

⁴⁵ M. Lermontow, *** (*Wychodzę sam jeden – przede mną w step droga...*). W: *Wybór poezji*. Wstęp, komentarz W. Jakubowski. Wrocław 1972, s. 135. BN II 173 (przeł. A. Maszewski).

wa⁴⁶, i *Nowogodnieje* Mariny Cwietajewej⁴⁷, jak wskazuje Dienis Achapkin, który zwraca uwagę, że obraz gwiazdy w poezji Brodskiego należy rozpatrywać w kontekście cyklu na temat „śmierci poety”⁴⁸ – cyklu dającego się wyodrębnić w historii (oczywiście nie tylko) rosyjskiej poezji. Dodajmy, że zwłaszcza w późniejszej twórczości Brodskiego jest to również, a może nawet przede wszystkim, temat „(bliskości) własnej śmierci poety”.

Brodskiego „*stanu prosto odnoj zwiezdoj*” to odległe echo Chlebnikowowskiego „*Jeszcze raz, jeszcze raz, / Ja dla was / Zwiezda [Jeszcze raz, jeszcze raz / Będę wam / Gwiazdą]*”⁴⁹. Wiersz współautora manifestu futurystów także rozwija się wokół obrazu gwiazdy, zamyka się akcentowanym zaimkiem „*ja*” w przypadku zależnym, przeciwstawia mówiącemu w pierwszej osobie podmiotowi grupę nieżyczliwych mu ludzi, na tym jednak podobieństwa z utworem Brodskiego się kończą, a zaczyna się przepaść różnic. Chlebnikow, przyjmując wręcz mesjańską postawę, wystosowuje do swoich wrogów dumną, patetyczną przestrożę i wieści im zgubę za to, że nie słuchają i nie szanują jego – poety. Brodski, dla którego wiersz poprzednika mógł stanowić emocjonalny antywzór, nie peroruje we własnej obronie; sięga po romantyczne, wzniosłe motywy, lecz traktuje je ironicznie, nawet parodystycznie, przyjmując ton żartobliwy czy naiwny, a tylko momentami „poważny”, stosowny, zdawałoby się, do tematu. „Pozwalam sobie na wszystko z wyjątkiem skargi” – mówił w jednym z wywiadów⁵⁰. Więcej punktów styczności znajdziemy ze wspomnianym poematem Cwietajewej, zwłaszcza jeśli chodzi o obrazy uniwersum jako zaświatów: zmarły Rilke – adresat wiersza – także staje się gwiazdą i może teraz z innej perspektywy spoglądać na ludzkie sprawy i na świat. Przytoczmy kilka cytatów: „*Pierwoje piśmo tiebie s wczeraszniej, / Na kotoroj biez tiebia iznojuś – / Rodiny, tiepieŕ uże – s odnoj iz / Zwiozd...*” (s. 440); „*Żyżń i smiert’ proiznoszu so snoskoj, / Zwiozdoczkoju (nocz, kotoroj czaju: / Wmiesto mozgowogo potuszarja – / Zwiozdnoje!)*” (s. 441); „*tot swiet, / [...] wsie-jazytzen*” (s. 441); „*Jedinstwiennaja, i wsie gniozda / Pokrywajuszczaja rifma: zwiozdy*” (s. 441); „*miesta / Niest’, gdzie niet tiebia*” (s. 441); „*Pierwoje widienije wsielennoj / (Podrazumiewajetsia, poeta / W onoj) i poslednieje – planety*” (s. 441); „*So swojej [...] / Wysoty nad urowniem chrusztalnym / Sriedziemnego*” (s. 442); „*Niet ni żyżni, niet ni smierti, – trietje, / Nowoje*” (s. 442)⁵¹.

⁴⁶ Zob. na stronie: <http://www.utoronto.ca/tsq/16/prozoroval6.shtml> (dostęp: 15 II 2014).

⁴⁷ Utwór ten nie został, jak się zdaje, opublikowany po polsku, ale tytuł ma polskie tłumaczenie: *Wiersz noworoczny* – zob. J. Brodski, *O pewnym wierszu*. Przeł. A. Pomorski. „Zeszyty Literackie” 2002, nr 4.

⁴⁸ Zob. na stronie: <http://www.utoronto.ca/tsq/13/ahapkin13.shtml> (dostęp: 15 II 2014).

⁴⁹ Tekst rosyjski: W. Chlebnikow, *Tworienija*. Obszczaja riedakcija i wstupitielnaja statja M. J. Polakow. Sostawlenie, podgotowka tieksta i komentarii W. P. Grigorjew, A. E. Parnis. Moskwa 1986, s. 182. Tekst polski: W. Chlebnikow, *Poezje*. Wybrał, wstęp J. Śpiewak. Warszawa 1963, s. 172 (przeł. S. Pollak).

⁵⁰ „*Pozwalam sobie na wszystko z wyjątkiem skargi*”, s. 138.

⁵¹ M. Cwietajewa, *Nowogodnieje*. W: I. Kudrowa, *Prostory Mariny Cwietajewoj. Poezija, proza, licznost’*. Sankt-Pietierburg 2003 (do tej edycji odnoszą się stronie podane w tekście głównym). Przekład filologiczny: „*Pierwszy list do ciebie z wczorajszej, / Na której bez ciebie cierpie – / Ojczyzny, teraz już – z jednej / Z gwiazd...*”; „*Życie i śmierć wymawiam z przypisem, / Gwiazdka (noc, jakiej się spodziewam: / Zamiast półkuli mózgowej – / Gwieździsta!)*”; „*ten świat, / [...] jest wszech-*

I tu wiele punktów wspólnych: pośmiertna metamorfoza w gwiazdę, gwiazda jako centralny motyw wiersza i podstawa budowania wielu innych obrazów, podział kosmicznego nieba na strefy (u Brodskiego: niebyt i niebo), motyw wszechobecności lub wszechwidočnosti zmarłego twórcy, istnienie trzeciej formy bytowania obok bytu (życia) i niebytu (śmierci), możliwość komunikacji z nieożywionym kosmosem (gwiazdą, niebytem). Brodski jednak nie podejmuje tonacji Cwietajewej (od górnego C, jak mawiała Achmatowa) – odrzuca wzniosłość i mówienie wprost, a przyjmuje niepozorną, chłodną dykcję; zaprawiona humorem ironia sprawia, że jego gwiazda pozostaje elementem sztafazu militarnego i, by tak rzec, hierarchicznych stosunków wojskowych.

Samo spojrzenie na leksykę M pozwala stwierdzić, że mamy do czynienia z kontynuacją pantektstu pisanego przez poetę zwłaszcza w drugiej połowie życia, wiersz podejmuje bowiem stale jego tematy i motywy: sztuki i pisania („*piero*”, M 8; „*czerniła*”, M 11), przeszłości i przyszłości („*nietu tego, czto było*”, M 9), niebytu i kosmosu („*niebytije*”, M 14; „*zwiezda*”, M 4), a także wdzięczności („*spasibo*”, M 13; „*pobłagodarit*”, M 16). Zasadą konstrukcyjną jest zderzenie i dialektyka słownictwa dotyczącego dwóch dziedzin: wojskowości (choćby: „*pogony*”, M 3; „*lejttienant*”, M 5; „*wojsko*”, M 7; „*kolco*”, M 10; „*blic*”, M 10; „*bronia*”, M 14) i, ujmijmy to tak, nieba („*pogoda*”, M 1; „*zwiezda*”, M 4; „*niebo*”, M 5; „*oblako*”, M 6; „*grom*”, M 6). Jak zobaczymy dalej, główne napięcie w wierszu wynika właśnie z antynomii między tymi domenami, która zostaje rozwiązana w końcowej metaforze, a poniekąd już w samym obrazie gwiazdy, leksykalnie należącej do obu dziedzin: jako symbol na pagonach podoficera i jako element kosmosu. Podobnie jak np. Mandelsztam czy Auden, Brodski jest poetą rzeczownika⁵²: wśród 102 słów w M ta część mowy występuje 28 razy (wliczając gerundia), co stanowi 27% słownictwa wiersza (w T: 31 – bez gerundiów, tj. 24% leksyki⁵³). Żaden z rzeczowników nie powtarza się, 13 (w T: 11) występuje w pozycji rymowej, nie ma ani jednej pary rymów bez rzeczownika (w T: jedna). Odwrotną stroną tej prawidłowości jest u Brodskiego zwykle mniejsza liczba przymiotników (M: 5, T: 7) oraz czasowników (M: 12, nie licząc 2 bezokoliczników i 3 imiesłowów; T: 17, bez czasowników posiłkowych i imiesłowów). Z drugiej strony, podobny jak czasowniki udział ilościowy mają przeważnie atoniczne zaimki (M: 13, T: 15), spójniki (M: 12, T: 11) i przyimki (M: 11, T: 20), co rozluźnia tok rytmiczny wiersza, a zarazem pozwala poecie osiągać specjalne efekty dzięki zagęszczeniu lub rozrzedzeniu akcentów (M: 69 sylab akcentowanych na 197,

-języczny”; „Jedyny i wszystkie gniazda / Pokrywający rym: gwiazdy”; „nie istnieje / Miejsce, gdzie nie ma ciebie”; „Pierwszy widok wszechświata / (To znaczy poety / W nim) i ostatni – planety”; „Ze swojej [...] / Wysokości nad kryształowo czystym poziomem / Śródziemnego”; „Nie ma ani życia, ani śmierci – jest trzecie, / Nowe”.

⁵² Zob. T. Venclova, *Lithuanian Nocturne: To Tomas Venclova / Litovskii noktiurn: Tomasu Ventslova*. W: *Joseph Brodsky. The Art of a Poem*. Ed. L. Loseff, V. Polukhina. Basingstoke-London 1999, s. 131.

⁵³ Ze względu na różnice struktury składniowej obu języków angielskie tłumaczenie zawiera o 34 słowa więcej niż oryginał – 136 (w tym 11 przedimków). Niemniej jednak liczby dotyczące obu wersji dają się porównywać, jeśli wziąć poprawkę na przedimki, czasowniki posiłkowe i przyimki (często stosowane w angielszczyźnie tam, gdzie w rosyjskim wystarcza fleksja).

czyli 1 akcent przypadający na 2,86 sylaby⁵⁴; T: 60 akcentowanych iktów na 176 sylab, czyli 1 akcent na 2,93). Taki tok akcentowy jest bardziej naturalny w niemieckim wierszu rosyjskim niż w poezji angielskiej, dlatego, jak zobaczymy dalej, rzeczywista realizacja rytmiczna schematu metrycznego w obu wierszach jest różna. Charakterystyczne ponadto, że – według danych dla M – tylko w pierwszej strofie liczba czasowników (5) przewyższa liczbę rzeczowników (4), po czym liczba tych pierwszych stopniowo maleje (2, 2 i 3 w kolejnych strofach, licząc zaś bezokoliczniki i imiesłowy: 6, 3 i 3), a tych drugich znacząco wzrasta (odpowiednio 9, 7 i 8). Znajduje to odzwierciedlenie w dwudzielnej kompozycji tekstu: pierwsze dwie strofy mające strukturę narracyjną; pozostałe dwie – charakter medytacyjny, dyskursywny.

Na poziomie leksykalnym udaje się poecie-tłumaczowi zachować większość słów kluczowych, często w podobnie nacechowanych semantycznie pozycjach jak w oryginale. Można jednak zaobserwować pewne przesunięcia, jeśli chodzi o realia historyczne, do których odwołuje się Brodski. „*Scimitar*” (T 2; bułat – szabla wschodnia o szerokiej głowni), „*pennant*” (T 7; zastępujący w wersji zdecydowanie XX-wieczny „*szyrpotrieb*” – M 7) czy przywołujące czasy kawalerii „*epaulets*” (T 3) wyraźniej należą do epok minionych, choć oczywiście „*blitzed*” (T 10), „*armor plate*” (T 14) itp. wciąż kojarzą się ze współczesnością. Obserwujemy tu charakterystyczną dla poety tendencję do symultanicznego ukazywania elementów przeszłości, bez przestrzegania granic epok⁵⁵. Bułat jednoznacznie wiąże się z Azją i symbolizuje ducha autorytaryzmu i okrucieństwa⁵⁶, nieobcego także historii Rosji⁵⁷, podczas gdy oryginalna „*mzda*” (M 2) tylko konotuje Wschód (może znaczyć np. ‘danina’, która w dziejach Rosji kojarzy się z okresem dominacji Złotej Ordy⁵⁸). Nb. „*scimitar*” (T 2) fonetycznie przywołuje też cmentarz („*cemetery*”). W przekładzie ostaje się również cały szereg kluczowych obrazów i pojęć: „*epaulets*” (T 3), „*wires*” (T 5), „*hide in clouds*” (T 6); „*thunder*” (T 6); „*run, pursued by the pen*” (T 8); „*dream*” (T 11), „*schoolboy*” (T 12), „*speed of light*” (T 13) itd. Dwa główne obrazy zajmują identyczną pozycję wersową co w oryginale i wyróżnione są dopełniaczem saksońskim: „*sky’s lieutenant*” (T 6), „*non-being’s blue armor plate*” (T 14). Warto zauważyć, że w M epitet „*niebytija bronia*” (14) został dodatkowo podkreślony jedyną w całym tekście inwersją. Chociaż naturalnie ginie związek nieba i niebytu na płaszczyźnie fonetycznej, zostaje on uwydatniony amplifikacją w postaci przymiotnika „*blue*” (T 14). Obrazy i metafory ulegają niekiedy przemodelowaniu wskutek wymogów

⁵⁴ Zob. Smith, *op. cit.*, s. 663. Dla porównania: Smith obliczył, że w wierszach Brodskiego z lat 1990–1992 jeden akcent przypada średnio na 2,8 sylaby.

⁵⁵ Zob. Venclova, *Statji o Brodskom*, s. 59–60.

⁵⁶ Zob. „azjatyckie” motywy i serię wierszy w twórczości J. Brodskiego (związane m.in. z tematem nomadyzmu), np. *Przestrożę* (w: *Wiersze ostatnie*, s. 15 (przeł. K. Krzyżewska)), w której *expressis verbis* pojawia się motyw topora w podobnym kontekście co tutaj bułat: „szukaj miejsca, gdzie możesz / położyć głowę w kącie, bowiem w takich warunkach / trudniej machnąć siekierą. Szczególnie, gdy po trunkach / głowa jest ciężała, w mrokach pewnie by padła / pod ciosami topora”.

⁵⁷ Zob. Venclova, *Statji o Brodskom*, s. 39, 128.

