

Brodski i poezja z obcym akcentem.

Irena Grudzińska-Gross

Roztrząsania i rozbiory

Brodski i poezja z obcym akcentem

Josif Brodski urodził się w Leningradzie, ale jego rodzina pochodziła z „tej części Europy” – pasa ziemi ciągnącego się od Bałtyku do Karpat – gdzie panowała wielojęzyczność i wieloreligijność, a religia i język były głównymi kryteriami samoidentyfikacyjnymi. W dzieciństwie spotykał swych dziadków, którzy z pewnością znali hebrajski i żydowski, matka, poza rosyjskim mówiła po łotewsku, niemiecku i francusku, a ojciec, jak Brodski przypuszcza, studiował kiedyś łacinę. Tymczasem mały Josif wyrósł w środowisku całkowicie jednojęzycznym i bezreligijnym. Było to spowodowane wieloma przyczynami, jedną z nich był państwowy terror wobec wszelkiej odmienności. Nie wspominał nawet o tym, i zapewne nie wiedział, czy jego rodzice, co bardzo prawdopodobne, rozumieli jidisz lub hebrajski. O ile wiem, nigdy tymi językami ani innymi aspektami kultury żydowskiej się nie interesował. Rosyjski był jedynym językiem jego dzieciństwa. Od wczesnej młodości uciekał od tej monojęzyczności, ucząc się najpierw polskiego, a potem angielskiego.

Bardzo wczesnie zafascynowała go poezja i poeci języka angielskiego. Wyraźnie dusił się tym, co było na podorędziu, poszukiwał wzorów w przeszłości i poza rodzimymi granicami. Anna Achmatowa, jego przewodniczka po kulturze, znała angielski i była wielbicielką poezji tego języka. Ale już wcześniej, przed poznaniem Achmatowej, Brodski i jego rówieśnicy entuzjazmowali się kulturą kina amerykańskiego, amerykańską literaturą, jazzem i techniką. Odczuwali żywotność angielskiego, języka, który, dzięki stojącym za nim imperiami – najpierw brytyjskim, a teraz amerykańskim – miał zasięg prawdziwie światowy. Jego atrakcyjność pogłębiona była przez smak owocu zakazanego, przez bariery, które trzeba było pokonać by dostać angielskie i amerykańskie książki czy płyty. Zagranica była niebezpieczna. Wychowany w kulturze języka rosyjskiego, Brodski do angielskiego musiał się przebijać.

Najważniejsze książki angielskojęzyczne przychodziły do niego z Polski, zdobywał je z wielkim wysiłkiem i wytrwałością. Pierwsze cytaty po angielsku pojawiają się w jego wierszach już w roku 1961, na razie jest to tylko motto do wiersza *Petersburskij roman*. Dwa lata później, w styczniu 1963, roku pisze elegię na śmierć poety amerykańskiego Roberta Frosta. Wiersze Frosta zawarte były w antologii poezji angielskiej i amerykańskiej, przysłanej mu na zesłanie dzięki jego polskiej przyjaciółce, Zofii Kapuścińskiej. W liście z 11.X.1963 roku pisał do niej, że czyta w tej antologii Yeatsa i Joyce'a, „dwóch wielkich Irlandczyków”, i że jest to „najdroższa [mi] książka, choć rozumiem z niej tylko połowę”.

Z jego listów (i z zachowanych fotografii) wiadomo, że na zdjęciach, które trzymał na swoim biurku, byli Achmatowa, Pasternak i Frost. I była także Zofia Kapuścińska. Swoje pierwsze listy do „Zoszeń” – a korespondowali ze sobą po rosyjsku – już w roku 1961 podpisywał „Forever your Joseph Brodsky”, czyli imieniem i nazwiskiem, pod którym funkcjonował po osiedleniu się w Ameryce. Nie była to więc zmiana nazwiska na emigracji, a wrośnięcie w personę, która istniała niezależnie od idei wyjazdu. Uporczywość tej wizji – istnienia jako Joseph Brodsky – zaświadczona jest wielokrotnie w listach, nie tylko do Kapuścińskiej. Zaraz po elegii na śmierć Frosta powstaje jego przełomowy wiersz *Wielka elegia dla Johanna Donna*, odnoszący się bezpośrednio do tradycji angielskiej poezji metafizycznej. W liście do Zofii Kapuścińskiej donosi o napisaniu tego poematu: „To moje najlepsze wiersze i najwspanialsze, jak myślę, we współczesnej poezji. Jeden Bóg raczy wiedzieć, jak udało mi się napisać je w tych warunkach” (15.III.1963).

