

VALENTINA POLUKHINA

Uniwersytet w Keele (*prof. em.*)

v.p.polukhina@gmail.com

TAJEMNICA *POGRZEBU BOBO*

Abstract

The Mystery of *Bobo's Funeral*

The poem *Bobo's Funeral* (1972) is in such an encrypted form that its secret has still to be unraveled. Those who have written about it (Losev, Paramonov, Shraer) interpret it in a variety of ways, which testifies to the multi-layered nature of the text. My own view is that *Bobo's Funeral* does not conform to any of the interpretations suggested, whether concrete or abstract. This paper provides analysis of the poem's vocabulary, sounds, rhythm and imagery with references to Brodsky's other poems and proves that *Bobo's Funeral* is not about Akhmatova (Shraer) or the loss of fullness of being (Paramonov). My reading of *Bobo's Funeral* can be summarized as follows: a highly personal biographical fact is incorporated into the poet's world-view: nothingness, emptiness, hell, the word, language. For Brodsky, language was god and everything was sacrificed for it: personal life, health, love, children and fate itself. "Word swallows up the fate without a remnant" might serve as an epigraph to Brodsky's works as a whole.

Key words: Brodsky, *Bobo's Funeral*, emptiness, we, butterfly

Słowa kluczowe: Brodski, *Pogrzeb Bobo*, pustka, my, motyl

*Sud'ba uchodit w słowo biez ostatka.
(Los uchodzi w słowo bez reszty)*

Olga Siedakowa

Wiersz *Pochorony Bobo* [„Pogrzeb Bobo”] powstał w 1972 roku – roku emigracji Brodskiego. Właśnie ten trop może pomóc nam zgłębić nieodkryty wciąż sekret tego tekstu. Rozmaitość dotychczasowych interpretacji świadczy o wielowarstwowym charakterze utworu. Lew Łosiew twierdzi

na przykład, że „w *Pogrzebie Bobo* tajemnicze jest tylko imię «Bobo»”. Krytyk wywodzi je z dziecięcego gaworzenia, w którym *bo-bo* ma oznaczać *bolesny*: „To słowo było częste w idiolekcie Brodskiego, można też je napotkać w jego poezji: *Eto chuże, czem dietiam / sdielannoje «bobo»...*” [„To gorsze niż ból zadany dzieciom”] (Бродский 2011, t. 1: 564). Łosiew proponuje również kilka innych interpretacji imienia: jako że brzmienie *Bobo* przywodzi na myśl rosyjskie określenie motyla, *baboczka*, krytyk cytuje pierwszy wers wiersza pod tym tytułem: *Skazat', czto ty miertwa? / No ty żyła lisz sutki...* (Бродский 1997, t. 3: 20)¹ [w przekładzie Stanisława Barańczaka: „Mam rzec, że jesteś martwy? / Lecz żyłeś tylko dobe”]; Brodski 2013: 129]. Mniej przekonujące jest odczytanie, odsyłające do opowiadania Dostojewskiego *Bobok*, w którym słowo to oznacza „pośmiertny rozpad świadomości” (Бродский 2011: 564). Pytanie „Dlaczego «Bobo»?” zadaje sobie również Leonid Batkin. Proponuje taką odpowiedź:

Ponieważ Brodski jest bardzo wyczulony na czystą fonetykę [...]. Ściągnięte wargi, wydęte policzki, głośne wypchnięcie powietrza – cokolwiek, co absolutnie i kompletnie bezsensowne. Głuche dźwięki dobrze współgrają z trupami, nim nastąpi mocny zgrzyt spółgłosek: *miertwa*, martwa. Pustka. Nie żywy motyl, lecz *bobu* w pustej puszczy (Баркин 1997: 40).

Boris Paramonow interpretuje wiersz w kategoriach Jungowskich – jego zdaniem „Bobo to jedno z chtonicznych bóstw w mitologii greckiej. [...] Wiersz Brodskiego traktuje o utracie pełni istnienia, które jest niemożliwe w oderwaniu od «otchłani pod» istnieniem” (Парамонов 1993: 158–160). Autor podkreśla przeciwstawne sensory kwadratu (pustki) i koła (symbolu pełni), a także mrozu i żaru (ognia). Mróz zostaje przeciwstawiony zewnętrznej „świadomej” egzystencji chtonicznej krainy, czyli piekła – „ognistej Gehenny” (Парамонов 1993: 158–160). „Wiersz kończy się prawdziwie romantycznym popisem: mocą swojego słowa poeta odtwarza istnienie z nicości” – konkluduje Paramonow. „Piekło zostaje zrehabilitowane; jest nie mniej konieczne niż Niebo – bez niego nie ma pełni istnienia” (Парамонов 1993: 158–160).