⁵⁸ Por. słowo „*mzda*” w tym kontekście znaczeniowym w wierszu B. Pasternaka *Dwor* (w: *Sobranije sočinienij w piati tomach*. T. 1: *Stichotworienija i poemij 1912–1931*. Moskwa 1989, s. 61–62).

rymu, nie zmieniają jednak w sposób istotny ogólnej wymowy poszczególnych elementów i całości utworu: „*my neck was seeking a scimitar*” (T 2), „*fold their pennant*” (T 7 – wyrażenie to zastępuje rosyjskie „*pod natiskom szyrpotrieba*”, M 7), „*reduced to nil*” (T 10), „*wetting his dream with the tumbled ink pot*” (T 11), „*the speed of light can't [...] covet / thanks*” (T 13–14); „*might use my pinhole, at any rate*” (T 16 – zamiast: „*za otwierstije pobłagodarit mienia*”, M 16). Słownik poetycki w T jest podobnie zróżnicowany jak w M i także mieni się wieloznacznymi sensami, chociażby: „*blind to the troops*” (T 7: ‘nie widząc wojsk’, ale też ‘niewidoczny dla wojsk’); „*thunder*” (T 6) – podobnie ambiwalentne jak „*grom*” (M 6); „*wetting his dream*” (T 11 – tu wyraźniejsza aluzja seksualna niż w oryginale); „*at any rate*” (T 16 – ‘w każdym razie’, ‘w każdym wypadku’, lecz także: ‘w dowolnym tempie’, ‘z dowolną prędkością’, ‘za dowolną cenę’).

Przekład, zasadniczo interlinearny, próbuje również odwzorować oryginał na poziomie składniowym i gramatycznym. Odtworzone zostają czasy gramatyczne (T 16 – „*might*” odnosi się do przyszłości), zbliżone są proporcje poszczególnych części mowy, zgadza się liczba zdań i ich rozmieszczenie w strofach, działy syntaktyczne i wersowe pokrywają się niemal bez wyjątku. Tym samym zachowany zostaje centralny paralelizm: strofy pierwsza i trzecia dzielą się na dwie równe części, będące zamkniętymi kropką zdaniami bądź równoważnikami zdań; druga i czwarta zbudowane są z jednego zdania wielokrotnie złożonego, pozbawionego wyraźnych paralelizmów i dobitnych pauz, a zatem służącego także przyspieszeniu tempa wiersza. W obu utworach rytm i frazowanie wzmacniają się wzajemnie, nadając w ten sposób słowom charakter nieuchronności. W przekładzie pewnemu nasileniu ulega paralelizm wewnątrz strofy drugiej oraz pomiędzy nią a pierwszą (anaforyczne „*and*” – T 8). Widać dążność do stosowania cezury w podobnych miejscach jak w oryginale, a także do jej urozmaicenia (co najmniej w trzech przypadkach ma ona klauzulę żeńska). W drugim czterowierszu Brodski nawet ją wzmacnia (poprzez wyodrębnienie przecinkiem członów: „*pursued by the pen*” <T 8> – czy „*a sky's lieutenant*” <T 5>), a w czwartym nieco inaczej rozmieszcza (w T 14 brak wtrącenia, lecz za to bardzo wyraźna cezura po przerzutni i słowie „*thanks*”; w T 16 mocna cezura przed „*at any rate*”). Poeta zachowuje następstwo członów zdaniowych i tylko nieznacznie modyfikuje strukturę zdań (np. zastępując równoważnik imiesłowyw rozbudowaną przydawką, imiesłów uprzedni czynnym itp.). Ostatnia strofa T wyróżnia się ze względu na jedyną w całym wierszu (i nie występującą w oryginale), silną przerzutnię („*covet / thanks*”, T 13–14), znak firmowy anglojęzycznej poezji Brodskiego, oraz na istotne transformacje gramatyczne, takie jak zmiana podmiotu w w. 13 („*speed of light*” zamiast „*ty*”) czy orzeczenia i dopełnienia w w. 16 („*use my pinhole*” zamiast „*pobłagodarit mienia*”). W strofie pierwszej znika domyślny podmiot „oni”, choć przecież forma strony biernej pozwala odgadywać istnienie sprawców. Można przypuszczać, że w jakimś stopniu wskazuje na nich zaimek „*they*” (T 7), pojawiający się *expressis verbis* w kolejnej strofie, gdzie odnosi się do „*troops*” (T 7).

Zasadniczym rozmiarem metrycznym M są logaedy, złożone – zależnie od długości wersów – z czterech lub trzech amfibrachów oraz trocheju (skróconego o nieakcentowaną stopę w wersach parzystych z klauzulą męską). Spotykamy jednak, jak zwykle u Brodskiego, kilka wariantów (lub, lepiej, wariacji na temat) głównego schematu, który jest w pełni realizowany zaledwie w sześciu wersach (w w. 1, 2, 5,

10, 11 – 5-stopowych, i w w. 6 – 4-stopowym). Wers 7 powieliła ten wzorzec, ale pominięty w nim został jeden akcent metryczny (na pierwszej sylabie słowa „*szyrpotrieba*”). Najczęstszy wariant zasadniczego metrum polega na skróceniu wzorca o jedną sylabę, ściślej – na pominięciu pierwszej nieakcentowanej sylaby w jednym z amfibrachów (synkopa). Taki schemat odzwierciedlają – 5-stopowe – wers 3 (opuszczona czwarta sylaba, a zarazem nie zrealizowany akcent metryczny na słowie „*kak*”) oraz wersy, w których wypadła siódma sylaba: 12, 13 i 14; w wersie 14 ponadto opuszczony został jeden akcent metryczny (w nagłosie słowa „*niebytija*”). Podobnie rzecz się ma z dwiema linijkami 4-stopowymi: czwartą i ósmą – pominięto w nich czwartą sylabę, a w w. 8 dodatkowo zniknął jeden akcent metryczny (w wygłosie „*priesledujemo*”). Osobliwy przypadek stanowi wers 9, w którym opuszczona jest czwarta zgłoska (jak w w. 3), ale zmienia się rysunek rytmiczny: praktycznie zerowy jest pierwszy akcent metryczny („*kogda*”). Wers 15 zalicza się do tych, które tracą sylabę, ale jest jedynym, który traci pierwszą („*cenit*”). Wreszcie wers ostatni (16) maksymalnie oddala się od powtarzalnego wzorca i z trudem poddaje się klasyfikacji: na 13 sylab akcentowane są tylko trzy. Wers ten składa się niejako z peonu IV, trybrachu (3 sylaby nieakcentowane), peonu IV i trocheju. Można by też powiedzieć – co chyba lepsze – że trybrach i drugi peon tworzą swoisty hiperpeon. Warto zauważyć, iż w rosyjskiej poezji amfibrach i trochej to tradycyjnie stopy *par excellence* związane z gatunkami ballady (amfibrach) czy bajki lub pieśni ludowej (trochej)⁵⁹.

Strukturę rytmiczno-metryczną M można też opisać w kategoriach rosyjskiego wiersza tonicznego – dolnika⁶⁰, który charakteryzuje się tym, że sylaby akcentowane oddzielone są jedną lub dwiema sylabami słabymi, nieakcentowanymi. Ten typ wiersza został rozwinięty przez Brodskiego w wielu indywidualnych odmianach – poeta poszukiwał formy pośredniej między ścisłym wzorcem metrycznym a wierszem wolnym, aby móc „przezwyciężyć element przewidywalności poprzez uniknięcie powtarzalnego wzorca”⁶¹. Z upływem lat coraz chętniej łączył w obrębie jednego tekstu różne kombinacje takiego wiersza (wolny *dolnik*), czasem wplatając również *taktowik* – metrum, w którym odstepy między iktami mogą wynosić 0–2 lub 1–3 sylab słabych⁶². Sam twórca tak mówił o ewolucji rytmicznej swojej poezji:

Trzy, cztery lata temu zacząłem powoli iść w stronę czegoś w rodzaju wiersza akcentowanego, kładąc nacisk na element sylabiczny, a nie sylabotoniczny, niemal wracając do mowy ciężkiej, powolnej. Nie powolnej w sensie dosłownym, ale do wiersza, który rozwija się bez jakiegokolwiek muzyki danej *a priori*⁶³.

Szkielet rytmiczny oryginału można przedstawić następująco⁶⁴:

⁵⁹ Zob. B. O. Unbegaun, *La Versification russe*. Paris 1958, s. 52, 70.

⁶⁰ Zob. *ibidem*, s. 115.

⁶¹ Smith, *op. cit.*, s. 662.

⁶² Zob. *ibidem*, s. 653, 662, 668.

⁶³ Cyt. za: Venclova, *Wat i Brodski*, s. 129. Venclova wysuwa następujące przypuszczenie: „Możliwe, że przejście do wiersza intonacyjnego, o neutralnym tonie, było w jakiejś mierze związane z wpływem polskiej poezji, w tym Wata” (*ibidem*, s. 125).

⁶⁴ Wzorujemy się tutaj na schemacie graficznym zaproponowanym przez Smitha (*op. cit.*, s. 660). Pierwsza kolumna zawiera numery kolejnych wersów i liczbę sylab akcentowanych, w pierwszym

L. akc.	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
1 (5)	x	X	x	x	X	x	x	X	x	x	X	x	X	x
2 (5)	x	X	x	x	X	x	x	X	x	x	X	x	X	
3 (4)		x	X	x	x	x	x	X	x	x	X	x	X	x
4 (4)					x	X	x	X	x	x	X	x	X	
5 (5)	x	X	x	x	X	x	x	X	x	x	X	x	X	x
6 (4)				x	X	x	x	X	x	x	X	x	X	
7 (4)	x	X	x	x	X	x	x	X	x	x	x	x	X	x
8 (3)					x	X	x	X	x	x	x	x	X	
9 (4)		x	x	x	X	x	x	X	x	x	X	x	X	x
10 (5)	x	X	x	x	X	x	x	X	x	x	X	x	X	
11 (5)	x	X	x	x	X	x	x	X	x	x	X	x	X	x
12 (5)		x	X	x	x	X	x	X	x	x	X	x	X	
13 (5)		x	X	x	x	X	x	X	x	x	X	x	X	x
14 (4)		x	X	x	x	X	x	x	x	x	X	x	X	
15 (4)		X	x	x	X	x	x	x	x	x	X	x	X	x
16 (3)	x	x	x	X	x	x	x	x	x	x	X	x	X	
Suma:	0	7	4	1	9	5	0	13	0	0	14	0	16	

Jak widać, Brodski przeważnie akcentuje pierwszą, trzecią, szóstą i dziewiątą sylabę od końca⁶⁵, dzięki czemu nadaje wierszowi wyrazisty kontur rytmiczny, najsilniej uwydatniony w drugiej połowie wersu, gdyż w otoczeniu sylab najczęściej akcentowanych – pierwszej, trzeciej i szóstej od końca (odpowiednio: 16, 14 i 13 razy) – sylaby druga, czwarta, piąta i siódma nigdy nie otrzymują akcentu! Wersy 1, 2, 5, 6, 7, 10, 11 i 15 wykorzystują *dolnik* o strukturze 1-2-2-2-1⁶⁶, przy czym w. 6 stanowi jego skróconą postać (1-2-2-1), w w. 7 czwarty ikt jest nieakcentowany, a w. 15 przedstawia wariant tegoż schematu bez anakruzy i z trzecim iktem nieakcentowanym. Wersy 3 i 9 opierają się na wzorcu 1-1-2-2-1, lecz nieakcentowane w nich są – odpowiednio – ikty drugi i pierwszy. Wersy 12-14 można opisać formułą 1-2-1-2-1 (trzeci ikt w w. 14 nie jest akcentowany). Wersy 4 i 8 mają

wierszu podajemy numery poszczególnych sylab liczonych od końca wersu, począwszy od akcentowanej sylaby wchodzącej w skład rymu. W dolnym wierszu podsumowujemy liczbę akcentów występujących w danym miejscu wersu. Sylaba akcentowana to X, nieakcentowana – x. Rzecz charakterystyczna, w utworze przeważają wersy 13-sylabowe (8), które w ogóle są najczystsze w poezji Brodskiego wczesnych lat dziewięćdziesiątych (zob. *ibidem*, s. 664). Poza tym występują trzy wersy liczące po 14 sylab, po dwa 9- i 12-sylabowe oraz jeden 10-sylabowy.

⁶⁵ Zob. *ibidem*, s. 665.

⁶⁶ Schemat rytmiczny dolnika będziemy opisywać cyframi, pomijając hiperkataleksę, którą można odnaleźć na schemacie; tak np. szereg 1-2-2-2-1 (gdzie cyfry określają liczbę sylab słabych oddzielających sylaby silne) odpowiada następującemu zapisowi graficznemu: - / - - / - - / - - / - - / -.

strukturę 1-1-2-1, przy czym w drugim z nich ikt trzeci jest nieakcentowany. W w. 16 *dolnik* przechodzi w *taktowik* o schemacie 3-3-2-1 z nieakcentowanym iktem trzecim.

Wydaje się, że Brodski, komponując przekład, słyszy matrycę rytmiczną oryginału, jak gdyby prozodia rosyjska „ustalała reguły”⁶⁷, aczkolwiek trzeba przyznać, że poeta stara się respektować naturę swego drugiego języka – w jego wcześniejszych próbach przekładowych często widać było silniejsze dążenie do narzucenia angielszczyźnie obcych jej prawideł. Metrum T przypomina *dolnik* oryginału o tyle, że interwały między iktami także wynoszą 1-2 sylaby słabe. Jak już pisaliśmy, proporcja sylab akcentowanych i nieakcentowanych w obu wierszach jest bardzo zbliżona, choć jednak język angielski silniej dąży do realizacji iktów przypadających na sylabę nieakcentowaną. Aby schematycznie zobrazować rytm wiersza, posłużymy się tabelą podobną do tej już przedstawionej, lecz ze względu na istnienie w angielszczyźnie akcentu pobocznego zastosujemy nieco odmienny system oznaczeń: / – akcent główny, \ – akcent poboczny, x – sylaba słaba; podkreślenie oznacza ikt (np.: L, x). Podkreślenia zatem obrazują metrum wiersza, jednak dla łatwości porównania podliczymy w przedostatnim wierszu tabeli (Σ 1) – podobnie jak w tabeli dotyczącej M – sylaby oznaczone jako „L”, tj. pokrywające się z iktem i rzeczywiście akcentowane; z kolei w ostatnim wierszu (Σ 2) zsumujemy wszystkie sylaby akcentowane, tj. zarówno ikty (sylaby z samodzielnym akcentem lub bez niego), jak i słowa o akcencie hipermetrycznym (np. „blue”, T 14; „own”, T 2). W drugim rachunku uwzględnimy też dwa akcenty poboczne, pełniące w utworze funkcję niezależnego akcentu: sylabę trzecią od końca w w. 3 i szóstą w w. 12. Charakterystyka jest w pewnej mierze umowna, ponieważ, jak zwykle w przypadku metrum, interpretacje mogą się nieznacznie różnić.