Wielu krytyków podkreśla wpływ poezji anglojęzycznej na wczesną twórczość Brodskiego. Jego znajomość tego języka była wtedy ograniczona. Po wyjeździe zastał swe wiersze w sprawnych, a czasem doskonałych tłumaczeniach na angielski; nie odpowiadały mu one, bo nie słyszał w nich swojego głosu. To nie była jego poezja. Miał holistyczną wizję wiersza, nie akceptował podziału na formę i treść, a jego utwory były niezwykle skomplikowane formalnie, rymowane i pełne przekładni, gęste od znaczeń, często związanych z rymami czy przez nie ewokowanych. Już od samego początku zaczął w te przekłady ingerować, domagając się od tłumaczy dokładności w oddaniu treści, ale nie kosztem formy. Tłumacze stawali więc przed bardzo trudnym, czasem dla nich niemożliwym zadaniem. Nie obyło się bez dramatycznych spięć i konfliktów. Brodskiego przekładali świetni poeci – Anthony Hecht, Howard Moss czy Richard Wilbur – ale poeta wołał tłumaczy o mniejszej indywidualności poetyckiej, by przez ich tłumaczenia przebił jego głos¹. Sam także przekładał swoje wiersze, nie idąc na żadne ustępstwa metryczne, w formę wtłaczając jak najwięcej treści. To nie dosłowność przekładu była jego celem, ale jak najlepsze oddanie napięcia między treścią a formą. „Tłumaczenie jest poszukiwaniem ekwiwalentu, a nie namiastki” – napisał w ese-

1/ O perypetiach Brodskiego z tłumaczami i krytykami jego własnych tłumaczeń, zob.: B. Karwowska *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych*, IBL, Warszawa 2000, s. 118-142.

ju o Mandelsztamie. Jego przekłady przesiąknięte były tradycjami wersyfikacji rosyjskiej, połączonej z niemalże Audenowskim ideałem rymowanej liryki intelektualnej. Usiłował posługiwać się angielskim tak jak rosyjskim, tworzył więc swój wiersz na nowo. I tak jak w rosyjskim, po angielsku używał wszystkich rejestrów języka, wplatając je w formę metryczną przez wielu czytelników anglojęzycznych uważaną za przestarzałą czy ekstrawagancką. Powstawały utwory nowe, niewątpliwie bliższe intencji oryginału niż tłumaczenia wpasowane w tradycję i dźwięk poezji anglosaskiej.

Problematyczność takiego podejścia do tłumaczenia tkwi oczywiście w samej naturze języka poetyckiego. Po to, by wiersz był zrozumiały, musi składać się ze słów, które są zrozumiałe. Ale po to, by był poezją, musi zawierać słowa albo sformułowania, które są niecodzienne. Poeta musi powiedzieć coś nowego lub w nowy sposób, ale musi być to osadzone w czymś, co dobrze znane. Pisał już o tym Arystoteles (*Poetyka*, 1458a), debatowały nad tą kwestią niezliczone pokolenia krytyków i poetów. To właśnie ma na myśli Brodski, gdy mówi, że pisze, by pokłonić się ceniom poprzedników, a jednocześnie, że najbardziej w poezji boi się powtórzenia. Język poetycki jest rodzajem dewiacji, odstępstwem od języka codzienności, ale dewiacja ta nie może pójść za daleko. Granice są wyznaczane każdym nowym wierszem. Nowa myśl, pisze Stanisław Barańczak, może pojawić się tylko wtedy, gdy zostanie złamana jakaś norma. A złamać można tylko normę, która cię obowiązuje, a nie tę, która obowiązuje kogoś innego. Cudzoziemiec nie łamie normy, a popełnia błąd².

Brodski stanął więc przed dylematem: w jaki sposób będzie przemawiał do swego nowego czytelnika? Prześladowało go, jak zawsze, poczucie braku czasu i ubolewał, że tłumaczenie ze swej natury dotyczy utworów już napisanych, a nie czegoś nowego. Tak wiele razy musiał powracać do tekstu przekładanego przez innych, że dla uniknięcia konfliktów, sam zaczął tłumaczyć.³ Jego autoprzekłady były bardziej chropowate, rytmiczne, wielorejestrowe niż wersje, które się czytelnikowi amerykańskiemu, a szczególnie angielskiemu zwykle podobały. Ich treść jest mniej klarowna, bardziej tajemnicza, a rymy często bardzo zaskakujące, niezwyczajne. Ale dla kogoś, kto zna jego wiersze w oryginale, a także w tłumaczeniu na polski, wersje przyswajane angielszczyźnie przez samego Brodskiego brzmią prawdziwie. Mają one melodię, energię, chropowatość oryginału, są zaskakujące i porównujące jednocześnie. Tłumacze nie mogli lub nie umieli oddać tej specyfiki i mocy, w końcu Brodski swe wiersze tłumaczył sam. Każdy wiersz to eksplozja, choć niektóre bliższe są niewypału.

^{2/} S. Barańczak *Tongue-Tied Eloquence: Notes on Language, Exile, and Writing*, w: tegoż *Breathing Under Water and Other East European Essays*, Harvard University Press, Cambridge 1990, s. 228-238.

^{3/} Rozmowa z Brodskim przeprowadzona w 1991 roku. Zob.: *Joseph Brodsky: an Interview, with Mike Hammer and Christina Daub*, w: *Joseph Brodsky: Conversations*, red. C.L. Haven, University Press of Mississippi, Jackson 2002, s. 152-163.

