

ALEXANDRA BERLINA

Uniwersytet w Erfurcie
alja.berlina@gmail.com

MOKRE SNY BRODSKIEGO. SEKSUALNOŚĆ (I NIE TYLKO) W AUTOPRZEKŁADZIE

Abstract

Brodsky's Wet Dreams: (More than) Sexuality in Self-Translation

Brodsky's poems tend to become more sexually explicit in self-translation from Russian into English than in their original versions. The greater permissiveness of the target culture and the opportunities presented by English vocabulary played a role in this development – however, the present article argues that in Brodsky's writing, and particularly in his self-translations, sexual imagery is often a means to meditate on such topics as the nature of time and human consciousness. The Brodskian manner of connecting sexuality and philosophy has more precedents in Anglophone than Russophone culture; moreover, word play being a vehicle of thinking for Brodsky, such expressions as “wet dreams” prompted him to develop complex compositions “consisting of love, filthy dreams, fear of death, ashes” and time.

Key words: Brodsky, self-translation, sexuality, poetry translation

Słowa kluczowe: Brodski, autoprzeład, seksualność, przeład poezji

W tekstach literackich przechodzących z języka rosyjskiego do angielszczyzny seksualne konotacje często stają się wyraźniejsze. Dzieje się tak choćby w przypadku autoprzeładów Nabokowa (por. Grayson 1977). U źródeł tej tendencji leży m.in. permissywność kultury docelowej oraz obecność w angielszczyźnie bogatszych zasobów słownictwa związanego z seksualnością. W języku rosyjskim nie sposób znaleźć odpowiednika *to make love* [„uprawiać seks”]¹, który nie należałby do języka medycznego,

¹ Jeżeli nie zaznaczono inaczej, polskie odpowiedniki pojedynczych słów/wyrażań i tłumaczenia cytatów zostały dodane przez tłumaczkę, a interlinearne tłumaczenia na an-

nie był wulgaryzmem (często mizoginicznym) i nie brzmiał nienaturalnie (jak na przykład stosunkowo niedawno ukuty zwrot *zanimat'sia lubowju/sieksom* [dosł. „zajmować się miłością/seksem”]). Brodski zwraca uwagę na tę językową *lacunę* w wierszu bez tytułu z 1971 roku, pisząc, że *lubow' kak akt liszena głagola*² [„miłość jako akt jest pozbawiona czasownika/słowa”]; w przekładzie Stanisława Barańczaka: „akt miłosny winien stworzyć własną mowę”; 104]. Ale czy poeta rzucił się pisać o akcie miłosnym, gdy angielszczyzna dała mu taką sposobność? Niezupenie.

Ogólnie rzecz biorąc, angielskie przekłady, których Brodski był współautorem, rzeczywiście są śmielsze niż ich rosyjskie oryginały. Na przykład w angielskiej wersji wiersza *Rok 1972*, przetłumaczonego we współpracy z Alanem Myersem, rzeczownik *cherry* [„wisienka”; u Barańczaka mamy: „pośliznę się w ulicznym zamęcie” (121) w miejsce: „pośliznę się na pestce wiśni”] można rozumieć dwuznacznie, a opisana w tekście dziewczyna *guards her noble place* [„strzeże swojego szlacheckiego miejsca”], a nie, jak w oryginale, swojej bluzki, *koftoczku* [u Barańczaka: „dziewczę certuje się z każdym zapięciem” (121)]. Gdy Brodski zaczyna tłumaczyć samodzielnie, jeden konkretny motyw zyskuje na znaczeniu: mokre sny. Jak zaraz się przekonamy, seks nie jest tu jedynym (powiedziałabym też, że nie najważniejszym) wątkiem. Brodski bardzo interesował się snami. Zapisywał je w specjalnym notatniku (Муравьева 1998: 253), który, pierwotnie nazwany *Tietrad' dla zapisi słow* [„zeszyt do słów”], otrzymał nowy tytuł poprzez zmianę jednej tylko litery, stając się: *Tietrad' dla zapisi snow* [„zeszyt do snów”]. W poezji Brodskiego jest mnóstwo snów. A także płynów: woda i inne ciecze tworzą morze metaforyki przelewające się przez całą jego twórczość. Dzięki angielszczyźnie poeta mógł połączyć te dwa tematy w dwóch słowach: „mokre sny”. Brodski przywołuje to wyrażenie w trzech autoprzekładach i jednym wierszu napisanym po angielsku.