L. akc.	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
1 (3)			x	<u>x</u>	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	x	\	x	x	<u>L</u>	x
2 (3)	x	x	<u>x</u>	x	/	<u>L</u>	x	<u>L</u>	x	x	<u>L</u>	x	<u>x</u>	
3 (5)	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	x	\	\	x	<u>L</u>	x
4 (3)					x	<u>L</u>	x	<u>x</u>	x	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	
5 (4)			x	<u>L</u>	x	x	<u>x</u>	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	x
6 (4)						x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	
7 (4)					<u>L</u>	x	x	<u>L</u>	x	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	x
8 (4)					x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	x	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	
9 (3)		x	<u>L</u>	x	x	<u>x</u>	x	<u>L</u>	/	<u>x</u>	x	x	<u>L</u>	x
10 (4)			x	<u>x</u>	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	x	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	
11 (4)				x	<u>L</u>	x	x	<u>L</u>	x	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	x
12 (4)		x	<u>L</u>	x	x	<u>L</u>	x	\	x	x	<u>L</u>	x	<u>L</u>	

⁶⁷ Heaney, *op. cit.*

13 (4)		x	x	<u>x</u>	x	∕	x	∕	x	x	∕	x	∕	x
14 (4)						∕	x	∕	x	/	∕	x	∕	
15 (4)			∕	x	x	∕	x	∕	x	x	∕	x	<u>x</u>	x
16 (3)					x	∕	x	∕	x	x	<u>x</u>	x	∕	
Σ 1:	0	1	3	2	2	11	1	12	2	0	12	0	14	
Σ 2:	0	1	4	5	3	12	2	14	3	2	15	0	16	

T (średnio 11 sylab w wersie) jest krótszy od M (12,3), ponadto z natury uprzywilejowuje tok jambiczny (monosylaby). Jak wspomnieliśmy, ze względów prozodycznych ten sam rysunek metryczny inaczej realizuje się rytmicznie w obu językach: rosyjski jest podatny na wypadanie akcentów rytmicznych (brak akcentów pobocznych, często wielosylabowe zestroje akcentowe oparte na jednym akcencie); w angielskim odwrotnie – istnieje tendencja do pełnej realizacji schematu metrycznego (akcenty poboczne; *promotion*, czyli funkcjonowanie sylaby słabej jako przycisku), a ponadto występują dodatkowe akcenty⁶⁸. Niemniej daje się zauważyć dążenie do odtworzenia toku oryginalnego wiersza tonicznego (czy logaedów), jako że poeta wyraźnie reprodukuje klauzulę pierwowzoru, tj. najczęściej akcentuje te same sylaby – licząc od końca: pierwszą (14 razy), trzecią (12) i szóstą (12), aczkolwiek, nieco inaczej niż w M, z sylab je otaczających już tylko druga od końca nie nosi żadnego akcentu. Ponadto kolejną najsilniej akcentowaną sylabą jest ósma, a nie dziewiąta od końca, jak w M, co ma związek z mniejszą na ogół długością wersów i dominacją jambu. Widać tu, że Brodski nie dąży do tego, by za wszelką cenę poddać tok angielszczyzny rosyjskiemu uchu. Zarazem w poszczególnych wersach zarysowuje się słabsza bądź silniejsza tendencja do regularności. Można przyjąć, że w. 7, 11, 12 pobrzmiwają daktylami; anapest pojawia się w w. 2, jamb zaś daje się słyszeć w w. 3, 4, 5, 6, 8, 10 i 16 (przy czym w. 6 stanowi regularny tetrametr jambiczny, a w. 5 można by ewentualnie uznać za pentametr jambiczny *ex post*, jeśli przyjąć lekcję słowa „*twinkle*” jako monosylaby⁶⁹). Zauważmy także, że jeśli w M inicjalna inwersja metryczna pojawia się tylko raz („*cenit*”, M 15), to w T poeta wprowadza ją nie tylko na tym samym słowie (pozytywny czasownik oceny), ale i w dwóch innych przypadkach („*blind*”, T 7; „*thanks*”, T 14). Wyróżnione w ten sposób zostają przymiotnik o dwóch znaczeniach określający bohatera lirycznego (nie widzi i jest niewidoczny) i kluczowe słowo „*thanks*”, podkreślone dodatkowo przerzutnią i pojawiające się jedynie raz, gdy tymczasem w oryginale zostaje powtórzone w modulacji („*spasibo*” <M 13> i „*pobłagodarit*” <M 16>).

Wiersz zawsze zaczyna się od pierwszej linijki czy od jakiejś linijki w każdym razie. [...] To coś jak szum, do którego próbujesz dopasować linijkę. [...] jakaś melodia, która dziwnym trafem ma pewnego rodzaju psychologiczny ciężar

⁶⁸ Zob. W. Żyrmuński, *Teoria sticha*. Leningrad 1975, s. 237. Podaje za: I 53.

⁶⁹ Brodski chyba jednak celowo demontuje ten tok na początku wersu, żeby uniknąć monotonii pełnej regularności. Gdyby słowo znalazło się na końcu linijki, dyktando jambu byłoby zbyt silne, żeby dało się uniknąć elizji w „*twinkle*”.

– tak o procesie twórczym mówił poeta w jednym z wywiadów⁷⁰ i można podejrzewać, że melodia czy zespół dźwięków, które słyszał, tworząc *Taps*, przypominały te, które zrodziły oryginał. Efektem jest zarazem genialny przekład i genialne dzieło oryginalne w drugim języku, „dzieło sytuujące się gdzieś między tłumaczeniem a twórczością oryginalną, wewnętrznie spójne, bogate w inwencję językową i prodywną i ożywione przez ducha, który uczynił go [tj. Brodskiego] wielkim poetą w jego ojczystej ruszczyźnie”⁷¹.

Jak zwykle u Brodskiego, rymy – „dominująca zasada w jego poetyce”⁷² – są wyszukane i nieprzypadkowe, znaczące. Niektóre zostały użyte po raz pierwszy w twórczości tego autora, a może i w historii poezji danego języka, np. „nieba” (M 5) – „szyrpotrieba” (M 7), „eto blic” (M 10) – „tablic” (M 12), „scimitar” (T 2) – „star” (T 4). Rzecz znamienita, przeważnie to rymy głębokie, czasem niedokładne, co zbliża Brodskiego szczególnie do takich poetów, jak Mandelsztam, Cwietajewa czy Pasternak. Zarazem, tak w M, jak w T, autor roztacza przed czytelnikiem całą gamę możliwości rymowania: rymy gramatyczne („mzdoj”, M 2 – „zwiezdoj”, M 4; „scimitar” – „star”), dokładne („nieba” – „szyrpotrieba”; „nil”, T 10 – „will”, T 12), niedokładne („spasibo”, M 13 – „sita”, M 15; „roars”, T 6 – „droves”, T 8), składane (np. „czto byto”, M 9 – „czernita”, M 11; „covef”, T 13 – „of it”, T 15), głębokie (tych jest większość, np. „grom”, M 6 – „pierom”, M 8; „scimitar” – „star”). Nie brak też rymów wewnętrznych: „okromia” – „mienia” (M 1); „snimu” – „stanu” (M 3 i 4); „odnoj” – „zwiezdoj” (M 4); „niebytija” – „bronia” (M 14); „dwindle” – „little” – „twinkle” (T 4 i 5); „prizing” – „making” (T 15). Jak pokaże kolejna tabela, sygnały rymowe sięgają nieraz w głąb aż do połowy wersu. Jeśli chodzi o M, istotne, że nie ma dysonansów, jedyne rymy niedokładne opierają się na przeciwstawieniu fonemów „n”/„d” i „b”/„t” w silnie homofonicznym środowisku („pogody”, M 1 – „pogony”, M 3; „spasibo”, M 13 – „sita”, M 15). Spółgłoski te odgrywają zresztą ważną rolę w planie treści, gdyż budowane są na nich niektóre słowa-klucze („zwiezda”, „niebytije”, „bronia”). Co więcej, rymy to niezwykle rzadkie w repertuarze Brodskiego, jako że poeta, rymując niedokładnie, miał tendencję do zestawiania fonemów sonornych lub różniących się cechą dźwięczności⁷³. Ponadto rymowane słowa tworzą często związki na płaszczyźnie semantycznej, zwykle na zasadzie opozycji („pogody” – „pogony”; „nieba” – „szyrpotrieba”; „mzdoj” – „zwiezdoj”), służą one bowiem konfrontacji dwóch przeciwstawnych domen (wojskowości i nieba), określających centralną antynomię wiersza.

Jak dowiódł Wiktor Żyrmunski, „w przypadku wierszy napisanych dolnikiem rym stanowi główny element strukturalny i w ostateczności to rymy umożliwiają nam uzyskanie rytmu” (l 228), dlatego też niezbędna jest powtarzalna strofa o określonej konfiguracji rymów. Te w przekładzie, jak częściowo już pokazaliśmy, cechują się podobną różnorodnością i oryginalnością. Poeta zachowuje ich układ i postać (co bezpośrednio wiąże się z odwzorowaniem układu stroficznego), dąży do rymo-

⁷⁰ Joseph Brodsky. *Conversations*, s. 149.

⁷¹ A. Kjellberg. *Editor's Note*. W: J. Brodsky, *Collected Poems in English*. Ed. A. Kjellberg. New York 2000, s. XIV.

⁷² France, *op. cit.*, s. 24.

⁷³ Zob. M. L. Gasparow, *Rifma Brodskogo*. „Russian Literature” 37 (1995), z. 2/3, s. 193.

wania tych samych słów co w oryginale lub do umieszczenia ich jak najbliżej klauzuli rymowej, a także do odtworzenia rymów semantycznych. Przedstawiona tu tabela porównawcza ukazuje ich specyfikę⁷⁴:

Rym	Oryginał	Przekład
A	okromia <i>pogody</i> – snimu <i>pogony</i> [pogody – pagony]	the weather – epaulets <i>altogether</i> [pogody – całkowicie]
b	czasto <i>surowoj mzdoy</i> – prosto <i>odnoj zwiezdoj</i> [łapówką – gwiazdą]	a <i>scimitar</i> – a little star [bułata – gwiazdą]
C	lejtienantom <i>nieba</i> – <i>natiskom szyrpotrieba</i> [nieba – towarów masowej konsumpcji]	sky's <i>lieutenant</i> – <i>pennant</i> [porucznik – proporzec]
d	słysza <i>grom</i> – <i>priesledujemy pierom</i> [grom – pióro]	thunder <i>roars</i> – pen. <i>in droves</i> [zaryczy – tłumnie]
E	czto <i>było</i> – <i>czerniła</i> [co było – atrament]	<i>no import</i> – ink <i>pot</i> [znaczenie – kałamarz]
f	ili <i>eto blic</i> – <i>inych tablic</i> [czy to bliz – tablic]	<i>to nil</i> – <i>no tables will</i> [do zera – tabliczki będą]
G	spasibo – <i>priewraszczeniya w sito</i> [dziękuję – sito]	<i>nature covet</i> / thanks – sifter <i>of it</i> [pragnąć – z niego]
h	niebytija <i>bronia</i> – <i>poblagodarit mienia</i> [pancerz – mi]	armor plate – <i>rate</i> [pancerz – wypadku, razie / tempie]

Podobnie jak w wersji rosyjskiej – w *Taps* Brodski najczęściej rymuje rzeczowniki: cztery pary zbudowane są wyłącznie na nich i tylko jedna ich nie zawiera („*covet*”, T 13 – „*of it*”, T 15). W trzech pozycjach rymowych umieszcza to samo słowo co w pierwowzorze („*weather*”, T 1; „*star*”, T 4; „*armor plate*”, T 14); w ośmiu odpowiedni ekwiwalent stoi tuż przed lub tuż za właściwym rymem, często go pogłębiając („*epaulets*”, T 3; „*sky*”, T 5; „*thunder*”, T 6; „*pen*”, T 8; „*ink*”, T 11; „*tables*”, T 12; „*thanks*”, T 14; „*sifter*”, T 15). W innych przypadkach szuka poeta odpowiedników w podobnym polu znaczeniowym czy dziedzinie bytu („*scimitar*” <T 2> zamiast „*mzdoy*” <M 2>) bądź tworzy nowy rym semantyczny („*lieutenant*”, T 5 – „*pennant*”, T 7; „*to nil*”, T 10 – „*tables will*”, T 12 <związek z matematyką>; „*plate*”, T 14 – „*rate*”, T 16 <związek między niebytem a prędkością światła>). Rymy poszczególnych strof T cechuje dodatkowa organizacja: w pierwszej wszystkie słowa kończą się sylabą otwartą (finalne „r”); w drugiej powtarza się zbitka „nt”/„nd”, w trzeciej rymy opierają się na akcentowanej samogłosce „i”, w czwartej w wygłosie występuje ta sama spółgłoska („t”), a ponadto dyftong „ei” pojawia się w kolejnych wersach na przemian w ostatniej i przedostatniej sylabie akcentowanej, tworząc wyraźną

⁷⁴ Wzorujemy się tutaj na schemacie graficznym zaproponowanym przez Iszowa. Kursywą zaznaczono komponenty rymowe, pogrubieniem – słowa odpowiadające rymom oryginalnym, umieszczone bądź to w pozycji rymowej, bądź w jej bezpośrednim pobliżu. W pierwszej kolumnie wielkie litery sygnalizują rymy żeńskie, małe – męskie. Celowo zaznaczamy współbrzmienia sięgające w głąb wersu, by pokazać, jak silnie kłamra rymowa spaja poszczególne wersy. Zauważmy, że w rymach „*roars*” – „*droves*”, „*import*” – „*ink pot*” akcentowane samogłoski, choć niewyróżnione w tabeli, są bardzo podobne.

figurę dźwiękową („nature” – „plate” – „making” – „rate”, T 13–16). Ogólnie wśród rymów angielskich przeważają zamknięte (inaczej niż w M), co, być może, ma związek z fonetyczną naturą języka, równocześnie wszakże tłumacz stara się rymować dokładnie. Widać też jego dążenie do urozmaicenia współbrzmień rymowych (w angielskim rym, zwłaszcza żeński, silniej ciąży ku monotonii, jeśli nie podlega modulacji⁷⁵) – jedyne dwa rymy niedokładne („roars”, T 6 – „droves”, T 8; „import”, T 9 – „ink pot”, T 11) opierają się na innej zasadzie konstrukcyjnej niż w oryginale: różnią się i samogłoski, i pewne spółgłoski (te drugie nie tylko jakościowo, lecz i ilościowo).

Jak wiadomo, fonetyka jest dla Brodskiego nierozłączna z semantyką. Interesujące, że poeta próbuje tworzyć brzmienie w T na tych samych dźwiękach (głównie spółgłoskach) co w M. Oczywiście, sens oryginału się liczy, ale niekoniecznie wszystkie tworzące go słowa – zachować trzeba przede wszystkim te kluczowe. Prym wiodą rytm i fonetyka. W obu wierszach najczęściej występują identyczne spółgłoski: „t” (30 w M, 40 w T) oraz „n” (27 w M; w T – 40, a z uwzględnieniem „ŋ” – 48). Koincydencji tej nie wyjaśnia wystarczająco fakt, że w obu językach podobna czy niemal jednakowa jest tkanka dźwiękowa takich słów, jak: „lejtienant” („lieutenant”), „nie” („no”, „-n’t”), „tablic” („tables”), „blic” („blitzed”), „szkolnik” („schoolboy”), „nie-bytija” („non-being”). Co więcej, spośród dalszych 10 spółgłosek najliczniej reprezentowanych w oryginale aż 8 mieści się w czołówce odpowiedniej klasyfikacji dla przekładu⁷⁶. Do pewnego stopnia podobną prawidłowość da się zaobserwować w obrębie poszczególnych strof, najwyraźniej – w trzeciej⁷⁷. Charakterystyczne również, że w całym przekładzie utrzymują się zbliżone do oryginalnych proporcje samogłosek zwartych, szczelinowych i półotwartych oraz dźwięcznych i bezdźwięcznych (jedynie w strofach 2 i 3 w przekładzie dominują półotwarte zamiast szczelinowych). W czwartej strofie, podobnie jak w pierwowzorze rosyjskim, liczba głosek bezdźwięcznych prawie równoważy sumę dźwięcznych, jakby głos przechodził w szept⁷⁸. Chociaż przekład zawiera mniej sylab niż oryginał⁷⁹, liczba spółgłosek w obu tekstach jest praktycznie identyczna (może to wynikać ze specyfiki fonetycznej obu języków). Proporcjonalnie najwyższy udział spółgłosek w obu wierszach

⁷⁵ Żyrmunskij (*op. cit.*; za: I 129) zwraca uwagę, że rymy żeńskie, a nawet daktyliczne, są oczywiście możliwe w angielszczyźnie, jednak zwykle – zwłaszcza w poezji nowoczesnej – pełnią funkcję komiczną, ironiczną czy parodystyczną.