Pierwszy tom wierszy zredagowany przez niego samego ukazał się w Stanach Zjednoczonych w roku 1980, czyli w osiem lat po jego przyjeździe. Nazywał się *A Part of Speech* i na 37 zamieszczonych tam wierszy tylko jeden – *Elegy for Robert Lowell* – był napisany od razu po angielsku. Był to zresztą pierwszy wiersz skomponowany przez niego w tym języku, rodzaj inicjacji i hołdu zmarłemu poecie w jego własnym języku i stylu. Tom ten zawiera także dwa wiersze przełożone przez samego Brodskiego, 10 w tłumaczeniach, w których uczestniczył i 24, czyli ogromną większość, w wersjach podpisanych indywidualnie przez innych tłumaczy-poetów. Wydaje się jednak, że już wtedy ingerencja Brodskiego była przemożna. Derek Walcott, który podpisany jest jako tłumacz wiersza *Listy z dynastii Ming* i nie zna rosyjskiego, powiedział publicznie, że tłumaczenie było właściwie Brodskiego, który przygotował „rybkę” i potem przyjął tylko niewielkie sugestie zmiany. Proporcje te odwracają się w wydanym osiem lat później tomie *To Urania*. Na 46 wierszy już 12 jest napisanych od razu po angielsku, 22 tłumaczone są przez samego Brodskiego; 8 wierszy podpisali wspólnie tłumacze i autor, a tylko 4 przypisane są jedynie tłumaczowi. Trzeci i ostatni przygotowany przez autora tom, *So forth*, ukazał się tuż po jego śmierci w 1996 roku. Zaledwie jeden wiersz jest tu podpisany nazwiskiem tłumacza, 7 przez tłumacza i autora, a pozostałe wiersze są albo przetłumaczone przez Brodskiego (35), albo napisane bezpośrednio po angielsku. W tomie tym zresztą Brodski rezygnuje z umieszczania nazwisk tłumaczy pod wierszami, podając ich nazwiska na stronie, na której znajdują się informacje dotyczące *copyrightu*. Przestał więc rozdzielać to, co „oddawał” tłumaczom, od tego, za co brał całkowitą odpowiedzialność. Wszystko w tym tomie miało być czytane tak, jakby pochodziło bezpośrednio od niego.

Brodski stał się więc Brodskym, „poetą języka angielskiego”. Widać to wyraźnie w *Collected poems in English*, wydanych w cztery lata po jego śmierci przez jego asystentkę i potem wykonawczynię praw autorskich, Ann Kjellberg. W ponad 500-stronicowym tomie umieściła ona wszystkie wiersze, które Brodski zatwierdził, przetłumaczył albo napisał po angielsku. Nazwiska współtłumaczy przeniesione są na koniec książki, do przypisów. Tak samo zresztą tłumaczy odnotowuje w swych ostatnich wydaniach amerykańskich Czesław Miłosz, co skądinąd jest wykroczeniem przeciw przyjętym zwyczajom. Już w *A Part of Speech* Brodski napisał w nocie wstępnej: „Chciałbym podziękować każdemu z mych tłumaczy za wiele godzin trudu w przekładaniu moich wierszy na angielski. Pozwoliłem sobie na przerobienie niektórych przekładów, by przybliżyć je do oryginałów, choć być może odbyło się to kosztem ich gładkości. Podwójnie wdzięczny jestem tłumaczom za ich wyrozumiałość”. Nie okazano mu jej zbyt wiele.

Działał na przekór przekonaniu, deklarowanemu zresztą często przez niego samego, że poezję można pisać tylko w języku dzieciństwa, i że tłumaczenie ma za zadanie wpasowanie wiersza w tradycję języka, na który jest przekładany, stworzenie równoważnika właśnie, a nie namiastki. Jego przekłady były podobne do wierszy, które pisał po angielsku – pełnych skomplikowanych rymów i figur rytmicznych. Mieszał style niski i wysoki, ironię i patos, klasykę i kolokwializmy.

Przenosił formy wiersza rosyjskiego na swe wiersze i tłumaczenia angielskie, a także formy poezji angielskiej na swe wiersze rosyjskie⁴. Poezja jego była inna niż ta, do której przywykł czytelnik anglojęzyczny: niekonfesyjna, intelektualna, ironiczna, a jednocześnie gorąca, zmuszająca do podporządkowania się rytmowi. Prowokował formą: nie tylko rymował, także naginał rymy, przekręcał wymowę słów, mieszał anglicyzmy z wyrażeniami amerykańskimi. Wprowadzał swój własny, rosyjski dźwięk do anglosaskiego języka poetyckiego. Robił to w sposób bezkompromisowy i ekstrawagancki. Do tego deklamował tak, jak by był raperem, czy raczej skrzyżowaniem rapera z kantorem. Najpierw pisał po angielsku wiersze okazjonalne: elegię na śmierć Lowella, interwencyjne wiersze o Belfaście, wojnie w Jugosławii czy stanie wojennym w Polsce. Ale repertuar ten rozszerzał się na coraz to nowe gatunki: śpiewne „piosenki”, wiersze dla dzieci, sprawozdania z podróży. Pod koniec życia – a umarł mając niepełne 56 lat – wiersze tworzył już przeważnie po angielsku. Spieszył się. Jak powiedział autoironicznie w cytowanym już wywiadzie z 1991 roku, nie chce być znany tylko z tłumaczeń swoich starych wierszy, bo wtedy „ściskasz ręce ludzi, których opinia o tobie powstaje na podstawie czegoś, co napisałeś pięć czy dziesięć lat temu. To cię skłania czasami do napisania wiersza po angielsku, żeby pokazać chłopcom, kim jesteś i kto tu rządzi”⁵. Zbyt szybko umarł, by można było powiedzieć dokąd doprowadziłby go ten zuchwały eksperyment.