Najbardziej szczegółową analizę znajdziemy w artykule Maxima D. Shryera (Шраер 1997), który opisuje *Pogrzeb Bobo* jako „mistrzowsko zaszyfrowany” tekst będący polemiką Brodskiego z mitologizacją „sierot Achmatowej” uprawianą przez Dmitrija Bobyszewa (Bobyszew 2013). Przeprowadziwszy

¹ Wszystkie rosyjskie cytaty z poezji Brodskiego zaczerpnięto z tego wydania. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, polskie przekłady pochodzą od tłumaczki artykułu. [przyj. red.]

dokładną analizę metryczno-wersyfikacyjną utworu i przyjrząwszy się jego onomatopejom, Shryayer zauważa, że 20% wyrazów zawiera akcentowane *o*, a 12 z nich dodatkowo tworzy rymy: *niedolój/igłój, Bobo/słabo, napieriod/naoborot, lomonosie/Rossi, noż no/niewożmożno, chierowo/słowo*. „Na poziomie fonetycznym, przemianom cyrkularności odpowiada nagromadzenie akcentowanych *o*. Samo imię Bobo, maskujące czy kodujące Achmatową, zawiera samogłoskę *o*; co ciekawe, jest ona nie tylko reprezentowana przez okrągłą literę, ale aby ją wymówić, trzeba także złożyć usta w okrągły kształt” (Шпаер 1997: 119). Li Chzi En podziela pogląd, że *Pogrzeb Bobo* poświęcony jest śmierci Achmatowej (Ен. 2004: 73).

W liście do Shryayera Bobyszew proponuje własne rozwiązanie:

Pewnie Pan słyszał, że Brodski i ja byliśmy nie tylko literackimi konkurentami. (...) Brodski zapewne nie posiadał się z radości, usłyszawszy, że jego rywal się wycofał, czyli że – mówiąc ironicznie – *bobik sdoch* [„pies zdechl”]. Nie trzeba mieć wielkiej wyobraźni, żeby z mojego nazwiska wyprowadzić *bobika*. A żeby zniewaga była jeszcze większa, Bobo jest rodzaju żeńskiego. Jednak *szapki niedolój* [„nie zdejmuj kapelusza”], to znaczy zwycięstwo nie jest jeszcze pełne (...), a Pan wciąż myśli, Maksymie, że chodzi o pogrzeb Achmatowej? Wolę być celem tych drwin, niż żeby wciągnano w to jej imię (Bobyszew 2013).

Sam Brodski natomiast w rozmowie z Tomaszem Venclovą 19 marca 1972 roku tłumaczył, że „Bobo to absolutne nic” (Венцлова 2011: 262) – albo po to, by zagadka była jeszcze trudniejsza, albo by odpowiedzieć jej rozwiązanie.

Moim zdaniem żadna z powyższych interpretacji, czy to konkretna, czy to abstrakcyjna, nie oddaje sensów *Pogrzebu Bobo*. Swoją interpretacyjną próbę chciałabym rozpocząć od omówienia odautorskiego podmiotu tego wiersza. W czystej postaci „ja” liryczne objawia się nam tylko raz – w czwartej strofie: *Ja wieriu w pustotu* [„Wierzę w pustkę”]. Dodatkowo czterokrotnie występuje czasownik w pierwszej osobie, bez zaimka osobowego – *znaju napieriod* [„przewiduję”], *leżu w swojej krowati* [„leżę w łóżku”] – lub czasownik z zaimkiem osobowym w celowniku – *mnie prisniłos* [„przyśniło mi się”], *I хочezsia proizniesti* [„I chce się wymówić”]. Wiemy, że Brodski często zamiast lirycznego „ja” wybierał inny zaimek, na przykład „ty”: *skolko ni smotri* [„gdzie nie spojrzysz”], *otkroj žestianku* [„otwórz puszkę”], *nie najdiosz* [„nie znajdziesz”], *Sorwi listok, no daty pieriepraw* [„Wyrwij stronę, ale zmień datę”], *kak podumajesz* [„jak pomyślisz”]. Równie typowe dla poety było zastępowanie „ja” uogólniającym „my”: *My nie prokołem baboczku... / tolko izuwieczim* [„Nie możemy przebić motyla [...] / tylko uszkodzimy”].