⁷⁶ Porównajmy: M – 24 „s”, 23 „r”, 20 „k”, 17 „w” i „p”, 16 „l”, 15 „m” i „d”, 14 „j”; T: 38 „l”, 21 „d”, 18 „s”, 14 „k”, „m”, „p” i „z”, 12 „r” i „th” (dźwięczne). W odniesieniu do fonemów angielskich – „l” obejmuje dźwięk „l” i „l” (ortograficznie: „w” lub „wh”). W rosyjskim fonemy miękkie traktujemy tak samo jak twarde (np. „t” obejmuje też „t”).

⁷⁷ Strofa 1 – „s” (9 razy w M / 6 razy w T), „r” (7/3), „n” (6/9), „m” (6/4), „t” (4/9), „l” (2/11); strofa 2 – „p” (7/4), „r” (7/4), „t” (7/6), „m” (6/1), „n” (5/14), „d” (5/9), „l” (3/9), „z” (0/6); strofa 3 – „n” (10/8), „l” (9/13), „t” (8/12), „k” (7/5); strofa 4 – „t” (11/13), „s” (8/4), „n” (6/9), „p” (6/5), „r” (6/2), „l” (2/5), „m” (2/5), „b” (4/2). Szczególnie w przypadku strof trzeciej i czwartej w obu wersjach językowych najliczniej powtarzają się te same spółgłoski.

⁷⁸ Proporcje spółgłosek zwartych, szczelinowych i półotwartych (a–b–c) oraz dźwięcznych i bezdźwięcznych (d–e) dla obu wierszy: strofa 1 – 22–18–26 oraz 43–24 (M), 21–16–29 i 45–24 (T); strofa 2 – 30–14–25 i 41–29 (M), 24–18–30 i 40–32 (T); strofa 3 – 27–18–23 i 44–30 (M), 29–17–31 i 45–32 (T); strofa 4 – 26–20–21 i 34–34 (M), 26–16–25 i 36–31 (T).

⁷⁹ Dla Brodskiego liczba sylab zasadniczo nie miała znaczenia, najważniejszy był rytm (zob. I 177).

odnotowujemy w tej samej – drugiej strofie⁸⁰, co wiąże się m.in. z jej walorami dźwiękonaśladowczymi.

Wracając do spółgłosek „n” i „t”, nietrudno zauważyć, że w obu językach wchodzi one w skład słów czy morfemów mających kluczowe znaczenie w wierszu Brodskiego – chodzi o aspekt przeczenia, a więc nieistnienia, fizycznej nieobecności, która dla poety stanowiła idealną formę bytu⁸¹. Rosyjskie „*nie*”/ „*nie-*” (M 7, 10, 13), „*nietu*” (M 9), „*niebytije*” (M 14) znajdują odbicie w angielskich: „*no*” (T 9, 13), „*not*” / „*-n't*” (T 13) oraz – nie zawierających „t” – „*nothing*” (T 9), „*nil*” (T 10), „*non-being*” (T 14). Na obu spółgłoskach opiera się także ważny semantycznie rzeczownik: „*lejttenant*” (M 5) / „*lieutenant*” (T 5). Nieprzypadkowo tak liczne, anagramują one negację, jak cząstki niebytu przenikają tyleż sens, co i materię wiersza – temat nieistnienia rozwijany jest również w wymiarze czysto fonetycznym. Samo brzmienie tekstu staje się metajęzykiem, jakby „materia posiadała zdolność mowy”, a „język był rozcieńczonym aspektem materii”⁸². Warto dodać, że język eksponowany jest w całym spektrum form także na innych poziomach: rymowym (rozmaitość rymów), leksykalnym (mieszanie rejestrów, zróżnicowany słownik poetycki), gramatycznym (wielość części mowy, przypadków i czasów, różne osoby gramatyczne), a poniekąd również rytmicznym i składniowym (choć w mniejszym stopniu).

W T poeta podkreśla za pomocą instrumentacji brzmieniowej podobne miejsca co w M, zwykle wykorzystując inne głoski czy zestawienia dźwięków, jednak budując podobny efekt. W wersie 2 pobrzmiewa ostateczność i groza, wzmożona niepostrzymanym marszem anapestów: „*and in turn my own neck was seeking a scimitar*” („*sam ja groził siebie często surowej mzdój*”). Rdzeń kluczowego czasownika z w. 1 w obu językach składa się z podobnych spółgłosek: „*upriekal*” – „*reproached*” (w czwartej strofie echem tym pobrzmiewa przeciwstawny czasownik „*prizing*”). W T, podobnie jak w M, silnie instrumentowane są wersy 3 i 4: „*But soon, I'm told, I'll lose my epaulets altogether / and dwindle into a little star*” (można wskazać chociażby zbitki „dn”, „st” w M 4), przy czym niebagatelną rolę odgrywają samogłoski (nagromadzenie długich samogłosek i dyftongów na początku w. 3; silny rym wewnętrzny oparty na powtórzeniu trójki samogłosek: ə-ɪ-ɪ w w. 4). W strofie drugiej obok słowa „*lejttenant*” (M 5), także „*priesledujemo*” (M 8), ważkie semantycznie, zawiera zbliżony materiał fonetyczny swojego angielskiego odpowiednika: „*pursued*” (T 8); inna zbieżność: „*piero*” (M 8) i „*pen*” (T 8) zaczynają się od tej samej litery. W czterowierszu tym raz po raz rozbrzmiewają spółgłoski zwarte (niemalże te same w obu wersjach: M – „p”, „t”, „d”, „k”, „b”; T – „d”, „t”, „p”, „k”). Poza tym oba teksty obfitują w oparte na dźwięku wybuchowym zbitki spółgłoskowe, które prawie w połowie się pokrywają (M: „nt”, „bl”, „sk”, „tr”, „cs”; T: „nd” – czterokrotnie, „nt” – dwukrotnie, „bl”, „sk”, „tr”, „dz”⁸³). Wszystkie te fonemy przyczyniają się do ogólnego efektu onomatopiecznego strofy. Warto zauważyć, jak pięknie i subtelnie stosuje poeta w przekładzie wybuchową, dźwięczną spółgłoskę „d”, umieszczając ją w sy-

⁸⁰ W oryginale – 1,52 spółgłoski na sylabę, w przekładzie – 1,85.

⁸¹ Zob. Łosiew, *op. cit.*, s. 275.

⁸² J. Brodsky, *On Grief and Reason. Essays*. New York 1995, s. 374.

⁸³ Zob. „*lejttenant*” – „*lieutenant*”, „*pennant*”, „*and*”, „*blind*”, „*thunder*”; „*obitako*” – „*blind*”; „*wojsko*”, „*natiskom*” – „*slaj*”; „*szyrpotrieba*” – „*troops*”; „*priatatsia*” – „*clouds*”.

labach akcentowanych (lub na ich granicy) i dodatkowo potęgując efekt metrum, ilekroć występuje ona w wygłosie słów akcentowanych („and *hide* in clouds when *thunder*” – „*blind* to the troops as they *fold*” – „and run pursued, by the pen, in *droves*”⁸⁴).

Współbrzmienia ukazują także więź semantyczną łączącą niektóre słowa: „*hide*” (T 6) – „*clouds*” (T 6) – „*blind*” (T 7), „*lieutenant*” (T 5) – „*pennant*” (T 7) – „*pen*” (T 8), „*in*” (T 6) – „*when*” (T 6) – „*run*” (T 8) – „*pen*” (T 8). W strofie trzeciej, jak wspomnieliśmy, poeta w obu językach nasycił tekst niemal identycznymi spółgłoskami. W przypadku kilku słów mógł posłużyć się swoistą kalką dźwiękową: „*blic*” (M 10) – „*blitzed*” (T 10); „*encircled*” (T 10) – „*kolco*” (M 10); „*nie*”, „*nietu*” (M 9, 10) – „*no*”, „*nothing*” (T 9); „*szkolnik*” (M 11) – „*schoolboy*” (T 12), „*tablic*” (M 12) – „*tables*” (T 12). Pod względem zgęszczenia dominujących fonemów „t”, „n” („ŋ”), „l” (w zapisie: „w”) wiersz angielski, w którym ich udział sięga połowy wszystkich spółgłosek, przewyższa jeszcze swój pierwowzór („*With nothing around to*”, „*blitzed en-*”, „*-duced to nil*”, „*wetting*”, „*tumbled ink pot*”, „*can multiply*”, „*no tables will*”). W obu wersjach silnie pobrzmiewa w ten sposób echo słowa „*lejtienant*” / „*lieutenant*”.

Odnotujemy jeszcze aliteracje i współbrzmienia: „*wetting*” – „*with*” – „*will*” (T 11, 12), „*tumbled*” – „*tables*” (T 11, 12) oraz, sięgające do następnej strofy, „*multiply*” (T 12) – „*light*” (T 13) – „*plate*” (T 14), gdzie dwa pierwsze słowa wiążą się z pośmiertną, metafizyczną rzeczywistością „ja” lirycznego, trzecie – na zasadzie opozycji – z jego kosmicznym przeciwnikiem, czyli niebytem. Także w czwartej strofie wersji rosyjskiej i angielskiej instrumentacja dźwiękowa, wykorzystująca często te same spółgłoski, wiąże ze sobą i podkreśla zasadnicze obrazy: „*niebytija bronja*” (M 14) – „*non-being's blue armor plate*” (T 14); „*skorost' swieta [...] sita*” (M 13, 15) – „*speed of light [...] sifter of it*” (T 13, 15). Rzeczownik „*sifter*” (T 15) odpowiada rosyjskiemu „*sita*” (M 15) nie tylko znaczeniowo, lecz również fonetycznie i rytmicznie. Z drugiej strony, podobnie jak w oryginale, tak i w przekładzie Brodski za pomocą współbrzmień uwytadnia istotne frazy i związki między pojęciami („*light can't in nature covet*”; „*light*” – „*plate*”; „*speed of light*” – „*sifter of it*”; „*prizing attempts at making a sifter of it*”; „*might use my pinhole*”). Czytając taki wiersz, czytelnik anglojęzyczny może rzeczywiście „zastanawiać się, czy rosyjski oryginał jest równie bogaty [...] jak angielszczyzna Brodskiego, nie odwrotnie”⁸⁵.

Wśród samogłosek najciekawsze zbieżności dotyczą pozycji rymowych: na podobnych samogłoskach budowane są w obu wierszach rymy strofy drugiej (M: „e”, „o”; T: krótkie „e”, długie „o” lub dyftong „əu”), trzeciej (M: „i” („y”); T: „i”, a w klauzulach żeńskich nawet – M: „i”–„ə”; T: „i”–„ə”) oraz czwartej (M: „i”, „a”; T: „ei”, „Λ”). Jak mówiliśmy, w i tak bogatych rymach pierwszej strofy przekładu pojawiają się dodatkowo głębokie asonanse: „*the weather*” (T 1) – „*altogether*” (T 3), „*a scimitar*” (T 2) – „*a little star*” (T 4). Poeta wygrywa nie tylko akcenty, lecz także długość samogłosek, kształtując tym samym tempo wiersza w związku ze znaczeniem, np.: „*But soon, I'm told, I'll lose*” (T 3 – tylko pierwsza sylaba krótka⁸⁶); „*and dwindle into*

⁸⁴ W oryginale podobną, acz nie tożsamą rolę odgrywa głoska „m” w wygłosie czterech rzeczowników: „*lejtienantom*”, „*grom*”, „*natiskom*”, „*pierom*”.

⁸⁵ Walcott, *op. cit.* Cyt. za: I 55.

⁸⁶ Za sylaby długie uznajemy te oparte na samogłoskach długich oraz dyftongach lub tryftongach.

a little star" (T 4 – tylko ostatnia sylaba długa). Więż semantyczną czasowników „*reproached*” i „*told*” wzmocnia identyczność akcentowanej samogłoski (w wierszu rosyjskim odpowiada jej „a”). Najefektniej poeta wykorzystuje zróżnicowanie długości samogłosek w strofach drugiej i czwartej (czynnik dodatkowo łączący je ze sobą): długie głoski są tam najliczniejsze i zajmują największą część pozycji akcentowanych (do 3/4); tak silnie skontrastowana linia prozodyczna umożliwiła Brodskiemu osiągnięcie dodatkowych efektów semantycznych poprzez zakłócanie kołyszącego rytmu. W strofie drugiej wszystkie słowa akcentowane na długiej samogłosce lub dyftongu są oksytoniczne, a tylko jedno nie jest monosylabą („*pursued*”, T 8), co naturalnie skłania czytelnika do stawiania pauz po nich (pozorna sylaba nieakcentowana – *virtual offbeat*⁸⁷). Poeta wykorzystuje to zjawisko i na ogół daje wtedy cezurę (brak jej jedynie po „*hide*”, T 6, i „*blind*”, T 7), budując piękny rytm przypominający balladę. Inaczej w w. 13, otwierającym strofę czwartą: ciąg czterech akcentowanych długich sylab ustanawia dostojny rytm, który jednak zostaje ostro skontrastowany z kolejnymi dwiema krótkimi sylabami akcentowanymi, graficznie rozbitymi przerzutnią („*covet / thanks*”, T 13–14). Słowo „*thanks*” zostało podkreślone również za pomocą rzadko stosowanej inicjalnej inwersji metrycznej. Cały ten zabieg ma, oczywiście, odzwierciedlenie w planie semantycznym i ukazuje stoicką postawę bohatera wiersza: słowo „*thanks*” – zasadniczy motyw niemożliwych podziękowań – zostaje zarazem uwydatnione i ukryte, wypowiedziane niejako *en passant*, gdyż wielkość zajmowanej przez nie przestrzeni druku (jakby wciśnięte między dwa zdania i wersy) jest odwrotnie proporcjonalna do ciężaru znaczeniowego. W następnym wersie, zawierającym jeden z kluczowych obrazów utworu (pancerz niebytu), w efekcie zgęszczenia długich sylab i braku pauz syntaktycznych intonacja zaczyna falować jak w zaśpiewie. Co więcej, po „*plate*” (T 14) pojawia się – już w nowym wersie – kolejny ikt na długiej sylabie, podkreślony inwersją metryczną. Długie akcentowane samogłoski wyznaczają również swoistą wewnętrzną symetrię w. 15, pogłębioną na poziomie rytmicznym i fonetycznym: „*prizing attempts*” (cecha bytu nieludzkiego) – „*making a sifter*” (cecha człowieka). W ten sposób Brodski wielorako instrumentuje tekst w miejscach analogicznie wyróżnionych w oryginale. Interesujące ponadto, że gdyby do przekładu zastosować metodę określania balansu tonalnego poezji rosyjskiej (opisaną przez L. G. Jonesa⁸⁸), okazałoby się, że poeta w obu tekstach najbardziej „rozjaśnia” fonetycznie ostatnią strofę.