Niespokojny duchem, skłócił się z wieloma przedstawicielami amerykańskiego establishmentu poetyckiego. Już na początku swego pobytu w USA niedyplomatycznie zaatakował poetów Williama Stanleya Merwina i Clarence’a Browna za ich tłumaczenia poezji Osipa Mandelsztama. Przekładali go wolnym wierszem, skupieni głównie na treści. W rozmowie ze mną Robert Faggen powiedział, że Brodski naraził się kolegom-poetom arogancją, ironią, nie wspominając o tym, że podrywał ich narzeczzone. Jeden ze znanych poetów zwierzył się Faggenowi, że kiedyś wysłał Brodskiemu w prezencie swój poemat, a ten odesłał mu go z poprawkami. Faggen mówił, że Miłosz funkcjonował zupełnie inaczej. Z dala od nowojorskich napięć, z kalifornijską pogodą ducha, bez ekstrawagancji i fanatyzmów. Dla poetów amerykańskich był znacznie mniej kontrowersyjny⁶.

Ale głównie chodziło o poezję, a nie charakter. Im bardziej słyszalny stawał się głos Brodskiego w anglojęzycznych wydaniach jego wierszy, tym większy stawał się opór krytyków i tłumaczy. Każdy kolejny tom spotykał się z rosnącym chórem zastrzeżeń. Richard Eder pisał 19 grudnia 2001 roku w „New York Timesie”: „Angielski jest jak wiolonczela i nie znosi, gdy się w niego wali”. John Bayley 19 października 2000 roku krytykował Brodskiego w „New York Review of Books”, twier-

^{4/} *Morton Street 44. Z Josifem Brodskim rozmawia Bożena Shallcross*, w: *Reszty nie trzeba. Rozmowy z Josifem Brodskim*, zeb. i opr. J. Illg, Książnica, Katowice 1993, s. 166-179.

^{5/} *Joseph Brodsky: an Interview...*, s. 163.

^{6/} Rozmowa z Robertem Faggenem, Kalifornia, kwiecień, 2005.

dząc, że poeta „napada” na czytelnika. Angielski poeta Craig Raine, nie pierwszy już raz krytykujący Brodskiego, w artykule pod parodiującym jego styl tytułem *A reputation subject to inflation* jadowicie zapewniał, że jest on złym poetą, banalnym myślicielem i karierowiczem. Głównym argumentem krytyka było „ucho”, jego własne, a na to ucho język Brodskiego odznaczał się tylko „foreign ineptitude” (cudzoziemską nieudolnością)⁷. Wielu recenzentów porównywało możliwości języków angielskiego i rosyjskiego, i udawadniało, że to, czego chce dokonać Brodski, jest w ich języku niemożliwe. Także Seamus Heaney, choć z Brodskim zaprzyjaźniony, nie był zachwycony, jak się wydaje, angielskim idiomem jego poezji. W wierszu poświęconym jego pamięci pisał, że „[stopa] ciśnie angielski jak akcelerator”:

Tak, Josifie, czułeś wiersz,
Jego rytm – te stopy, wiesz.
Ten ich marsz: tak niegdyś z holdem
Szedł za trumną Yeatsa Auden.⁸

Brodskiego krytykowali także poeci: Bonnefoy, wspomniany już Merwin, i Hass, skądinąd tłumacz, czy raczej współtłumacz Miłosza. Mimo krytycyzmu rozumiał on doskonale dylemat stojący przed Brodskim i jego tłumaczami: „Czy Brodski powinien brzmieć jak Lowell? Czy jak Auden? Jak Byron? Czy może jak Pope?”⁹ Brodski chciał brzmieć tylko jak Brodski.

Wygląda na to, że jego upór spotyka się powoli, jeśli nie z uznaniem, to z coraz większym zrozumieniem. Ważną i wpływową, choć już pośmiertną recenzję z wierszy i esejów Brodskiego napisał 10 stycznia 1997 roku poeta Michael Hofmann w „Times Literary Supplement”. Hofmann z podziwem analizuje anglojęzyczne wersje wierszy Brodskiego, których tłumaczenie jest „autorstwem raczej niż przekładaniem”. Niesłuchanie znaczący jest także wstęp do angielskiego wydania wspomnianych już *Collected Poems in English* Brodskiego. Napisał go Daniel Weissbrot, jeden z tłumaczy Brodskiego, który jak sam mówi, uważał kiedyś jego ingerencje w swoje tłumaczenia za poważny błąd. Patrząc jednak z perspektywy lat, tłumacz dochodzi do odmiennego wniosku. Mimo rozmaitych niedoskonałości języka, działalność Brodskiego, jego zdaniem, zrewolucjonizowała oczekiwania wobec tłumaczeń poezji na „światowy” język angielski. Jego poezja nie cierpi na „brak ucha”, wręcz przeciwnie, posiada „integralną muzykalność, choć muzyka ta jest raczej nieznaną”. Później dodaje:

Wyprodukowanie tekstu, który wydaje się napisany po angielsku, i w tym sensie „dobrze się czyta”, nie jest już warunkiem *sine qua non* dobrego tłumaczenia. Coraz bardziej inte-

7/ C. Raine *A Reputation Subject to Inflation*, „Financial Times” 16.XI.1996.