Zaimek „my” występuje w poezji Brodskiego z dużą częstotliwością – 896 razy (Patera 2002–2003)². W wielu wierszach „my” i „nam” zastępuje „ja”: *Niet, my nie stali głusze ili starsze, / my goworim słowa swoi, kak prieźdie* (t. 1: 33) [„Nie, nie staliśmy się głuchsi ani starsi, / wypowiadamy swoje słowa tak jak przedtem”], *Diewuszki, kotorych my obnimali, / s kotorymi my spali* (t. 1: 74) [„Dziewczęta, które obejmowaliśmy, / z którymi spaliliśmy”], *czitatiel moj, kak zabohtalis’ my* (t. 1: 126) [„mój czytelniku, jak zaczęliśmy gawędzić”], *czto parnaja rifma nam dast, to ej / my wozwraszczajem* (t. 2: 75) [„co nam da rymowany kuplet, to mu / zwrócimy”], *pytajas’ pripomnit’ otczestwa tiech, kto / nas lubił* (t. 4: 73) [„próbując przypomnieć sobie otczestwa tych, którzy / nas kochali”]. W jednym tylko wierszu – *Pieśni niewinności i pieśni doświadczenia* – „my” pojawia się około 50 razy: *My nie ladim siebia w żenichi cariewnie* (t. 3: 31) [„Nie sposobimy się, by poślubić carównę”]; u Barańczaka: „Nikt z nas królowny na swej drodze nie spotka”; Brodski 2013: 119] itd. Wszystkie „my” Brodskiego to po prostu narzędzie samowyobcowania, próba obiektywizacji. Nasuwa się więc wniosek, że wers *nam za tobój posledowat’ słabo* [„jesteśmy zbyt słabi, żeby za tobą podążyć”] opisuje samego autora, a nie grupę poetów zgromadzoną wokół Achmatowej.

Brodski osiąga kolejny poziom samowyobcowania, opuszczając wszystkie zaimki osobowe i określając siebie za pośrednictwem metafor i parafraz: *professor krasnorieczija* (t. 3: 25) [„profesor krasnomówstwa”], *czelowiek w koriczniewom* (t. 3: 62) [„człowiek w brązie”], *Ty i sam sirota, / otszczepieniec, stierwiec, wnie zakona* (t. 3: 192) [„Tyś sam sierota, / odszczepieniec, nędznik, wyrzutek”]³. Trzeba też zauważyć, że „ja” poety ukrywa się nie tylko za zaimkami i metaforami, ale i kulturowymi maskami: *I nowyj Dant skloniajetsia k listu / i na pustoje miasto stawit słowo* [„I nowy Dante pochyla się nad kartką / i w pustym miejscu stawia słowo”]. Niektóre maski Brodskiego pojawiają się w połączeniu z częstym w jego poezji (łącznie 146 wystąpień) przymiotnikiem *nowyj* [„nowy”]: „nowy Ganimedes” (t. 1: 136), „nowy Cziczikow” (t. 2: 60), „nowy Orfeusz” (t. 2: 6), „nowy Gogol” (t. 2: 201), „nowy Chrystus” (t. 2: 312)⁴. Autorskie „ja” w poezji Brodskiego

² Wszystkie przywoływane tu dane dotyczące częstotliwości występowania poszczególnych wyrazów w poezji Brodskiego pochodzą z tej konkordancji.

³ Temu zagadnieniu poświęciłam rozdział *Poeticeskij awtoportriet Brodskogo* w tomie *Bolsze samogo siebia* (Полухина 2009).

⁴ O maskach w poezji Brodskiego pisałam w artykule *Mietamorfozy „ja” w poezii postmodernizmu: dwójniki w poeticeskom mirie Brodskogo* (Полухина 1996).

jest więc kombinacją trzech lub czterech hipostaz. To Brodski we własnej osobie – człowiek, lecz także poeta, który w tej hipostazie utożsamiany jest z Dantem i Orfeuszem.