Dla dopełnienia obrazu opiszemy, jak rozwija się wiersz. Za podstawę interpretacji posłuży oryginał, choć większość uwag automatycznie może się odnosić także do przekładu. Zarazem odnotujemy różnice między obydwoma tekstami na poziomie semantycznym. Pierwsza strofa dzieli się na dwa przeciwstawne zdania współrzędne, te zaś rozłamują się na dwa pojedyncze połączone spójnikiem „i” („*and*”), umieszczonym w tej samej inicjalnej pozycji (w. 2 i 4). Na poziomie składniowym i rymowym powiązane ze sobą są wersy 1 i 3 oraz 2 i 4. Efekt paralelizmu wzmacnia dodatkowo analogiczna konstrukcja każdego wersu: podmiot + orzeczenie + rzeczownikowe dopełnienie, zajmujące przestrzeń rymową lub jej sąsiedztwo, jak to

⁸⁷ Zob. D. Attridge, *Poetic Rhythm. An Introduction*. Cambridge 2008, s. 68.

⁸⁸ Zob. T. Venclova, *Nieustojziwoje rawnowiesije. Wosiem' russkich poeticeskich tiekstow*. New Haven 1986, *passim*.

ma miejsce w przekładzie. Efekt ten pogłębiają także współbrzmienia fonetyczne: w M – izosylabiczne i izometryczne przysłówki („*czasto*”, „*skoro*”, „*prosto*”, M 2–4) oraz czasowniki „*snimu*” i „*stanu*” (M 3–4); w T – nagłosowa lub wygłosowa spółgłoska „s” w klauzulach wersów („*save*”, „*seeking*”, „*scimitar*”, „*epaulets*”, „*star*”). W pozycjach akcentowych w M siedmiokrotnie pojawia się neutralny dźwięk „a”, największy zaś udział ma ciemna samogłoska „o” (9 razy), na której zbudowane są wszystkie rymy. W efekcie balans tonalny strofy jest bardzo niski: –9. Przy odrobinię wyobraźni w strofie tej – a jeszcze łatwiej w następnej – można doszukać się anagramu słowa „*smiert*”.

Inicjalne dwa wersy zbudowane są w czasie przeszłym. Tylko w pierwszej strofie pojawiają się obok siebie, chronologicznie, wszystkie czasy gramatyczne (przyszły w aspekcie dokonanym), co wiąże się z jej narracyjnym charakterem. Druga strofa kontynuować będzie fabułę w czasie przyszłym niedokonanym, służąc także opisaniu przestrzeni, gdy w pierwszej ukazana jest wyłącznie perspektywa czasowa. Poeta snuje opowieść w pierwszej osobie, kieruje ją niejako do wszystkich, adresat gramatyczny zostanie przywołany dopiero w drugiej części.

Bohaterowi wiersza (którego należy utożsamić z poetą) przeciwstawieni są (w przekładzie – domyślnie) anonimowi „oni” (opozycja: pojedynczość–mnogość, rozwijana dalej m.in. w słowach: „*pogony*” – „*odnoy zwiezdoj*”)⁸⁹. Pierwsze trzy czasowniki (połączone fonetycznie „*upriekali*”, „*groził*”, „*goworiat*”; podobnie w T: „*reproached*”, „*told*”) odnoszą się do mowy i opisują rzeczywisty brak komunikacji i porozumienia między stronami, wynikający głównie ze złej woli „onych” („*upriekali wo wsio m*”, „*reproached for everything*”), a także karzący, autodestrukcyjny stosunek „ja” do samego siebie (w. 2), będący wyrazem poczucia winy. Taki stan rzeczy cechował przeszłość (*imperfectum* w w. 1–2), ale raczej nie uległ zmianie także w teraźniejszości – brutalnie eufemistyczna metonimia na określenie śmierci („*snimu pogony*” – „*I’ll lose my epaulets*”) może być przypisana zarówno podmiotowi mówiącemu, jak i jego oponentom. Słowo „*pogony*” / „*epaulets*” (w. 3) wprowadza temat służby w wojsku i sytuje w jego świetle wersy 1–2: poeta czyta swoje życie – ironicznie – za pomocą metafory wojskowej, przyrównuje je do stosunków panujących w wojsku, z hierarchią wyższych i niższych rangą. Tak zarysowuje się pierwotny kod semantyczny wiersza, na który nałoży się drugi, zasadniczo opozycyjny system znaczeń – kod kosmiczny, archaiczny, związany z życiem wśród gwiazd. Jak już była mowa, wprowadzające go ostatnie słowo strofy – „*zwiezdoj*” / „*star*” (w. 4) – jest leksykalnym łącznikiem między obiema dziedzinami. W planie semantycznym gwiazda, jako punkt nad płaszczyzną świata, wytycza także pion mityczny opisywanej przestrzeni. Zaznacza się w ten sposób główna antynomia wiersza: mikrokosmosowi ziemskiemu, społecznemu, któremu odpowiadają dół przestrzeni oraz czas przeszły i teraźniejszy, czas życia, przeciwstawiony zostaje makrokosmos, świat metafizyczny, z którym wiąże się góra przestrzeni i czas przyszły, czas po śmierci.

⁸⁹ Rzecz charakterystyczna, podobne motywy – pozbawieni indywidualności „oni” i obojętność poety wobec (przyszłych) krytyków, którzy będą go potępiać – występują m.in. w wierszu Cz. Miłosza *Po osiemdziesiątce* (w: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 34): „Niezywemu niedźwiedziowi co do tego, / Jak fotografować będą wypchanego”.

Kod literacki przecina się z biograficznym. Lew Łosiew przypuszcza: „Kiedy Brodski pisze: »Obwiniano mnie za wszystko...« [...], wydaje się, że bardziej niż osobiste tarcia i prześladowania w Związku Radzieckim, ma na myśli swoich krytyków na emigracji”⁹⁰. I dopowiada, że nie o krytyków twórczości Brodskiego chodzi, lecz o „tych, którzy potępiali poetę *ad hominem*”⁹¹. Wyimaginowane oskarżenia karmiły się często zawiścią, antysemityzmem czy – paradoksalnie – syjonizmem. W tej perspektywie wyraźny jest sarkazm pierwszego wersu i ironia całej rozbudowanej metafory: społeczeństwo czy społeczność widziane jako armia, gdzie mit liczy się bardziej niż jednostka, a najwyższą wartością jest konformizm.

„Zdjęcie pagonów”, jak i „utrata epoletów” mogą konotować uwolnienie się od domniemanej przynależności do organizacji, która to przynależność daje tej ostatniej legitymację do wysuwania oskarżeń i stawiania żądań. Jednak angielski zwrot „*I'll lose my epaulets*” (T 3) wskazuje na kolejną nieprzychylną reakcję „onych” (degradację oficera do rangi szeregowego żołnierza), nieco inaczej niż odpowiednik rosyjski, sugerujący raczej początek żołnierskiej emerytury, przejście – *nomen omen* – w stan spoczynku. Synekdochiczne „*my neck was seeking a scimitar*” (T 2) nie oddaje biblijnej aury frazy „groził siebie surowej mzdof”⁹², ale przywodzi na myśl zgoła inną etykę – kodeks Azji Tuhajbejowicza. Obie frazy oznaczają wszakże „wyrobione pomniejszanie własnych zasług”, co poeta tak cenil w twórczości Hardy’ego⁹³. Tym samym w przekładzie ostrzej, bardziej (auto)ironicznie scharakteryzowane zostają obyczaje panujące w środowisku krytykującym bohatera wiersza. Wydaje się ponadto, że – jak pisaliśmy wcześniej – przekład wyraźniej sięga do katalogu historycznych tradycji oręża. Wskazuje na to również zwrot „*fold their pennant*” (T 7), przywołujący moment przejścia do ataku lub odwrotu w bitwach prowadzonych jeszcze bez użycia wozów opancerzonych.

Kluczowy w wierszu topos gwiazdy, bogaty w konotacje mityczne i symboliczne, odgrywa istotną rolę w całej twórczości Brodskiego. Słowo „*zwiezda*” występuje w jego poezji 157 razy⁹⁴. Co charakterystyczne dla techniki poetyckiej twórcy, rymuje on je z rzadkim w swoim słowniku rzeczownikiem „*mzda*” (zaświadczonym tylko 3 razy), a w przekładzie – z jeszcze bardziej egzotycznym słowem „*scimitar*”. Obraz gwiazdy powraca w wielu wierszach ostatniego okresu twórczości, zwykle symbolizując kończące się życie, niebyt czy nieistnienie. Stanowi lejtmotyw cyklu pisanych przez lata wierszy bożonarodzeniowych, w których często jest znakiem Boskiej obecności. W analizowanym wierszu stary motyw przemiany w gwiazdę, sięgający w kulturze europejskiej co najmniej mitów greckich, oznacza oczywiście śmierć, przejście ze stanu materii ożywionej do stanu materii nieożywionej (w tej funkcji występuje np. mebel z wiersza *Do córki*, beton z *Ody do betonu* itp.). „Ponieważ dla nich [tj. gwiazd – D. W.] prędkość światła to katastrofa, / ich istnienie

⁹⁰ Łosiew, *op. cit.*, s. 212.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Słowo „*mzda*” może oznaczać łapówkę; podatek, opłatę; nagrodę, łup, rekompensatę; daninę, haracz; karę. Pojawia się ono m.in. w rosyjskim przekładzie *Kazania na Górze* (Mt 5, 12), np. w wersji K. P. Pobiedonoscewa.

⁹³ Brodsky, *On Grief and Reason*, s. 328.

⁹⁴ Zob. T. Patera, *A Concordance to the Poetry of Joseph Brodsky*. Lewiston–Queenston–Lampeter 2002.

jest nieistnieniem, a byt – tylko skutkiem niebytu⁹⁵. Zarazem „nieobecność / nie wpływa na to, co jest”⁹⁶. Metamorfoza w gwiazdę wiąże się jednocześnie z ruchem docelowym ku górze, ku niebu, które choć w drugiej strofie zostanie zapisane małą literą, zachowuje swoje konotacje miejsca związanego z Bogiem (*Deus absconditus*), z kimś, „kto za nawias / wyszedł – lecz j e s t tam”⁹⁷. W bliskiej Brodskiemu tradycji starotestamentowej⁹⁸ gwiazdy są posłuszne Bogu i ogłaszają Jego wolę, dlatego nie całkiem należą do stworzenia nieożywionego i czuwają nad nimi anioły; prorok Daniel posługiwał się obrazem gwiazdy, by opisać życie wieczne sprawiedliwych⁹⁹. Tradycyjnie gwiazda symbolizuje również ludzki mikrokosmos, walkę między siłami ducha, światłem, a siłami materii, ciemnością; świeci w mrokach i prowadzi poprzez noc nieświadomości. W omawianym wierszu jest z pewnością „punktem spotkania ludzkiego cierpienia i kosmicznej miłości”¹⁰⁰.

W drugiej strofie, najkrótszej ze wszystkich (M – 46 sylab, T – 39), rozwinięty zostaje wątek związany z gwiazdą. Strofa przeciwstawia się poprzedniej na poziomie składniowym (jedno długie zdanie). Pod względem metrycznym jest najbardziej ze wszystkich przewidywalna: w oryginale akcent wyrazowy niemal zawsze pokrywa się z metrycznym, jedyne zakłócenie wprowadza – nie bez semantycznej przyczyny – imiesłów bierny „*priesledujemy*” (M 8). Inna regularność: wersy parzyste liczą po 4 stopy, wersy nieparzyste po 5. Wszystkie te cechy zbliżają czterowiersz do tradycyjnej rosyjskiej formy stroficznej¹⁰¹. Słychać tu echo ballady. Także w przekładzie mamy do czynienia z najbardziej regularną strofą, pobrzmiewającą wyraźnie tetrametrem jambicznym, który jest jednym z wyróżników ballady. Niedługo po powstaniu wiersza Brodski pisał o walorach tego gatunku:

Atrakcyjność balladowych melodii tkwi przede wszystkim właśnie w ich tanecznej – figlarnej, jeśli państwo nalegają – nazwie, która z góry obwieszcza swoją sztuczkę. Ballada – a zatem i balladowe metrum – oznajmia czytelnikowi: Patrz, nie mówię całkiem poważnie; poezja zaś jest zbyt starą sztuką, by nie wykorzystać tej okazji do pokazania swojej samoświadomości¹⁰².

⁹⁵ I. Brodskij, *W sledujuszczij wiek*. W: *Soczinienija*. Sost. G. F. Komarow. Ried. Ja. A. Gordin. Wyd. 2. T. 4. Sankt-Pietierburg 1998, s. 171. Motyw gwiazdy jako znaku nieobecności czy śmierci występuje w licznych wierszach J. Brodskiego z ostatnich lat jego twórczości, takich jak np. pochodzące z roku 1994 – oprócz przywołanego już utworu *W sledujuszczij wiek* (W następny wiek) – *Ostrow Procida* (Wyspa Procida) (w: jw., s. 167), *Iz Albierta Ejnsztejna* (Z Alberta Einsteina) (w: jw., s. 172), *O, gdyby ptaki śpiewały...* (w: *Wiersze ostatnie*, s. 110 (przeł. K. Krzyżewska)), *MCMXCIV* (w: jw., s. 111 (przeł. K. Krzyżewska)) czy też, napisany po angielsku, *Törnfallat* (1990–1993) (w: jw., s. 74–75 (przeł. S. Barańczak)).

⁹⁶ Brodski, *MCMXCIV*, s. 111.

⁹⁷ Brodski, *Obłoki*. W: *Wiersze ostatnie*, s. 65. W oryginale nieco inna składnia: „*kto tam, wownie [...]*” (*Soczinienija*, t. 4, s. 68).

⁹⁸ Zob. wypowiedź poety („*Życ w historii*”. *Z Josifem Brodskim rozmawia Jerzy Illg*. W zb.: *Reszty nie trzeba*, s. 120): „myśle, że być może jestem nawet bardziej Żydem niżeli ci, którzy przestrzegają wszystkich obrzędów. Chodzi o to, że sądziłem, iż z judaizmu przejąłem – zresztą nie tyle sądziłem, co po prostu to istnieje we mnie w jakiś przyrodzony sposób – wyobrażenie Wszechmogącego jako istoty absolutnie samowolnej”.

⁹⁹ Zob. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*. Transl. from the French J. Buchanan-Brown. Oxford – Cambridge, Mass., 1994, s. 925.

¹⁰⁰ Łosiew, *op. cit.*, s. 281.

¹⁰¹ Zob. Unbegaun, *op. cit.*, s. 104.

¹⁰² Brodsky, *On Grief and Reason*, s. 327.