8/ S. Heaney *W stylu Audena*, w: tegoż *44 wiersze*, wyb., przekł., wstęp i opr. S. Barańczak, Zak, Kraków 1944.

9/ R. Hass *Lost in Translation*, rec. z J. Brodski *A Part of Speech*, „The New Republic” 20.XII.1980, s. 35-37. Cytowane za B. Karwowska *Miłosz i Brodski...*, s. 130.

Grudzińska-Gross Brodski i poezja z obcym akcentem

resujące staje się uchwycenie obcości w tym, co obce. Oczywiście, jest to kwestia sporna, i, oczywiście, stopień, w jakim zmiana może być tolerowana, także się zmienia. Jest bardzo prawdopodobne, że w niezbyt odległej przyszłości wiele z lingwistycznych chwytów Brodskiego, przeciw którym protestuje Raine i inni, będzie dla przeciętnego czytelnika dużo mniej irytujące.

Podobną myśl wypowiedział Brodski w wywiadzie z Johnem Gladem: „Jest bardzo prawdopodobne – powiedział – że za dwadzieścia, albo trzydzieści, albo czterdzieści lat, będą ludzie, dla których pisanie w dwóch językach będzie całkowicie naturalne”¹⁰.

Weissbrot dodał jeszcze uwagę, którą potwierdziło paru innych poetów – Brodski rozszerzył zakres języka poetyckiego:

[Przekłady Brodskiego] tworzą słyszalne powiązania między rosyjskim i angielskim, i tylko czas pokaże, jaki skutek będą one miały dla poezji języka angielskiego i dla samego języka. Tom tych wierszy może być czymś w rodzaju bomby z opóźnionym zapłonem. A także ofiaruje nieznanemu rosyjskiego czytelnikowi rzadką okazję przeczytania jednego z największych poetów rosyjskich w czymś na kształt jego własnego języka.¹¹

To samo mówił Derek Walcott. Podziwiał angielski Brodskiego i jego działalność autotranslatorską; czuł wielkie językowe z nim powinowactwo. Tuż po śmierci poety, podczas spotkania wspomnieniowego, Mark Strand zadeklarował, że Brodski doprowadził do odnowy poetyckiego języka w Stanach Zjednoczonych. Rozszerzył na przykład zakres rymów, twórczo wykorzystując niedokładności swej wymowy; te rymy są urocze – „*they are delightful*” – powiedział Strand: „Gdy człowiek wyrasta w jakimś języku, ma na niego bardzo konwencjonalne spojrzenie. Joseph miał więcej opcji”¹². Mówił o tym także Stanisław Barańczak, tak charakteryzując poezję Brodskiego:

W jego wierszu są dwa równoległe i równie ważne wymiary: struktura i treść. Brodski chce przekazać jakąś myśl i chce, tak jak w muzyce, zbudować jakąś formę, i za żadne skarby od tej formy nie odstąpi, jednocześnie cały czas ścigając tę myśl. Stąd *enjambements*, których angielskie ucho dziś nie lubi, choć używali ich i Shakespeare i Donne. Dla czytelnika wywodzącego się z języków słowiańskich i ze słowiańskiej tradycji wiersza, to co on robi jest całkowicie zrozumiałe. [...] Literacka ewolucja Brodskiego na emigracji – jako eseisty, lecz także, co zupełnie wyjątkowe, jako poety – polegała od początku na zmierzaniu ku ideałowi całkowitej samowystarczalności językowej, zdolności pisania utworów nawet najbardziej artystycznie złożonych od razu w języku „przybranym”. Rozwiązanie to posuwa się o krok dalej niż nawet autorskie próby tłumaczenia własnych

^{10/} *Literature in Exile*, ed. by J. Glad, Duke University Press, Raleigh, North Carolina 1990, s. 110.

^{11/} D. Weissbrot *Something Like His Own language: Brodsky in English*, przedr. w: *Josif Brodskij. Un crocevia di culture*, Milano 2002, s. 279, 286.

^{12/} Wypowiedź ta miała miejsce 29.X.1996, w Miller Theatre, Columbia University. Poza StranDEM, przemawiali tam także Derek Walcott, Susan Sontag i Tatyana Tolstaya.