W przeciwieństwie do zaszyfrowanego podmiotu lirycznego imię Bobo pojawia się na przestrzeni utworu dziesięciokrotnie, opatrzone przydawką: *piekрасnаjа Bobo* [„przepiękna Bobo”] lub *Bobo mоjа* [„moja Bobo”]. Drugie określenie wyraźnie wskazuje na bliską relację podmiotu z kobietą zwaną Bobo. Kim więc jest Bobo? Personifikacją cierpienia czy wcieleniem chtonicznej siły? Obrazem motyla czy wspomnieniem o Achmatowej? Czy to postać Achmatowej została zakodowana w wierszu, czy może chodzi o zupełnie inną kobietę? I na ile uzasadnione jest wyjaśnienie samego Brodskiego – że Bobo to „absolutna nicość”? Poeta niejednokrotnie nazywał siebie nikim: *sowierszennyj niktо, czelowiek w płaszczе* (t. 3: 44) [„zupełny nikt, człowiek w płaszczu”]. Ów „nikt” Brodskiego mieszka „nigdzie”, jak można wnioskować z wiersza *Niotkuda s lubowju* [„Znikąd z miłością”] (t. 3: 125). Bobo również nie uniknęła porównania do „niczego”: *ty stаlа niczеm* [„stałaś się niczym”]. Utożsamienie Bobo z „niczym” wzmacniają występujące w wierszu przeczenia: *szapki nie dołоj, utieszаt’siа niczеm, nie prokоlеm, nie najdiоsz noczlegа, nie prinimajеt, stojаt’ nа miеstie nie pod siłу, nie umiеn’szаt’siа, nо nаоborоt, nie nаdо, ty stаlа / niczеm, tiebia Bobо, Kiki ili Zаzа / im nie zamieniat. Eto niеwоzmożnо*. Jest ich 13. Najmocniejszy fragment – *ty stаlа / niczеm, toczniеjе sgustkоm pustоty* [„stałaś się / niczym czy raczej grudką pustki”] – zrównuje „nic” z „pustką”. Abstrakcyjne pojęcie „nic” nie tylko zostaje poddane personifikacji w Bobo – ta sama alegoria wyraża się również w brzmieniu. Według obliczeń Shrayera 55 z 252 wyrazów użytych w wierszu, czyli około 20%, zawiera akcentowane *o*, a w 12 z 48 wersów znajdziemy rymy utworzone przez tę samogłoskę w pozycji akcentowanej (IIIpaep 1997: 119). Należy zauważyć, że wszystkie te powtórzenia podtrzymują prozodyczną energię wiersza.

Brodski, mistrz rymu i metafor, w analizowanym utworze bardzo intensywnie eksploatuje ich możliwości. Kluczowe słowo „pustka” trzykrotnie rymuje się z innymi wyrazami, a utworzone w ten sposób pary mają metaforyczny sens: *usta/pustota, czto ty/pustoty, w pustotu/k listu*. Te rymowe metafory są nie mniej, jeżeli wręcz nie bardziej istotne niż rymy z akcentowanym *o*, ponieważ budują sytuację, w której mówiące usta, należące do „ja” lub „my”, podobnie jak „ty” (Bobo) oraz to, co poeta pisze pochylony nad kartką, kojarzą się z pustką: *Nawiernо, posle smierti – pustota. / I wierоjаtniеjе*

i chuże Ada (t. 3: 33) [„Z pewnością po śmierci – pustka. / I pewniejsza i gorsza niż Piekło”]⁵.

Obraz pustki potęguje dwukrotnie użyty przymiotnik – *pustuju żestianku* [„pusta puszcza”] i *pustoje miasto* [„puste miejsce”] – wpasowujący się w ogólny schemat brzmieniowy wiersza. Aliteracja ze zbitką *st* występuje 21 razy: *Admiraliejstwo, po storonam, striasłos’, żestianku, strocokie, grust’, ognistrielnogo, stojat’ na miestie, dostupnoje, listok, usta, stała, diejstwuwjet, stawit*. Wyodrębniwszy z warstwy brzmieniowej wiersza akcentowane *o* (48) i powtarzające się *st* (21), które mają również wartość semantyczną, uzyskamy harmonijny wzór rytmicznych ruchów przypominających taniec baletowy. Co więcej, samo imię Bobo, podobnie jak związane z nim dwa inne – Kiki oraz Zaza, można odczytywać jako rodzaj antonomazji: tego typu imiona funkcjonują często jako pseudonimy aktorek i tancerek. Wyizolowanie akcentowanych *o* i powtórzonych *st* pozwala nam bez trudu dostrzec w tym schemacie lot motyla lub balet; wszak choreografie baletowe tworzy się na podstawie linii i figur geometrycznych. Mamy zatem przed sobą dźwiękowe odwzorowanie baletu:

1. o — o — o — o st — o	2. o — st — o — st o o — o — st st	3. o — o — st st — o o o	4. o o — st st o — o
o — o st — st o — st — st o — st — o	o — o — o — o st — st	st — o — o o — o — o	o o — o o o
o — o o	o o — o o o	o — o — st — o — st —	st o — o o — st st — st — st — o

Powyższy graficzny schemat dźwięków kończy się połączeniem potrójnego *st*: *i na pustoje miasto stawit* i akcentowanego *o*: *słowo*. W poezji Brodskiego przymiotnik *pustoj* występuje 118 razy, rzeczownik *pustota* – 53 razy. W wierszu *Proszczalnaja oda* [„Oda pożegnalna”] z 1964 roku *pustota*