Przedmiotem opisu są najpierw (M 5–6) działania gwiazdy (bohatera), a dalej zachowanie wojska (M 7–8). Podstawę obrazu żołnierz–gwiazda stanowi, rzecz jasna, porównanie gwiazd do wojska (cecha mnogości). Mówiąc o gwieździe, poeta przyjmuje „naiwną” perspektywę patrzącego z dołu, czyniąc to za pomocą rejestru stylistycznego i metaforyki przypominających sielankę. Z kolei wojsko przedstawia z perspektywy ptasiej, pozwalającej ogarnąć rozległy obszar i rozróżnić pewne szczegóły. Zdanie podrzędne (M 7–8) pozornie wpisuje się w tę samą konwencję (wojsko biegnie, tropione...), ale już takie sygnały, jak zderzenie rejestrów (choćby termin ekonomiczny „*szyrpotrieb*”, nie mający ekwiwalentu w T), surrealistyczne obrazowanie (groteskowy obraz usamodzielnionego pióra), zgrzyty foniczne („*priatał’sia*”, M 6; „*wojsko*”, „*natiskom*”, „*szyrpotrieba*”, M 7) czy zmiana rytmu (daktyl zamiast jambu w T) wskazują na zastosowanie klucza ironicznego. Zresztą w pierwszych dwóch wersach też kryją się dysonanse semantyczne. Uderza już wyraźny kontrast z treścią strofy pierwszej. Niebo zostaje pośrednio przyrównane do dysponującej armią krainy, co przywodzi na myśl zastępy anielskie z ich zadaniem obrony Boga i Dobra w starciu ze Złem. W oryginale poeta, być może, wykorzystuje ponadto homonimiczność słowa „*prowody*” (M 5), oznaczającego również: ‘odprowadzanie’, ‘pożegnanie’¹⁰³. Jednak chyba nie ten aspekt przede wszystkim zadecydował o wyborze słowa: obraz gwiazdy tkwiącej wśród przewodów czy kryjącej się za chmurę pozwala autorowi wyraźnie zakreślić granice przestrzeni postrzeganej w drugiej strofie – nie jest to nieskończony kosmos, lecz świat nie wykraczający ponad poziom chmur, a więc jakby pogranicze ludzkiego mikrokosmosu i nieludzkiego makrokosmosu, zarazem zaś pogranicze teraźniejszości i przyszłości. Opisana dynamiczna scena (trzy czasowniki ruchu) koncentruje się wokół punktu w czasie, jakim jest uderzenie gromu, sugerującego tyleż zjawisko atmosferyczne (zachodzące w górze), co działania wojenne (toczące się na dole). Nie bez znaczenia jest fakt, że „*grom*” / „*thunder*” (w. 6)¹⁰⁴ przywołują też – odpowiednio – frazeologizm „*mietat’ gromy i molnii* [cisnąć gromy]” i czasownik „*thunder* [grzmieć, wrzasnąć]”, a więc mogą konotować ostrą krytykę (i wiązać się – co potwierdza fonetyka – z odnoszonymi się do mowy czasownikami z pierwszej strofy). W tym kontekście wolno powiedzieć, że poeta przewiduje, iż po jego śmierci nie skończy się krytyka („*wojsko bieży!*”), choć także nie ustanie służąca prawdzie działalność pióra („*priesledujemy pierom*”). Motyw gromu, podobnie jak wcześniej – gwiazdy, paradoksalnie nawiązuje do pojęcia pogody wprowadzonego idiomatycznym zwrotem w pierwszym

¹⁰³ W tłumaczeniu Krzyżewskiej w *Wierszach ostatnich* Brodskiego: „na odjeźdźnym” (s. 114). Por. wers liryku M. Cwietajewej *By wypowiedzieć...* z cyklu *Przewody* (w: *Wybór wierszy*. Wybór, przekład, posł. J. Salamon. Kraków 1977, s. 151): „Przewodom zawierzyłam pożegnania” (w oryginale: „*Ja prowody wwiertaju prowadam*”).

¹⁰⁴ Warto zwrócić uwagę, że kilka kluczowych słów i metafor z przekładu tej strofy pojawia się m.in. w pisanym po angielsku wierszu J. Brodskiego z r. 1995 – *A Tale* (w: *So Forth*, s. 111–115), np.: „*The General Staff sports so many stars, / it looks like the Milky Way*” (w. 3–4), „*the generals thunder*” (w. 25), „*off roars the turbine*” (w. 29), „*Up flies the pennant*” (w. 83), „*The stars start to twinkle*” (w. 113); w przekładzie S. Barańczaka odpowiednio: „Sztab Generalny – sam w gwiazdach i gwiazdkach: / jak Mleczna Droga”, „Generalowie grzmia z werwą”, „I już – ryk turbin”, „Proporzec sunie w górę”, „Rój gwiazdek w mruganiu się szkoli” (*Opowieść*. W: *Wiersze ostatnie*, s. 95–98).

wersie. Kolokwialne, nic nie znaczące określenie zostaje w ten sposób żartobliwie, ale i dramatycznie udosłownione, odbanalizowane: skoro domena zjawisk zachodzących na niebie gwarantuje bezpieczeństwo wobec ciągłych zarzutów, poeta zamieszka w niej po śmierci. Napięcie między dziedziną militarną a dziedziną „niebiańską” wynika więc nie tylko z ich skonfrontowania (zarówno w logice świata przedstawionego, jak i na płaszczyźnie leksykalnej), lecz przede wszystkim z gry znaczeń słów należących do obu domen: „gwiazda”, „pogoda”, „grom”, „porucznik”. Słowa te, których pierwotna konotacja w wierszu wiąże się z wojskiem, czyli z egzystencją, pośredniczą między obydwoma światami („ja” lirycznego i „onych”), przeszłością i przyszłością, dołem i górą. Zauważmy, że nie jest to czysty żart językowy, lecz powściągliwie i umiejętnie stosowany psychologiczny mechanizm obronny.

Zywiół gry słownej, mnożenie konceptów i paradoksów to, oczywiście, dziedzictwo baroku. Venclova twierdzi w jednym z esejów, że język wierszy Brodskiego można by scharakteryzować, opisując po prostu poetykę tej epoki¹⁰⁵. Wydaje się, iż cytata, który tu przytoczymy, doskonale pasuje do analizowanego wiersza:

Barok to szkoła [literacka], która silniej niż poprzednie odczuwała wagę antynomii i opozycji; która odczuwała znikomy, zmienny, przyziemny świat jako emblemat świata niezachwianego i wiecznego; która uczyniła swoją zasadą różnorodność, różnokierunkowość, niejednorodność mowy. W skomplikowanych, operujących wyszukany rytmem konstrukcjach barokowych było miejsce dla wszystkiego: dla pierwiastka antycznego, biblijnego i narodowego, dla tragedii i satyry, dla hedonizmu i mistyki, dla literatury wysokiej i naturalizmu, dla litanii i ryzykownego żartu. [...] Wzorowanie się na tradycji szło ramię w ramię z jej rozmyślnym zniekształceniem i nadawaniem jej nowego sensu¹⁰⁶.

W całym utworze widać także, częste u Brodskiego – według Maria Praza – podobieństwo do techniki poetów metafizycznych, w szczególności Johna Donne’a: gra współbrzmień podkreśla metafory i koncepty, nietypowe rytmy odzwierciedlają nietypowość myśli (za: I 157). Jak pisał Thomas Stearns Eliot, poeta metafizyczny posługuje się obrazem wizualnym, żeby ująć to, co niedostępne; w jego wierszach koncept czy figura tworzą ideę, tak że idea nie istnieje, dopóki nie pojawi się figura (za: I 158).

¹⁰⁵ Zdaniem D. MacFaydena (*Joseph Brodsky and the Baroque*. Montreal – Ithaca, N. Y., 1998, s. 103), element barokowy w późniejszej twórczości Brodskiego jest już znacznie osłabiony, w szczególności w planie światopoglądowym. Badacz dowodzi w swej intrygującej książce, że poeta przeszedł trzy fazy rozwoju opisane przez Kierkegaarda (estetyczną, etyczną, religijną), a następnie powrócił do nich w odwrotnej kolejności. Brodski dostrzegł ograniczenia w barokowym chaosie i przeżył stadium barokowe w swoim rozwoju, wykonując skok wiary, tj. zawierając „kosmogonicznemu potencjałowi języka”. Na lata 1980–1989 przypada faza postbarokowa. Charakteryzuje ją ruch w kierunku determinizmu, który obejmuje także mowę, rozpadającą się na „części mowy”. Końcowy etap wiąże się z odnalezieniem możliwości pewnej swobody w granicach niezmiennych praw (etyczne widzenie estetyki bliskie Kantowskiemu). Szczególnie interesujące są tu uwagi MacFaydena na temat autoprzekładu i dwujęzyczności jako „alternatywy dla jednojęzycznego monoteizmu”: Brodskiego wędrowanie między dwoma językami, przełączanie się z jednego na drugi ma za przyczynę „ciągłe poszukiwanie skończonego, fizycznego słowa dla niewyrażonego Słowa – etyczny obowiązek zrealizowania własnego potencjału metafizycznego tu i teraz, w gotowości na »tam i wtedy«” (*ibidem*, s. 192). Wielojęzyczność właśnie – pisze badacz – uderza poetę jako „rozproszenie potencjału językowego”, które osłabia mechanizm obrony przed tyranią (*ibidem*, s. 193).

¹⁰⁶ T. Venclova, „Divertimento litewskie” *Josifa Brodskiego*. W: *Niezniszczalny rytm. Eseje o literaturze*. Sejny 2002, s. 193 (przeł. S. Barańczak).

Na poziomie fonetycznym znacząco w oryginale spada liczba akcentowanych „o” (z 9 do 4); rym budowany jest tym razem na samogłoskach „o” i „e” (w przekładzie podobnie), wzrasta balans tonalny strofy: -3, choć tonacja pozostaje minorowa. Na poziomie gramatycznym wyróżniają się rzeczowniki (w M – 9 na 23 słowa), które występują łącznie w pięciu przypadkach – wszystkich, jakie w ogóle pojawiają się w wierszu. W M na formach narzędnikowych budowany jest paralelizm trzech wersów (M 5, 7, 8). Odnotujmy, że w oryginale narzędnik dźwiga główny ciężar znaczeniowy wiersza (M 2, 4, 5, 7, 8), co, nawiasem mówiąc, jest charakterystyczne dla techniki poetyckiej futurystów¹⁰⁷. Warto przyrzeć się zaczerpniętemu z żargonu ekonomicznego słowu „*szyrpotrieb*” (M 7), użytemu jedynie raz w całej twórczości Brodskiego¹⁰⁸. Mieszanie rejestrów stylistycznych służy uzyskaniu większego dystansu do tematu i uniknięciu patosu. Nadto mamy do czynienia ze zwięzłym przykładem ironicznej krytyki społecznej uprawianej przez Brodskiego – znać tu jego odrazę do niepowstrzymanej eksplozji demograficznej i jej logicznej konsekwencji: pleniącej się przeciętności. Wyrażenie „*pod natiskom szyrpotriebla*” kojarzy się tyleż z poszukiwaniem *Lebensraum*'u, co z presją masowego zapotrzebowania na towary konsumpcyjne (z definicji – niskiej jakości), których produkcja wymaga ciągłego dopływu surowców. Wojsko może być zarówno narzędziem, jak i ofiarą tej presji.

W strofie występuje kilka motywów mających m.in. konotacje religijne i teologiczne. „*Lejtiant*” / „*lieutenant*” (w. 5) w obu językach wskazuje na swój francuski rodowód, a zatem i na etymologię: według *Oxford English Dictionary* termin „*lieutenant*” (łac. „*locum tenens*” ‘zajmujący miejsce’) oznacza osobę, która zastępuje kogoś, działa w czyimś imieniu, w wojsku zaś – oficera podejmującego działania w zastępstwie przełożonego. Wydaje się, że w tym kontekście należy rozumieć epitet „porucznik nieba”. Pobrzmiwa on ponadto aluzjami literackimi i muzycznymi, chociażby – dla czytelnika rosyjskiego – do poematu Borisa Pasternaka *Lejtiant Schmidt*¹⁰⁹ czy do opowiadania Jurija Tynianowa *Porucznik Kiże*¹¹⁰, na którego podstawie Aleksandr Fajncymmer zrealizował w 1934 roku film pod tym samym

¹⁰⁷ Zob. K. Pomorska, *Themes and Variations in Pasternak's Poetics*. Lisse 1975, s. 19.

¹⁰⁸ Zob. Patera, *op. cit.*

¹⁰⁹ Tytułowy bohater poematu dowodził w 1905 r. sewastopolską rewoltą marynarzy przeciw szwadronom Mikołaja II (powstanie z udziałem m.in. pancernika „Potiomkin”). Niesforemego porucznika car tak przedstawiał w liście do matki: „Jakiś wyrzucony ze służby oficer, były porucznik Schmidt [...]. Oczywiście będzie go trzeba rozstrzelać” (zob. na stronie: <http://www.grani.ru/Society/History/m.3762.html> (dostęp: 15 II 2014)). Stało się tak, jak władca napisał, choć sąd próbował jeszcze uznać skazańca za chorego umysłowo (w Rosji sowieckiej, jak wiadomo, za takich często uznawano dysydentów – w tym i Brodskiego – których zamykano w szpitalach psychiatrycznych, żeby uniknąć głośnych procesów).

¹¹⁰ Akcja książki i filmu toczy się za panowania cara Pawła I. W protokole przypadkiem zapisano nazwisko nieistniejącego porucznika Kiże. Nikt z carskiego dworu nie ma odwagi przyznać się do omyłki, dlatego aby uniknąć gniewu władcy, powołuje się do życia fikcyjnego bohatera. Postać ta wiecie mniej lub bardziej typowy oficerski żywot: zostaje zesłana na Syberię, ułaskawiona, awansowana, żeni się, aż w końcu – kiedy car ma zamiar się z nią spotkać – ogłasza się jej śmierć. W finałowej scenie pochówku spuszczana jest do grobu pusta trumna. W planie muzycznym pojawia się grany na kornecie sygnał żałobny, co każe pomyśleć o tytule angielskiego autoprzekładu omawianego wiersza.

tytułem, z muzyką Siergieja Prokofiewa (znana suita symfoniczna op. 60, którą zresztą zamyka tradycyjny sygnał żałobny grany na kornecie). Niebo w tradycji *Starego Testamentu* utożsamiano z boskością. Ponieważ wspomnianie imienia Boga było zabronione, używano słowa „Niebiosa” zamiast „Bóg Niebios”¹¹¹. Według *Apokalipsy św. Jana* niebo jest mieszkaniem Boga. Chmury w symbolice, także starotestamentowej, są m.in. narzędziami epifanii i apoteozy¹¹². W wyobrażeniach starożytnych Greków śmierć przychodziła jako obłok¹¹³. Motyw gromu konotuje Boską czy niebiańską aktywność, wpływanie Nieba na Ziemię¹¹⁴. Chowanie się w chmurze w momencie uderzenia gromu może zatem wyrażać np. i strach przed Bogiem, i bezgraniczne zaufanie do Niego. Poeta następująco ujął kiedyś swoje *credo*: „jeżeli w cokolwiek wierze, to w despotycznego, nieprzewidywalnego Boga”¹¹⁵. A tak Brodskiego jako twórcę religijnego przedstawiał Venclova:

Brodski, Żyd z pochodzenia, formalnie nie był wyznawcą żadnej religii, chociaż motywy teologiczne zajmują ważne miejsce w jego twórczości, a ustanowienie w sobie wewnętrznych relacji z Bogiem było dla niego żywą potrzebą¹¹⁶.