Roztrząsania i rozbiory

utworów na obcy język: tłumacz w tej sytuacji nie tylko nie jest odrębną osobą, ale jest w ogóle zbędny.¹³

Zdecydowanym krytykiem anglojęzycznych poczyniań Brodskiego był Czesław Miłosz. „Byłem świadkiem wiele razy – mówił w rozmowie ze mną – jak Brodski czytał wiersze po angielsku. To nie wychodziło. On czytał po angielsku ze śpiewem rosyjskim, a prawidła języka są zupełnie inne... To, że Brodski pisał wiersze po angielsku, to był moim zdaniem błąd. On powinien był trzymać się swojego języka”. W innym miejscu tej rozmowy Miłosz stwierdził, że wiersze można pisać tylko w języku swojego dzieciństwa, i że Brodski pod koniec życia był „bardzo obojnacki... Wolę jego inne wiersze”¹⁴. Stanowiska tego nie ukrywał i w liście z 26 grudnia 1984 roku upominał Brodskiego: „Po naszym wieczorze dla Amnesty International chciałem z Tobą porozmawiać na temat Twojego rosyjskiego i «amerykańskiego» sposobu czytania wierszy. Wydaje mi się, że należy je uprawiać osobno. Jeśli skazani jesteśmy na podwójne życie, niech już tak będzie”¹⁵. Na krytykę Miłosza dotyczącą sposobu, w jaki deklamuje swe wiersze, Brodski odpowiedział parę tygodni później listem z 16 stycznia 1985, a wysłanym dzień później z Nowego Jorku: „Przyjmuję twe rady co do mojego «amerykańskiego» sposobu deklamowania. Nie wiem, co we mnie wstąpiło owego wieczora: być może chciałem być bardziej brutalny niż wiersze na to pozwalały”.

W odpowiedzi tej Brodski nie jest zbyt szczerzy. Podczas pamiętnej uroczystości nadania mu doktoratu *honoris causa* w 1993 roku w Katowicach (i pod nieobecność odpoczywającego właśnie Miłosza) Brodski odpowiedział na pytanie o swój sposób „melorecytacji”:

Współczesny poeta boi się sardonicznego śmiechu czytelnika i dlatego stara się wyciszyć swoje wiersze i oczyścić je z momentów silnie emocjonalnych. Innymi słowy, poeta stara się dostosować do audytorium. To jego błąd. Poeta powinien nacierać na audytorium jak czołg, aby czytelnik nie miał wyjścia. Poezja jest aktem językowym metafizycznego i lingwistycznego natarcia, a nie odwrotu. Jeżeli poeta chce być na tym polu skromny i nie-agreaywny, to w konsekwencji powinien przestać pisać.¹⁶

Wiersz dla Brodskiego był nierozzerwalnym związkiem dźwięku z treścią, przekazywanym słuchaczowi w stanie intensywnego skupienia i z rytmem, który powinien go porywać. Nie było tu miejsca na letnie, nierytmiczne odczytywanie następujących po sobie słów, do którego słuchacz amerykańskich wieczorów poetycz-

13/ S. Barańczak *O pisaniu w obcym języku*, w tegoż *Poezja i duch* Uogólnienia, Znak, Kraków 1996, s. 133-149.

14/ *Czy poeci mogą się lubić? Z Czesławem Miłoszem rozmawia Irena Grudzińska-Gross*, „Gazeta Wyborcza” 5-6.IX.1998.

15/ „Zeszyty Literackie” 1999 nr 65. Inne listy cytowane w tym tekście znajdują się w Archiwum Brodskiego w Beinecke Library, na uniwersytecie Yale.

16/ E. Tosza *Stan serca. Trzy dni z Józefem Brodskim*, Książnica, Katowice 1993, s. 43.

kich jest przyzwyczajony. Niektórzy z jego rosyjskich kolegów-poetów też nie padali za tym emfatycznym sposobem deklamowania, pisał o tym na przykład Lev Łosiev. Ale rosyjska publiczność bardzo tę melodeklamację ceniła. Kronikarka życia poety, Ludmiła Shtern, tak wspomina ostatni występ Brodskiego dla rosyjskojęzycznej publiczności: Było coś magicznego w sposobie, w jakim Brodski deklamował swoje wiersze. Jego ton, natężenie głosu, ruchy rąk i górnej połowy ciała – wszystko to było piękne i wzbudzało głębokie emocje. Sposób prezentacji był prawie tak samo ważny jak jej treść¹⁷.

Przywiązanie do języka rosyjskiego było dla niego zawsze podstawowe – ku zaskoczeniu wielu przemówienie noblowskie wygłosił po rosyjsku. Ale nigdy nie zgadzał się z tymi, którzy uważali, że pisać można tylko w jednym języku. W eseju *Sprawić przyjemność cieniu* opowiada o tym, jak w roku 1977, w pięć lat po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych, kupił przenośnią maszynę do pisania z angielską czcionką i zasiadł „do pisania po angielsku esejów, tłumaczeń, od czasu do czasu wierszy”¹⁸. W 1993 roku język angielski był już jego

drugą naturą. [...] Chciałbym dodać, że umiejętność posługiwania się dwoma językami to rodzaj ludzkiej normy. Nie sądzę abym był jakimkolwiek wyjątkiem. 90 procent wielkich autorów literatury rosyjskiej XIX wieku, takich jak Puszkina, Turgeniew, Boratyński prowadziło korespondencję, a często rozmawiało między sobą po francusku. Nie przeszkadzało to im tworzyć swoje dzieła po rosyjsku. A jeśli nie przekonuje Państwa przykład poetów to powiem, że ostatni car rosyjski prowadził swój intymny dziennik po angielsku.