⁵ Podobne użycie słowa *pustota* jako metafory rozstania z ukochaną osobą znajdziemy w liście Cwietajewej do Konstantego Rodziewicza po ich zerwaniu: „Traktując mnie jak rzecz, Ty też stałeś się dla mnie rzeczą, pustą przestrzenią, a ja sama na chwilę zmieniłam się w pusty dom” (Цветаева 2013: 67).

skojarzona została z piekłem: *Tolko dwugławyj les [...] ziemi naszej lubwi, pieriemieżaja s Adom, / krużytsia w pustocie* (t. 2: 15) [„tylko dwugłowy las [...] ziemi naszej miłości na przemian z Piekłem / wiruje w pustce”]. Ta konceptualna pustka, tak mocno podkreślona w wierszu, objawia się dopiero po śmierci. Utożsamiana jest jednocześnie z nicością i piekłem. W *Pogrzebie Bobo* 6 z 12 strof rozpoczyna się od refrenu „Bobo nie żyje”. To zdanie powtarzane jest niczym zaklęcie, jak gdyby autor przede wszystkim próbował przekonać sam siebie, że Bobo rzeczywiście umarła.

Ontopoetyczne rozważania, których przedmiotem są „nic” i „pustka”, trzeba uzupełnić wzmianką o obecnej w tekście antytezie bieli i czerni – czarnej wody i białego śniegu. Czarny – biały to jedno z najczęstszych przeciwieństw w poezji Brodskiego: *bielnyj* występuje 107 razy, w tym trzykrotnie w kombinacji *bielnyj-bieło* [„biało, bielusieńko”], czarny – 120, w tym trzykrotnie w postaci „czarnej wody”. Opozycja koło – kwadrat, wskazana przez Paramonowa, wydaje się mniej przekonująca. Metaforyczna ikonografia Brodskiego obejmuje wprawdzie liczby i figury geometryczne, jednak w tym wierszu mamy do czynienia z konkretnymi obrazami – kwadratowymi oknami sąsiednich budynków i okrągłymi oczami autora⁶. Znaczenie kwadratów okien w *Pogrzebie Bobo* omówię w dalszej części tego artykułu.

Czy analiza formalna pozwala nam lepiej zrozumieć ten utwór? Na poziomie struktury wyraźniej wybrzmiewa egzystencjalne echo *o* – echo bólu i echo Bobo – podczas gdy w *st* słychać echo pustki i strachu przed śmiercią. I tu czas postawić pytanie – czy rzeczywiście Bobo umarła? Choć cały *sjużet* wiersza opiera się na powtórzeniu zdania „Bobo nie żyje” (informuje nas o tym już pierwszy wers pierwszej strofy), nie powinniśmy traktować tego twierdzenia dosłownie – następuje przecież po nim dopowiedzenie „lecz nie zdejmujcie kapeluszy”. Zrywając z kimś kontakt w wyniku jakiejś nieprzyjemnej sytuacji, Rosjanin może użyć słowa *miertwa/miortw*: ktoś jest dla mnie martwy, jak gdyby już nie istniał. Wydaje się, że Bobo jest martwa tylko w metaforycznym sensie i że ten wiersz traktuje przede wszystkim o rozstaniu z kobietą, zerwaniu z nią relacji. To zerwanie odzwierciedla śmiała przerzutnia: *igłoj/Admiraltiejstwa* [„iglicą / Admiralicji”]. Pożyczona z *Jeżdźca miedzianego* iglica budynku Admiralicji jest, jak ujął to Łosiew, „instrumentem kiepsko się nadającym do konserwacji lepideptorologicznej” (Бродский 2011: 564). Nie ulega wątpliwości, że motyl i Admiralicja nie pasują do siebie – dlatego też zostają odpowiednio rozdzielone przejściem

⁶ Kwadrat pojawia się u Brodskiego 24 razy, w tym siedmiokrotnie jako kwadratowy okna.

do następnego wersu. Tę (dość nieoczekiwaną) przerzutnię wzmacniają inne syntagmatyczne pęknięcia: *ni smotri / po storonom; woda / nocznoj rieki; dieleżu / dostupnoje; leżu / w swojej krowati; usta / slegka razżaw; stała / niczem; kak noż no / tiebia, Bobo*. Odmowę nabicia motyla na iglicę można odczytywać jako metaforę losu kogoś, kto odrzuca możliwość życia z drugą osobą i odchodzi. To konkretne rozstanie, utrata Bobo, jest tym boleśniejsze, że kobieta znaczyła dla poety tak wiele – była „wszystkim”. Nie zastąpią jej ani Kiki, ani Zaza. Jest atrakcyjna (*priekrasnaja Bobo*) i utalentowana, zdobędzie sławę i uznanie, jej pozycja nigdy nie osłabnie – przeciwnie (*nie umien szat sia budiet, no naoborot*). Samo imię Bobo świadczy o cierpieniu, skoro, jak dowodził Łosiew, jego źródłem jest słowo *bolno*, bolesne.