W analizowanej strofie autor, kreśląc z ciepłą ironią obraz swojej służby w niebiańskiej armii, przywołuje także echo toposu zmarłego poety jako mieszkańca nieba. Stałym motywem owego toposu są niebiosa jako widownia, skąd można śledzić „tragikomiczne sprawy tego świata”¹¹⁷. Na marginesie należy zaznaczyć, że nie powinno się interpretować wiersza eklezyjastycznie. Brodski raczej z rozmysłem przywołuje echa rozmaitych motywów z całego repertuaru kojarzącego się z judeo-chrześcijańską tradycją teologiczną. Pióro z kolei jest, oczywiście, metonimią sztuki poetyckiej i procesu twórczego. Zauważmy, że w oryginale „*pierom*” graficznie zawiera się już w „*priesledujemo*”, jakby tropienie było fizycznym i moralnym zadaniem pióra. Całą przydawkę można interpretować jako sygnał autoreferencjalności wiersza. Nie przypadkiem jednak mowa o bezosobowej rzeczy, której miejsce jest na dole, kiedy poeta odchodzi do gwiazd. Jeśli wojsko traktować jako metaforę społeczeństwa, można przyjąć, że o ile poeta towarzyszył temu ostatniemu piórem za życia (przeszłość i teraźniejszość), o tyle, choć sam w przyszłości odejdzie, pióro pozostanie. Inaczej mówiąc, po śmierci poety zawsze pojawi się jakiś nowy twórca, kontynuujący procedurę czy rytuał pisania i dawania świadectwa¹¹⁸. Pióro wreszcie może także symbolizować język – byt, dla którego artysta, zdaniem Brodskiego, jest narzędziem.

¹¹¹ Zob. Chevalier, Gheerbrant, *op. cit.*, s. 486.

¹¹² Zob. *ibidem*, s. 206. Por. wiersz Brodskiego *Obłoki*, w którym Bóg ogląda chmury od podszewki.

¹¹³ Zob. M. Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*. Wyd. 2. Cambridge 2007, s. 44.

¹¹⁴ Zob. Chevalier, Gheerbrant, *op. cit.*, s. 1002.

¹¹⁵ Cyt. za: Venclova, *Wat i Brodski*, s. 123.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł., oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 149. Zob. też motyw amfiteatru w *Nowogodnieje* Cwietajewej (w: Kudrowa, *op. cit.*, s. 444).

¹¹⁸ Podobne motywy występują np. w wierszach *Pamięci W. B. Yeatsa* W. H. Audena bądź Cz. Miłosza *Który skrzywdziłeś*.

W strofie trzeciej oryginału rym opiera się na wysokim „i” (z wariantem „y”), w przekładzie dość podobnie. Balans tonalny pozostaje ujemny, ale jest wyższy niż w strofie poprzedniej (-2). Zarówno w wersji rosyjskiej, jak i w angielskiej trzeci czterowiersz, na poziomie składniowym i rytmicznym, wiąże się z pierwszym – oba rozpadają się na dwa zdania i charakteryzują się największą liczbą akcentów oraz największą długością, prowadząc tym samym do spowolnienia biegu wiersza. Metrycznie strofa oryginalna w znacznym stopniu powiela schemat strof poprzedzających; w wersji zamykającym, choć dłuższym o stopę, tradycyjnie dochodzi do przesunięcia akcentu metrycznego z dziewiątej na ósmą sylabę od końca, jednak wers otwierający (M 9) już na samym początku został zakłócony (swoista dwusylabowa anakruza), co służy zmianie tonu i wprowadzeniu nowego tematu. Pod wieloma względami bowiem strofa ta przeciwstawia się dwu poprzednim. Znacząco spada liczba czasowników w formie osobowej (M – 2, T – 3). Znika mówiące „ja”, wprowadzony zostaje adresat – „wy”/„you” (w. 10), choć powracają też nie określone bliżej „oni” (w funkcji biernej w T). W M po raz pierwszy rymuje się inna część mowy niż rzeczownik („*czto było*” – „*czerniła*”). Atrament (czarny) i kałamarz, którym Brodski pozostał wierny do końca życia, stanowią, jak wskazuje rym, kwintesencję ziemskiej wędrówki poety¹¹⁹. Na poziomie rytmicznym strofę trzecią spina z czwartą diereza – swoista żeńska średniówka po szóstej sylabie, występująca w wersach 9–14. Można odnieść wrażenie, że granice implikowanej opisem przestrzeni uległy przesunięciu i rozszerzeniu, jakby trwał ruch wystrzelonej w kosmos kamery – znikł familiarny świat pierwszej i drugiej strofy, a pojawił się rozległy krąg próżni: „*wokrug bolsze nietu togo, czto było*” – „*nothing around to care for*” (w. 9). Gramatyczny czas przeszły w M wiąże wprawdzie omawianą strofę z pierwszą, jednak perspektywa czasowa zmienia się diametralnie: przeszłość odeszła bezpowrotnie („*bolsze nietu*”, M 9), nawet we wspomnieniu – jej określenie zamyka się w najogólniejszym „*czto było*” (M 9). Od trzeciej strofy zaczyna się część dyskursywna, wiodąca ku kodzie.

Omawiany czterowiersz przedstawia skomplikowaną konstrukcję logiczną, rozbudowaną analogię¹²⁰. „*Blic*” (M 10) – słowo tylko raz zaświadczone w poezji Brodskiego i znów umieszczone w pozycji rymowej – znaczy dosłownie ‘flesz’, a w złożeniach rzeczownikowych konotuje krótkotrwałość, błyskawiczność (semantyczne echo słowa „*grom*” z drugiej strofy), ale należy je traktować jako skrót od „*blickrig*” („*blitzkrieg*”). „*Bierut w kolco*” (M 10) / „*encircled*” (T 10) także odsyła do terminologii taktycznej. Dziedzina wojskowości nadal zestawiana jest z domeną nieba, którą tym razem reprezentuje peryfraza śmierci (M 7). „*Kolco*” i „*blic*”, powiązane dźwiękowo (zestawienie łagodnej głoski „l” z ostrą „c” w „*kolco ili eto blic*”), to dwie formy napaści: działanie podstępne i otwarty, zmasowany atak. Metaforycznie oznaczają napaść werbalną (przez intrygę lub nagonkę) i łączą się z czasownikiem „*upriekali*” (M 1) / „*reproached*” (T 1) tym silniej, że ich sprawcami również są pozbawieni indywidualnych cech „oni”. W perspektywie całego wiersza niemożność komunika-

¹¹⁹ Zob. Łosiew, *op. cit.*, s. 277.

¹²⁰ Charakterystyczny dla poety schemat składniowy: ogólna prawda, sformułowana jak sentencja, dookreślona obrazowym porównaniem czy analogią (zaczynającymi się od przysłówka „tak”). Zob. choćby zakończenia cz. IV i V *Elegii rzymskich* czy wiersz *Szwedzka muzyka* (Brodski, *82 wiersze i poematy*, s. 184, 185, 158).

cji osiągnęła apogeum: wojna zastępuje dialog. W przekładzie odpowiedni wers także został wzmocniony współbrzmieniami głosek „s”, „l”, „t”, „d”, „n” („*blitzed, encircled, reduced to nil*”, T 7). Charakterystyczna w słowniku poety amplifikacja „*reduced to nil*” (T 10) nie tylko dostarcza rymu semantycznego („*tables will*”, T 12), ale i powiększa zbiór słów odnoszących się do nicości („*nothing*”, „*no*”, „*no*”. T 9, 12), której przeciwstawiona zostaje uczniowska zdolność multiplikacji („*multiply*”, T 12). Zwrot do adresata („*wy*”, „*you*” – w obu językach tak samo wieloznaczne) służy zapewne uzyskaniu dystansu do osobistego tematu wypowiedzi. Poeta, być może, mówi „*wy*”, mając na myśli „*ja*”, a może zwraca się do przyszłych czytelników po swojej śmierci („*wy*”, już nie „*ja*”). Śmierć i marzenie senne to stany, momenty, których podobieństwo polega na tym, że przekroczone zostają granice empirii i prawa fizyki bądź matematyki (charakterystyczna liczba mnoga „*tablic*” (M 12) / „*tables*” (T 12)). Uczeń, podobnie jak poeta, może wyjść poza ograniczające czy zniewalające prawa świata, symbolizowane przez „*kolco*”, „*blic*”, „*tablice*” (M 9, 10). Inny element strukturalny łączący oba człony analogii to nieodwracalność doświadczenia (w M ujmowanego jako wizualne). Ujrzenie atramentu we śnie¹²¹ można rozumieć jako odkrycie powołania pisarskiego¹²². Motyw atramentu nawiązuje do motywu pióra z poprzedniej strofy, dopełniając go jako drugi warunek aktu twórczego. Z jednej strony, symbolizuje zatem samoświadomość i niezależność myślenia, przesłanki sztuki umożliwiającej przetrwanie poza moment śmierci i pokonanie matematycznej nieskończoności, z drugiej jednak – jak wskazuje dwuznaczność czasownika „*umnożył*” – wiąże się z osiągnięciem dojrzałości płciowej, która poprzez prokreację umożliwia inną formę przezwyciężenia czasu: przetrwanie we własnym potomstwie. W autoprzekładzie ta ostatnia interpretacja znajduje silniejsze potwierdzenie: atrament jest wyraźnie utożsamiany z męskim nasieniem (gra na wyrażeniu idiomatycznym „*wet one's dream*” – tu: „*wetting his dream*”, T 11), zarazem „*tumbled*” (T 11) podkreśla element nieodwracalności. Podsumujmy ten wątek: sztuka, własne artystyczne powołanie autora, to jeden z najważniejszych tematów wiersza – jak śmierć definitywnie uwalnia od cierpienia zadawanego przez bliźnich, tak talent artysty, od momentu gdy tylko się objawi, pozwala na ocalenie indywidualności przed wszelkim redukowaniem do zera.

Czwarta strofa stanowi dopełnienie symetrii utworu. Na poziomie składniowo-intonacyjnym jest echem drugiej: ta sama (M) lub zbliżona (T) liczba i dystrybucja zestrojów akcentowych, jedno długie zdanie, ponadto strofy te są najkrótsze w całym wierszu. Mimo że ostatni czterowiersz semantycznie kontynuuje strofę trzecią i ma – w M – podobną długość co ona, to jednak przeciwstawia się jej, i dwu pozostałym, na poziomie metrycznym. W M tok amfibrachiczno-trocheiczny zostaje zakłócony w czterech miejscach. Wprawdzie schemat metryczny w wersach 13 i 14

¹²¹ W całym wierszu oryginalnym spośród kodów zmysłów uruchomione zostają tylko wzrokowy i słuchowy, przy czym ten pierwszy dominuje (imiesłowy „*nie widia*”, „*uwidiew*”). Brodski jest poeta, który uprzywilejowuje zmysł wzroku, dużą rolę w jego twórczości odgrywają aspekty wizualne (por. prymat estetyki w jego systemie filozoficznym). Przedmioty opisu często definiowane są przez to, jak wyglądają; widzenie prowadzi do poznania, jak w przypadku ucznia, któremu przyśnił się atrament.

¹²² Pobrzmiwa tutaj kod biograficzny, nie tylko w związku z powołaniem poety: Brodski sam opuścił szkołę, by myśleć lepiej, niż ona uczy, na własny rachunek.

powiela jeszcze strukturę wersu 12 i dierezę ze strofy trzeciej (po szóstej sylabie), ale już linijki 15 i 16 całkowicie zmieniają rytm, przyspieszając go. W T poeta próbuje odtworzyć ten sam efekt: w. 13 otwiera się anakruzą; w. 14, najgęstszy akcentowo, spowalnia rytm, po czym w. 15 i 16 stopniowo go przyspieszają. Linijka ostatnia, jakkolwiek znacznie krótsza niż w M, także zawiera tylko trzy akcenty, choć nie może w pełni ekwiwalentyzować rytmicznie oryginału, ponieważ pojawia się w nim czwarty przycisk (na „*any*”), wymuszony naturą angielskiej prozodii (jak była mowa, język rosyjski nie ma takiego ciężenia). Ogólnie rzecz biorąc, zmianami rytmu poeta zaznacza swój niepozabawiony autoironii dystans do wzniosłych słów zakończenia; zarazem zmiana tempa – przyspieszenie – wiąże się na płaszczyźnie semantycznej z bliskością śmierci.

W sferze fonetyki czterowiersz cechuje się wyjątkową harmonią i łagodnością brzmienia, które w planie semantycznym łączą się ze znalezieniem rozwiązania i zniesieniem napięcia istniejącego w trzech pierwszych strofach. Proporcje spółgłosek zwartych, szczelinowych i półotwartych osiągają względną równowagę, w obu wierszach wyrównuje się liczba głosek bezdźwięcznych i dźwięcznych (jakby głos przechodził w szept), w M obserwujemy najwyższy w całym utworze udział spółgłosek miękkich (20 na 68), akcentowane są wszystkie samogłoski oprócz ciemnej „u”, w obu wersjach przeważają jasne, wysokie „e” oraz „i”, a balans tonalny strofy rosyjskiej wzrasta do wartości dodatniej (+3).

Zwraca uwagę kunsztowna budowa strofy. Skupimy się na oryginale, choć wiele komentarzy można odnieść do obu utworów. Na końcu krótko opiszemy specyfikę czterowiersza w przekładzie. Wers 16 w M pobrzmiewa podwójnym echem – wersów 13 i 14. Z pierwszym z nich łączy go paralelizm składniowy, fonetyczny i tematyczny. Powtarza się struktura: i + podziękować / dziękuję za coś. Wyraźne echo dźwiękowe wiąże ze sobą pojęcia określające przedmiot podziękowania: „*skorost' swieta*” (M 13) – „*otwierstije*” (M 16). Gramatycznymi podmiotami podziękowania są przeciwstawione sobie „ty” i „ja”. Wersy 14 i 16 łączy nie tylko paralelizm głębokiego rymu, lecz także rytmiczne podobieństwo klauzuli: - - - - / - / (przy czym w w. 16 efekt jest silniejszy, bo wcześniej występuje wyłącznie jeden przycisk). W ten sposób wyraźne echo spaja główne twierdzenie wiersza: „*niebytija bronia*” „*poblagodarit mienia*” (M 14 i 16). Pierwsze słowa obu jego członów rozbijają strukturę rytmiczną strofy: na cztery lub pięć sylab przypada jeden akcent. Przekłada się to na „dostępność czasu, hojny margines”, jak poeta pisze o walorach heksametru¹²³. Wagę semantyczną frazy „*niebytija bronia*” podkreśla dodatkowo instrumentacja dźwiękowa, podobnie jak wzmacnia ona znaczeniowy związek między rzeczownikami „*sito*” i „*otwierstije*” (fonemy pierwszego słowa zawierają się w drugim).

Na płaszczyźnie leksykalnej kontynuowana jest gra i współdziałanie słownictwa militarnego („*bronja*”, „*priewraszczjenje w sito*”) z niebiańskim, kosmicznym („*niebytije*”, „*swiet*”), które znajdują rozwiązanie w końcowej paradoksalnej metaforze przedziurawionego pancerza niebytu.