A w rozmowie z Johnem Gładem powiedział:

Myśl, że pisarz musi być jedno-języczny jest czymś w rodzaju obelgi zarówno wobec szczególnego pisarza jak i, powiedziałbym, wobec umysłu ludzkiego. [...] proces psychologiczny, który we mnie zachodzi gdy piszę po rosyjsku jest często emocjonalnie i akustycznie identyczny z procesem pisania po angielsku.¹⁹

Pisał więc wiersze po angielsku, bo chciał i mógł.

Nie jest to umiejętność, którą można łatwo nabyć. Ludzie uczą się nowych języków, czasem całkiem na nie przechodzą, a modlą się czy liczą tylko w języku dzieciństwa. I tylko w tym języku odbierają poezję. Miłosz wielokrotnie deklarował, że do niego przemawia naprawdę tylko poezja po polsku. To samo powiedział Isaiah Berlin w rozmowie z Dianą Myers: poezję języka angielskiego rozumie, ale jej nie czuje. A obaj – Miłosz i Berlin – spędzili ogromną część życia i aktywnie poruszali się w oceanie języka angielskiego! Zastanawiając się, dlaczego Brodski przechodził pod koniec życia na angielski, Berlin i Diana Myers dochodzą do

17/ L. Shtern *Brodsky. A Personal Memoir*, Baskerville Publishers Forth Worth, Texas 2004, s. 359.

18/ J. Brodski *Śpiew wahadła*, Zeszyty Literackie, Paryż 1989, s. 175.

19/ *Josiph Brodsky: an Interview...*, s. 110.

wniosku, że angielski otwierał przed nim nowe możliwości. Brodski chciał ciągle robić coś nowego, odkrywać dla siebie nowe światy. Według Diany Myers:

Język dla niego jest czymś więcej niż konkretnym językiem, a angielski był wyzwaniem [...] to były nowe horyzonty, chciał w nim zacząć nowe, drugie życie, złapać drugi oddech [...] Język angielski kojarzył mu się z normalnością, z normalnym istnieniem [...] Bał się, że jego córka, jeśli nauczy się rosyjskiego, stanie się do nas podobna [...] my nie byliśmy normalni, ciążyła na nas klątwa nieszczęścia, bo my istnieliśmy w języku rosyjskim. A to był język nieszczęścia.²⁰

Brodski nigdy tak o rosyjskim nie mówił, ale jego językiem domowym był angielski. I nie z konieczności, a z wyboru.

Stosunek Brodskiego do języka angielskiego był nietypowy. Wierność językowi to niemalże klisza emigracyjna: pisarze krajowi nad tym się nie rozwodzą. Język jest sposobem, w jakim emigrant należy do swojego kraju, może go nosić w sobie: to jego historia i biblioteka narodowa. Ale Brodski daleki jest od takiego rozumienia języka. Interesują go nie języki, a Język. W jego całkiem idiosynkratycznym systemie filozoficznym Czas stoi wyżej niż Przestrzeń, a Język organizuje Czas. Chętnie cytował fragment z Audena:

Czas [...]
Czci język i ułaskawia
Każdego, kto mowę zabawia;
Wybacza mu próżność, słabość,
Wawrzyny u stóp mu kładąc.²¹

Chodzi tu nie o konkretny czas historyczny, i nie o konkretny język, ale o mowę jako sposób istnienia ludzkości, jako żywioł, w którym wyraża się jej podmiotowość i duchowość. Język rządzi Czasem, a zatem życiem i śmiercią – jest więc także czymś najintymniejszym. W rozmowie z Derekiem Walcottem powiedział:

Nam obu język, w którym piszemy nadał naszą realność, nadał nam naszą tożsamość – inaczej definiowalibyśmy się jeszcze w kategoriach systemów wierzeń politycznych, religijnych czy geograficznych. Głównym zadaniem człowieka jest odkrycie, kim jest. Nic tak nie pomaga w zdefiniowaniu samego siebie jak własny język.

Cytuję te słowa, by podkreślić jak ważnym wyborem był dla Brodskiego język, w którym pisał, w l a s n y język. A obaj z Walcottem pisali w językach, które do pewnego stopnia wybrali. Pierwszym językiem Walcotta był francuski *patois*; odebrał dobre brytyjskie wykształcenie, ale jego angielski obracał się przeciwko kanonicznej czystości. Obaj poeci uznawali nadrzędność języka poetyckiego nad językami narodowymi, w których język poetycki się wyrażał. „Shakespeare wiedział

20/ Rękopis rozmowy w języku rosyjskim, Diana Myers rozmawia z Isaiah Belinem *My guljali s nim po niebiesach*, bez daty, s. 34; w Beinecke Library.

21/ W.H. Auden *44 wiersze*, wyb., przekł. i opr. S. Barańczak, Znak, Karków 1994.

– mówi Walcott w tej rozmowie – że język poezji jest radykalnie niezakorzeniony ani w geografii, ani w rasie, ani w żadnej sytuacji historycznej czy ironicznej²². Te słowa są echem i rozszerzeniem tego, co Brodski powiedział o tożsamości i języku. Język poetycki jest tu jednoznaczny z tożsamością poety, a nie z jego językiem narodowym. Dlatego poeta chciał zawsze przemawiać własnym głosem, zarówno jako Josif Brodski, czy Joseph Brodsky.