Przed opuszczeniem w 1972 roku Związku Radzieckiego Brodski pożegnał się z towarzystwem wszystkich przyjaciółek, które kiedyś były mu bliskie. Stąd metaforyczna aluzja: *nul otkrywajet pierieczzen' utratam* [„zero otwiera wyliczenie strat”]. Brodski wykorzystał już motyw cyfry zero w 1970 roku, pisząc *Pieśń bez muzyki*, wiersz o rozstaniu dedykowany jego ówczesnej ukochanej, Angielce Faith Wigzell: *ty nie / zamietisz, czto tołpu nulej / wozglawila sama* (t. 2: 384) [„nie / zauważysz, że sama stoisz na czele / tłumy zer”]; w przekładzie Katarzyny Krzyżewskiej: „owe tłumy / (których nie widzisz) ludzkich zer / z tobą na czele”]; Brodski 1992: 93].

Czy uda nam się wydedukować z tekstu tożsamość bohaterki? Pierwsza strofa zawiera podpowiedź dotyczącą jej zawodu: metaforyczne *My nie prokołem baboczku igłoj / Admiraltiejstwa*. Motyl byłby bardzo trafną metaforą baleriny lekko poruszającej się na scenie. Jak wiemy z wiersza *Rozpoznasz mnie po piśmie*, dedykowanego M.K., Brodski miał dłuższy romans z Marianną Kuzniecową, baleriną w Teatrze Kirowa. Owocem tego związku była córka, Anastazja, urodzona 31 marca 1972 roku⁷. Co więcej, *kwadraty okon, arok połukrużja* [„kwadraty okien, łuków półokręgi”] to łatwe do rozpoznania detale budynku przy ul. Zodczego Rossi nr 2, gdzie Brodski odwiedzał Mariannę Kuzniecową w jej mieszkaniu (nr 97).

Przybliżoną datę ich rozstania można wywnioskować z opisu pogody: mróz albo jeszcze nie nastał na dobre, albo już się skończył, bo *czornaja woda / nocznoj rieki nie prinimajet sniega* [„czarna woda / nocnej rzeki nie przyjmuje śniegu”] – a więc Newa jeszcze nie zamarzła lub lody już puściły. Idąc tym tropem, mamy podstawy sądzić, że Kuzniecowa powiedziała Brodskiemu

⁷ Analizę tego wiersza przedstawiam w artykule „*Lubow' jest' priedisłowije k razlu-kie*”. *Posłanije k M.K.* (Полухина 2010).

o ciąży późną jesienią lub wczesną wiosną. Jak dowiedziałam się od Garika Woskowa, Brodski miał mu wtedy powiedzieć: „Cóż, teraz już koniecznie będę musiał wyjechać” (Woskow 1997). Nie w obawie przed narodzinami kolejnego nieślubnego dziecka, lecz dlatego, że nie mógłby związać się z M.K., nie rujnując jej życia. Jego reputacja jako poety objętego zakazem publikacji, byłego więźnia, pacjenta szpitala psychiatrycznego i wygnança figurującego w aktach KGB mogła z łatwością zniszczyć życie pięknej tancerce. Aluzję do tej sytuacji znajdziemy w hiperbolicznej metaforze: *My nie prokolem baboczku igłoj / Admiraltiejstwa – tolko izuwieczim* – niemożność bycia razem powoduje ból, podobnie jak rozstanie z ukochaną osobą. Poeta doświadczył go kilkakrotnie. W wierszu z 1971 roku czytamy: *Ja nie mogu skazat', czto nie mogu / žyt' biez tiebia – poskolku ja żywu* (t. 2: 416) [„Nie mogę powiedzieć, że nie mogę / żyć bez ciebie – bo przecież żyję”], a w sztuce *Marmur: Ni s tobój, ni biez tiebia žyt' niewozmožno*” (t. 7: 261) [w przekładzie Jana Gondowicza: „Ni z tobą, ni bez ciebie żyć dla mnie nie sposób”; Brodski 1993: 64]. Łączenie tego, czego połączyć się nie da (poety i tancerki) odzwierciedlają obecne w wierszu hiaty (rozziwy samogłoskowe): *ujui w pustuju iznutri* [„pusta w środku”] i *ejei, ea w I wierojatnijeje i chuże Ada* [„I pewniejsze i gorsze niż Piekło”].