¹²³ B r o d s k y, *On Grief and Reason*, s. 336. Zważywszy na temat wiersza, poeta jak gdyby chce tutaj przedłużyć dany sobie czas, którego jednostką w poezji jest interwał między kolejnymi akcentami. Zastosowany zabieg rytmiczny oferuje mu „przedłużoną chwilę”, szczególnie „właściwości związane z wdechem i wydechem” (*ibidem*).

W przestrzeni przedstawionej trwa niejako rozszerzanie się perspektywy, oddalanie się od ziemskiego mikrokosmosu – dystans do niego opisuje określenie „*skorost' swieta* [prędkość światła]”. Ruch ustaje w końcu w punkcie docelowym (pancerz niebytu). Krąg uczestników komunikacji wierszowej dalej się zawęża i staje się ona najbardziej intymna (pierwsza i druga osoba liczby pojedynczej); zarazem funkcja adresata „ty” jest podobnie wieloznaczna jak w przypadku „wy” z trzeciej strofy. Zauważmy, że z jednej strony w kolejnych strofach poeta zwraca się, jakby pożegnalnie, do poszczególnych grup adresatów (na początku każdy, potem „wy” – być może, jego krytycy; potem „ty” – autor, patrzący na siebie z zewnątrz? bliska osoba, z którą utracony został kontakt?), z drugiej strony zaznacza się ruch od „wszyscy” do „nikt”, a więc ku śmierci (ostatnie słowo ma być nieludzki). „*Skorost' swieta*” (M 13), „*spasibo*” (M 13) i „*pobtagodariť*” (M 16) przywołują zasadniczy dla wiersza temat mowy i możliwości porozumienia, jak też motyw wdzięczności. „*Skorost' swieta*” wiąże się m.in. z „*miercat' [migotać]*” (w podobnej pozycji stroficznej w w. 5), które to słowo oznacza swoisty sposób komunikacji dostępny gwiazdzie. Jednak i ta próba, mimo szybkości przekazu i całej aury semantycznej nośnika (światło w mroku), spotyka się z obojętnością¹²⁴ – „*spasibo*” nie mieści się w słowniku tych, którzy „*upriekali wo wsion*”. „*Pobtagodariť*”¹²⁵ nawiązuje i staje w opozycji do wcześniejszych czasowników mowy („*upriekali*”, „*goworiat'*”, M 1 i 3) – słowa: „*Mienia upriekali*” (M 1) i „*pobtagodariť mienia*” (M 16) stanowią klamrę kompozycyjną (znacznie osłabioną w przekładzie), opartą na symetrii nie tylko dosłownie lustrzanej oraz gramatycznej, lecz także dźwiękowej: „*pobtagodariť*” to niejako fonetyczna odwrotność „*upriekali*” (różnicująca cecha dźwięczności i bezdźwięczności spółgłosek „p”–„b”, „k”–„g” oraz zamiana pól samogłosek „r”–„l”, „l”–„r”). Ewolucja od przeszłości ku przyszłości, ten sam zaimek w funkcji dopełnienia – obiektu działania, dwa przeciwstawne znaczeniowo czasowniki i różne podmioty gramatyczne: anonimowi „oni” i „niebyt” – wszystko to streszcza sens tekstu, obrazuje przejście, jakie dokonało się na przestrzeni 16 wersów. I oto podwójny paradoks: zdolność okazania wdzięczności, a także docenienia, może okazać się właściwa bytowi nieludzkiemu, przy czym powodem do podziękowania staje się śmierć poety (porównana do strzału przebijającego pancierz). Zauważmy, że kluczowe czasowniki „*pobtagodariť*” (M 16) i „*cenit'*” (M 15), jedyne odnoszące się do pozytywnej komunikacji, zostały podkreślone zmianą rytmu (w pierwszym przypadku za pomocą hiperpeonu, w drugim – akcentu na pierwszej sylabie wersu). Tak więc to, czego

¹²⁴ Por. m.in. podobny motyw obojętności, której bohater-gwiazdozbiór doświadczać będzie ze strony bliskiej osoby (najpewniej kobiety) – pojawiający się w wierszu z r. 1994 *W sledujuszczij wiek* (s. 171): „*Chotia ot tiebia nie doždioszsia ni / tieleskopa, ni wospominanija* [Chociaż od ciebie nie doczekasz się ani / teleskopu, ani wspomnienia]”. Zauważmy czasownik w drugiej osobie liczby pojedynczej, inny element łączący oba wiersze.

¹²⁵ Warto odnotować, że czasownik ten wraz z imiesłowem „*priesledujemy*” (M 8) to najdłuższe słowa w wierszu (5 sylab). Wyróżnia je i łączy także podobieństwo pozycji stroficznej (przedostatnia w wersie) oraz powtórzenie spółgłosek („p”, „r”, „l/l”, „d”). Każde z nich wydłuża oddech (jeden akcent na 5 sylab), lecz zaraz potem następuje gwałtowne ucięcie głosu (krótki wyraz o akcencie oksytonicznym). Oba słowa wydają się też związane semantycznie: „ja”, które w przyszłości może usłyszeć „dziękuję”, teraz jest poeta i pisze, a zatem i pisanie mogłoby być powodem do podziękowania (napisany tekst stanowi poniekąd także otwór w pancierzu niebytu).

poeta nie może oczekiwać od człowieka („*nie żdiosz spasibo*”, M 13), może nadejść ze strony świata nieludzkiego. Twierdzenie to nieco mniej zaskakuje, kiedy przywołamy wypowiedź Brodskiego z eseju o Hardym: „Gdyby istniała prawda o świecie, na pewno byłaby nieludzka”; „Język wpływa do domeny ludzkiej ze sfery nieludzkich prawd i zależności, [...] ostatecznie jest głosem nieożywionej materii”¹²⁶. W wierszu Brodski jest bardziej radykalny: język nie tylko przeniknie do sfery ludzkiej z dziedziny materii nieożywionej, ale wręcz zostanie użyty przez niebyt, ściślej – przez jego pancierz. Poeta, nie bez zastrzeżeń (zmiana rytmu), wyraża nadzieję, że skoro język ludzi zatracił zdolność sprawiedliwej oceny, przemówi samo źródło języka. Przestrzeń kosmiczna (domena niebytu i gwiazdy), w przeciwieństwie do przestrzeni międzyludzkiej, okazuje się miejscem, w którym możliwe są zrozumienie i wdzięczność.

Związek gwiazdy i niebytu podkreślony został w planie fonetycznym i składniowym. Dźwięk i przypadek gramatyczny (dopełniacz) łączą ze sobą rzeczowniki „*nieba*” (M 5) i „*niebytija*” (M 14) (pierwsze słowo jest niejako synkopowanym, skróconym drugim), a tym samym całe epitety: „*lejtienantom nieba*” (peryfraza gwiazdy) i „*niebytija bronja*” (budowane na najczęstszych w wierszu spółgłoskach „t” i „n”¹²⁷). Wiąże je pozycja wersowa (w klauzuli), a przeciwstawia inwersja. W istocie opisują one uczestników kosmicznego dramatu – wyobrażonego pojedynku toczącego się na niebie. Zarazem jest to walka niebytu z niebem, której poeta staje się ofiarą. Gwiazda i niebyt są także opozycyjne względem siebie w planie semantycznym – charakteryzują je pary przeciwieństw: mrok – światło; statyka („*bronja*”) – dynamika („*skorost’ swieta*”). Tradycyjny motyw gwiazdy ulega ostatecznemu przekształceniu: podkreśla się wprawdzie jego konwencjonalne cechy strukturalne (punkt w przestrzeni i źródło światła), lecz najważniejszym semem – i na tym polega innowacja – okazuje się fakt, że gwiazda widziana jest jako dziurka w płaszczyźnie firmamentu. „Rzeczywistość rzeczy – to dziura, jaką pozostawia ona po sobie w przestrzeni” – piszą Jurij Michajłowicz i Michaił Juriewicz Łotmanowie w artykule analizującym tom wierszy *Urania*¹²⁸. Rozwijając tę myśl, Łosiew zauważa, że w omawianym przez nas wierszu „w jedno zlewają się dziura w przestrzeni i gwiazda”, tworząc „obraz przejścia z przestrzeni fizycznej do idealnej, metafizycznej”¹²⁹.

Otwory stanowią symbol progu tego, co nieznanne, przez który „można przejść do życia po śmierci (inny świat w stosunku do świata fizycznego) lub do tego, co ukryte (inny świat w stosunku do świata widzialnego) [...] [...] Są brzemienne całą potencjalnością tego, co je wypełni albo przez nie przejdzie”¹³⁰.

¹²⁶ Brodsky, *On Grief and Reason*, s. 374, 333.

¹²⁷ Warto w tym kontekście podkreślić rolę partykuły czy sylaby „*nie*” (przeczenia). Występuje ona, poza słowami „*niebytija*” i „*nieba*”, 4 razy („*nie widia*”, „*nietu*”, „*nieważno*”, „*nie żdiosz*”). Poeta opisuje swoją pośmiertną przyszłość głównie w kategoriach negatywnych (wyjątki występują tylko na początku i na końcu wiersza).

¹²⁸ Cyt. za: Łosiew, *op. cit.*, s. 275.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Chevalier, Gheerbrant, *op. cit.*, s. 509. Interesujące, że w mitologii Jakutów (i w wielu kulturach półkuli północnej) gwiazda to okno wszechświata, umożliwiający wentylację różnych sfer niebios, a jednocześnie odpowiednik „ucha igielnego”, pokazujący, jak trudno dostać się do nieba (zob. *ibidem*, s. 925).

W wierszu otwór gwiazdy łączy domenę bytu i niebytu. Poeta wyobraża sobie własną śmierć jako przebicie granicy pomiędzy nimi: odchodzi w niebyt, więc ubywa bytu, a przybywa niebytu. W końcowym, paradoksalnym i chyba także ironicznym obrazie połączone zostały przeciwieństwa: możliwa okazuje się pełna szacunku komunikacja (choć słowa podziękowania, których pragnął poeta, wypowiedziane są przez nie-ludzkiego przeciwnika); w metaforze przedziurawionego przez gwiazdę pancerza niebytu pojawia się synteza, zespalająca tezę (wojsko i wojna) z antytezą (kosmos i śmierć) i znosząca napięcie między nimi. Wieloznaczność paradoksu sprawia jednak, że trudno wyczerpać możliwości interpretacji.

W przekładzie omawianej strofy natykamy się na dwie, zdawałoby się, poważne zmiany: „*nie żdiesz spasibo*” (M 13) zostaje zastąpione przez „*speed of light can't [...] covet thanks*” (T 13–14), a „*możet [...] cenit [...]*” i „*za otwierstije pobtagodarit mienia*” (M 14–16) przez „*prizing [...] might use my pinhole*” (T 15–16) (podmiotem w dwu ostatnich zdaniach jest pancerz niebytu). Po angielsku wypowiedź staje się bardziej zdystansowana – odległość dzieląca reifikowane pojęcie abstrakcyjne (prędkość światła) od pierwszej osoby liczby pojedynczej (T) jest większa niż odległość dzieląca drugą osobę gramatyczną od pierwszej (M). W przekładzie prędkość światła, metonimicznie charakteryzująca gwiazdę, opisuje w istocie „ja” liryczne, podobnie jak w oryginale to samo „ja” projektowane jest na „ty”. Inaczej mówiąc, oczywistość stwierdzenia z T 13 ma na celu zamaskowanie i pohamowanie emocji mówiącego związanych z jego własnym pragnieniem usłyszenia podziękowania (prędkość światła nie może pragnąć, ale ja – tak). Także następne wersy w przekładzie zawierają silniej zaszyfrowany przekaz, semantycznie jednak są one mniej więcej równoważne oryginalnym. Niebyt, jako że ceni próby, o których mowa (w T brak odpowiednika modulanta „możet”), jest zdolny posłużyć się otworem oferowanym przez bohatera, ponieważ zdolność cenienia idzie w parze ze zdolnością uznania i podziękowania. Końcowe „*at any rate*” oznacza świadomość bliskości śmierci i gotowość na koniec, tj. niebyt może ostatecznie wtargnąć do organizmu bohatera kiedykolwiek, jak szybko zechce.

Próbując opisać model przekładu czy strategii translatorskiej wylaniający się z naszej analizy, można by powiedzieć, że mamy do czynienia z tłumaczeniem mimetycznym, w którym przekładowca tylko w niewielkim stopniu korzysta z przysługującej mu jako autorowi licencji noetycznej, tj. prawa do wprowadzania modyfikacji nieuzasadnionych tekstem oryginału¹³¹. Z drugiej strony, jak wiadomo, wiersz rymowany nie może być z definicji przetłumaczony bez licencji translatorskiej. Mimetyzm polega na tym, że – co staraliśmy się pokazać – poeta dąży do odtworzenia struktury pierwowzoru na poziomie fonetycznym, rytmicznym, rymowym, stroficznym i składniowym.

Jak zauważyliśmy na początku, Brodski chciał, by oba wiersze – *** (*Mienia upriekali wo wsiom...*) i *Taps* – stanowiły jego słowo pożegnalne: w pierwszym przypadku adresowane do odbiorców rosyjskojęzycznych, w drugim – do anglofonów. W tym sensie teksty te są sobie równoważne, a zostało to osiągnięte dzięki precyzji przekładu. Wydaje się, że proces przekładowy w jakiejś mierze poddany został,

¹³¹ Zob. M. Molnar, *Noetic Licence in Brodsky's Self-Translation*. „Russian Literature” 37 (1995), z. 2/3, s. 333.

mistrzowsko kontrolowanemu, działaniu pierwotnego impulsu twórczego. Poeta nie tyle odtwarza, co na nowo komponuje wiersz w drugim języku, mając w pamięci rytm i dźwięki będące nośnikami oryginalnego przekazu poetyckiego. W efekcie przekład, podobnie jak oryginał, stanowi sugestywne połączenie kunsztownej, manierystycznej wręcz kompozycji ze swobodną siłą ekspresji wielkiej sztuki. Można powiedzieć, że *Taps* to także ostatnie, pożegnalne słowo Brodskiego jako tłumacza – jego lapidarna *summa* poetyki przekładu, poetyki wymagającej od tłumacza dorównania autorowi w sprawności technicznej i językowej. Materialna forma jest tu tak samo elementem dzieła jak jego duchowa treść, bo wiersz, jako artefakt, który przetrwa autora, przeciwstawia się nicości. Dlatego powinien być doskonały – czy to w oryginale, czy to w przekładzie.

Abstract

DAMIAN WEYMANN Adam Mickiewicz University, Poznań

A POET AND TRANSLATOR'S VALEDICTION: A POEM WRITTEN AND TRANSLATED BY JOSEPH BRODSKY

The article examines the way a bilingual poet Joseph Brodsky translated one of his Russian language poems into English. Taking this lyrical poem as an example, the article aims to identify the poet's practical approach to translation. It starts by examining how the poet views the poetic form and the translation process, and then proceeds to analyse both texts at different levels of verse structure to allow the reader to compare and understand the semantic functions of the poet's choices. The conclusion is that, when recreating his poem in English, Brodsky primarily seeks to follow the formal matrix of the Russian original through mimetic translation. By so doing, he effectively "Russianizes" his English while trying to respect the nature of his target language at the same time. The article ends by proposing an interpretation of both texts which shows that, in reality, they are actually quite similar.