Ta postawa Brodskiego i Walcotta wynikała po części z ich pozycji w świecie, z „marginalności” ich pochodzenia – karaibskiego Mulata, rosyjskiego Żyda – i z jednoczesnego zatopienia się, oddania językowi, w którym ta marginalność jest zapisana. Każdy człowiek ma akcent, a człowiek z pogranicza imperium ma akcent prowincjonalny. Walcott podkreśla stale swoją dwoistość rasową, podwójność językową, przynależność do kultury, która jest „niekompletna”. Brodski uważał rosyjski za swą ojczyznę, ale angielski był dla niego językiem wolności i pod koniec życia gotów był się w nim usadowić. Oczywiście z akcentem. Tak sproletaryzowany stosunek do języka charakteryzował wielu innych pisarzy z imperialnego pogranicza. Przykładem mogą tu być dwaj Irlandczycy, James Joyce i Samuel Beckett. *Finnegans Wake*, ogromne dzieło Joyce’a, jest tworem wielojęzykowym, asocjacyjnym, całkowicie przekraczającym wszelkie gatunkowe i językowe granice. Beckett natomiast przez pewną część swego życia pisał poezję i sztuki po francusku. W podważaniu przynależności językowej poszedł być może krok dalej niż Joyce, bo nie tylko przeszedł na francuski, ale na francuski „obcy” i dziwny – uproszczony, całkiem nieozdobny, jak gdyby podkreślając jego niemacierzystość. A gdy wrócił do angielskiego, on także stał się językiem „dziwnym” na podobny sposób. Jean-Michel Rey stwierdził, że Beckett nauczył Francuzów nowego rozumienia ich języka, bo pisał, mając zawsze w pamięci angielski i oba te języki się przenikały²³. Wybory te uważane były przez krytyków za znak wyobcowania i oporu Irlandczyków wobec języka, który wyparł narzeczę ich przodków. Ale wydaje się raczej, że ich język był otwarty, skierowany ku temu, co Derrida nazywał „brakiem”, świadomością wyparcia języka przodków, języka pokonanego, od którego jest się odciętym. Ich użycie języka było poszukiwaniem tego zagubionego echa. Poszukiwaniem zawsze bezskutecznym²⁴.

Brodski był odcięty od swej historii rodzinnej – od języka i kultury żydowskiej. Niechęć wobec tej historii zapisana jest w rosyjskim, poczynając od słowa *jewrej*. Było to słowo – określające przeciwieństwo jego samego – które trudno mu było wymówić. Być może odczuwał to jako przypomnienie odcięcia, jako nieświadomiony brak, który popychał go do ustawicznych poszukiwań. Obciążony był, by użyć sformułowania Derridy, „jednojęzycznością Innego”, zamknięciem w mowie,

22/ „The Power of Poetry”. *Joseph Brodsky and Derek Walcott in Discussion*, red. R. Granqvist, „Moderna språk” 1995 nr 1.

23/ J.-M. Rey *Sur Samuel Beckett*, „Café Librairie” 1983 nr 1, s. 63-66.

24/ J. Derrida *Jednojęzyczność innego czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1988 nr 11-12, s. 24-111.

która jest jedynym, a zatem kochanym, językiem dzieciństwa, a jednocześnie odcina od tradycji przodków. Derrida pisał o tym „braku”, analizując swe własne bezwarunkowe oddanie francuszczyźnie i myśląc o asymilacji Żydów maghrebińskich, z których pochodził. Chciał napisać tekst, który nazwałby *Żydzi dwudziestego wieku. Jednojęzyczność gościa*. Mówiłby w nim o asymilowaniu się w kraju osiedlenia, o „miłosnym, zrozpaczonym przywłaszczaniu sobie języka”²⁵. Przechodząc, chociażby częściowo na angielski, Brodski staje się „gościem” świata. Odczuwał wdzięczność wobec „języka gospodarza”. Na pytanie, jak musi się zmienić osobowość człowieka, by był w stanie pisać poezję w języku innym, niż ojczysty, odpowiedział: „Nie musi się zmieniać osobowości, wystarczy jedynie pokochać język, w którym się pisze”²⁶. Lub pisać w języku, który się kocha.

Irena Grudzińska-Gross

Abstract

**Irena GRUDZIŃSKA-GROSS,
Boston University**

Brodsky and poetry with a foreign accent

The present article discusses the Russian-born poet's fascinations with the English language and how he gradually switched into it in his prose output, translated his own poems into, and eventually wrote them in, English. The Author also discusses the change in the critics' views, initially reluctant as they were, on that 'captivation' of the language the poet was to learn only in his adult years. Brodsky's attitude toward English is set within the context of his parting with the history of his family and is deemed to be an instance of effort to overcome a 'visitor's unilinguality'.

25/ Tamże, s. 57, 58.

26/ „Gdybym został zesłany na Litwę, pisałbym po litewsku”, mówi dalej. Tomas Venclova skomentował tę wypowiedź: „Byłoby to wielkim szczęściem dla poezji litewskiej” (*Stan Serca*, s. 30).