Nie należy zapominać, w jaki sposób Brodski pojmował słowa *utrata* i *razłuka* [„rozłąka”]. O ile *razłuka* (37 wystąpień) określana jest jako zapowiadająca (*proobraz inoj*) śmierć, która rozdziela (*Strofy*, t. 2: 244), o tyle *utrata* (18 wystąpień) mieści się w tej samej kategorii co *biegstwo*, *uchod*, *utrata celój żyzni wo t' mu* (t. 2: 17) [„ucieczka, wyjście, utrata całego życia w ciemność”]. Wiersz *Proszczalnaja oda*, z którego pochodzi ostatni cytat, powstał w innym kontekście niż *Pogrzeb Bobo*, jednak również zawiera odniesienia do Dantego: *W sumracznyj les sieriediny żyzni, dantowu szagu wtorja, možno i w Ad spustit'sia* (t. 2: 15) [„w zmierzchający las życia, powtarzając Dantejski krok, można zstąpić i do Piekła”]. W *Pogrzebie Bobo* „nowy Dante” funkcjonuje jako metafora przemieszczenia czy, dokładniej rzecz biorąc, jako kulturowa maska – mamy tu nie tylko poetę porównującego się do wielkiego poprzednika, lecz także analogiczną sytuację: utratę ukochanej.

Wiersz *Pogrzeb Bobo* został napisany pentametrem jambicznym z naprzemiennymi rymami męskimi (wersy nieparzyste) i żeńskimi (parzyste): AbAb. Składa się z czterech części, po trzy strofy w każdej. Podobnie jak bardzo wiele innych wierszy Brodskiego, *Pogrzeb Bobo* zdominowany jest przez rzeczowniki (jest ich 61), za nimi plasują się czasowniki (32)

i przymiotniki (13). To właśnie rzeczowniki wyrażają odśrodkowy kierunek biegu myśli: od domowej scenerii – okna, łuki, pokój, łóżko – ku temu, co na zewnątrz – ulica, czarna woda, nocna rzeka, śnieg, widok ulicy Zodczego Rossi. Jest to wyjście w kierunku abstrakcji – w uczucie, smutek, stratę, pustkę i śmierć. Krąg się poszerza: najpierw pusta puszcza, potem pustka, która nastaje po śmierci – piekło. Jak gdyby poeta wygnał swoje cierpienie w pustkę, gdzie pamięć nie ma wstępu. Jako człowiek, autor doświadcza bólu rozstania, jako poeta zaś pragnie ten ból przezwyciężyć, dystansując się od niego.

Co ciekawe, choć nie znajdziemy w tym wierszu żadnych banalnych czy trywialnych rymów, jest w nim jeden wulgaryzm *chierowo* [„gównianie”]. W całej poezji Brodskiego ten wyraz pojawia się tylko tutaj – i tworzy rym ze *słowo*. Wydaje się, że jego rolą – którą dzieli z innymi pospolitymi formami, takimi jak *kol*, *słabo* i *nie nado* – jest sprowadzenie poety na ziemię, przypomnienie o rzeczywistości. Co robić, gdy drugie nieślubne dziecko jest w drodze? Nie ma ani sił, ani pragnienia, by kontynuować związek. Nie słyhać już błagania: *Boże, usłysz molbu: daj mnie wzletiet’ nad goriem / wysze mojej lubwi, wysze stienanja, krika* (t. 2: 16) [„Boże, usłysz moje prośby: pozwól mi wzlecieć wyżej nad żal / wyżej nad moją miłość, wyżej nad jęk, krzyk”]. Wychwalając Bobo, poeta w pewnym sensie wydaje na siebie wyrok: „Wierzę w pustkę”. Jednak impuls, by uciec w ciemność, pustkę i śmierć, zostaje przezwyciężony dzięki mistrzostwu słowa. „Nowy Dante” stawia słowo w puste miejsce i w ten sposób wypełnia pustkę. *Bobo*, *niczto* i *słowo*, których wspólnym mianownikiem jest głoska *o*, nadają cierpieniu inną postać, ale go nie skrywają.

Brodski od początku miał mentalność outsidera. W życiu kierował się zasadą, by być niezależnym, twardym i upartym, trzymać się na dystans, pielęgnować umiejętność patrzenia z boku na swoje działania i uczucia. W analizowanym wierszu dążenie do dystansu pomaga Brodskiemu zaszyfrować ból rozłąki z ukochaną tak znakomicie, że przewaga metafizycznych sensów wzbogaca rozwiązanie zagadki. Gęstość znaczeń świadczy o wierności zasadzie, którą poeta sformułował w jednym z wywiadów: „władować w wiersz, ile tylko się da” (Полухина 2009: 18). Moje odczytanie *Pogrzebu Bobo* można sprowadzić do następującego wniosku: bardzo osobisty fakt biograficzny został włączony w światopogląd poety, z takimi elementami jak nicość, pustka, piekło, słowo, język. Do głębszej i pełniejszej interpretacji tego wiersza możemy jedynie próbować się zbliżyć. Być może kluczem do całego utworu są ostatnie dwa wersy – *I nowyj Dant skloniajetsia k listu*

/i na pustoje miasto stawit slovo. Słowo – a więc język – zawsze zajmowało centralną pozycję w światopoglądzie Brodskiego. Już w 1963 roku poeta wyraził pogląd, że język posiada przyrodzoną wartość i własne zasady (Полухина 2006). Jego miłość do języka graniczyła z obsesją. Był gotów stracić lub odrzucić wszystko prócz języka rosyjskiego. Dla niego muzą był głos języka, a sam język był Bogiem: „Jeżeli Bóg w ogóle dla mnie istnieje, to jako język” (Brodskij 2007: 443). Brodski poświęcił językowi wszystko: życie osobiste, zdrowie, miłość, dzieci i cały swój los. W *Requiem za Wolfa hrabiego von Kalckreuth* Rilkego czytamy: „los przenika w strofy, stamtąd już nie powraca” (Rilke b.d., b.s.). Olga Siedakowa zwięźle parafrazuje ten fragment, pisząc: *Sud’ba uchodit w slovo bez ostatka* [„Los uchodzi w słowo bez reszty”] (Седакова 2001: 443). Te słowa mogłyby posłużyć jako motto całej twórczości Brodskiego.

przełożyła Zofia Ziemann

Bibliografia

- Баткин Л. 1997. *Тридцать третья буква*, Москва: Российский государственный гуманитарный университет.
- Bobyszew D. 2013. List do Maxima D. Shrayera, 17.08., //http://avvas.livejournal.com/7201014.html (dostęp: 18.11.2015).
- Brodski J. 1992. *Wiersze i poematy*, przeł. K. Krzyżewska, Kraków: Oficyna Literacka.
- 1993. *Marmur*, przeł. J. Gondowicz, Katowice: Książnica.
- 2013. *82 wiersze i poematy*, przeł. S. Barańczak, Warszawa: Zeszyty Literackie.
- Бродский И. 1997. *Сочинения: Т. III, Санкт-Петербург: Пушкинский фонд*.
- 2007. *Книга интервью*, red. В. Полухина, Москва: Захаров.
- 2011. *Стихотворения и поэмы: В 2 т*, red. Л. Лосев, Санкт-Петербург: Пушкинский дом.
- Цветаева М. 2013. *Письма 1924–1927*, Москва: Эллис Лак.
- Ен Л.Ч. 2004. *«Конец прекрасной эпохи». Творчество Иосифа Бродского: Традиции модернизма и постмодернистическая перспектива*, Санкт-Петербург: Академический проект.
- Парамонов Б.М. 1993. *Согласно Юнгу*, „Октябрь” 3, s. 158–160.
- Patera T. 2002–2003. *A Concordance to the Poetry of Joseph Brodsky. Books 1–6*, New York: Edwin Mellen Press.
- Полухина В. 1996. *Метаморfoзы „ja” w poezii postmoderнизма: двојники w poetиче-ском мире Бродского*, „Slavica Helsingiensia” 16, s. 391–407.
- 2006. *Бродский глазами современников*, „Звезда” 1, s. 70–73.
- 2009. *Больше самого себя*, Томск: ИД СК-С.

- 2010. „Любовь есть предисловие к разлуке”. *Послание к МК*, w: *Иосиф Бродский в XXI веке. Материалы международной научно-исследовательской конференции*, Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ, s. 135–146; przedruk: „Новое литературное обозрение” 112 (2011), s. 300–308.
- Rilke R.M. (b.d.) *Requiem za Wolfa hrabiego von Kalckreuth*, przeł. S. Napierski, <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/requiem-za-wolfa-hrabiego-von-kalkreuth.html> (dostęp. 17.08.2015).
- Шраер М.Д. 1997. *Два стихотворения на смерть Анны Ахматовой: диалоги, частные ходы и миф об Ахматовских сиротах*, „Wiener Slawistischer Almanach” 40, s. 113–137.
- Седакова О. 2001. *Стихи. Проза*, Москва: Эн Эф Кью / Ту Принт.
- Венцлова Т. 2001. *О последних трех месяцах Бродского в Советском Союзе*, „Новое литературное обозрение” 112, s. 261–272.
- Woskow G. 1997. Rozmowa prywatna podczas konferencji w Ann Arbor, Michigan, USA.