W języku rosyjskim nie funkcjonuje sformułowanie analogiczne do *wet dreams*. Oczywiście nie znaczy to, że nie ma jak o nich pisać. Brodski poświęcił snom erotycznym część VII *Eklogi IV – Zimowej* (*Ekloga IV: Zimnija*, którą sam przełożył na angielski). Jednak to angielska idiomatyka

gielski pochodzą od autorki. Tam, gdzie autoprzekład Brodskiego lub polski przekład są bardzo zbliżone do oryginału, zrezygnowano z tłumaczenia interlinearnego [przyp. red.].

² Wszystkie rosyjskie cytaty z Brodskiego pochodzą ze zbioru pod redakcją Lwa Łosiewa (Бродский 2011), angielskie – z wydania Ann Kjellberg (Brodsky 2000). Jeżeli nie zaznaczono inaczej, numery stron przy cytatach z polskich przekładów odsyłają do najnowszego wydania wyboru *82 wiersze i poematy* (Brodski 2013) [przyp. red.].

pozwoiliła poecie wzmocnić lub dodać seksualne konotacje, a także – co wydaje mi się dużo ważniejsze – zawrzeć sugestie wielu dodatkowych sensów i filozoficznych podtekstów w trzyliterowym angielskim *wet*. W rosyjskich tekstach Brodskiego podobne odwołania wymagają dużo więcej miejsca: znaczną część długiego poematu *Gorbunow i Gorczakow* zajmują rozmowy dwóch pacjentów szpitala psychiatrycznego o snach, a powracającemu snowi o morzu została tam poświęcona cała pieśń. Można dopatrywać się w niej konotacji seksualnych – *morie – eto wsio że / jest 'wpadina*, [„morze – przecież to / zagłębienie/jama”]; w przekładzie Katarzyny Krzyżewskiej: „To morze jest bowiem / wklęsłe”; Brodski 1992: 151]. Wyraźne są odniesienia do początków życia, do ewolucji – *Da, eto morie. Imiennie ono. / Puczyna bytija, otkuda wsie my, / kak witiazi, jawilis' tak dawno* [„Tak, to jest morze. To ono samo. / Otchłanie bytu, skąd wszyscy[śmy] na ziemię / niby witezie wyszli tak dawno”; 152]. Wodę i sen łączy obustronna relacja: *I my w niego wpadajem, słowno rieki* [„Wpadamy w niego całkiem, jak do rzeki”; 153]. Lew Łosiew (Jloceb 2006: 302) widzi tu paralelę z jungowską symboliką morza jako podświadomości. Nietrudno zrozumieć, dlaczego tłumacz poematu, Harry Thomas, umieszcza w swoim przekładzie aluzję do mokrych snów: *'I dreamed about the sea. 'Oh hell!' / 'Let's do without the wet stuff'* [„– Śniło mi się morze. – Cholera! / Może by tak bez mokrości”]. Najwyraźniej żart zyskał akceptację Brodskiego, ponieważ w tym czasie poeta brał już udział w pracach nad wszystkimi przekładami swoich utworów na angielski.

Jednym z ulubionych toposów Brodskiego jest związek między wodą a czasem. W wielu wierszach pojawia się ta sama sugestia co w lirycznym eseju o Wenecji: jako ludzie „jesteśmy po części synonimami wody, która stanowi dokładny synonim czasu” (Brodski 1993: 98). Brodski z zamiłowaniem łączy też różne płyny. Zlewają się w jedno: *Evolving backward, a river / becomes a tear* [„Ewoluuując wstecz, rzeka / staje się łzą”] (*Café Trieste*) albo są ze sobą porównywane: *Ink is more honest than blood* [„Atrament jest bardziej szczerzy/uczciwy niż krew”] (*December* [„Grudzień”]). Czasem współwystępują: *Debiut*, wiersz o utracie dziewictwa, nie mówi wprost o krwi, ale zawiera obraz szczelnie zakorkowanej butelki czerwonego wina, a także mniej oczywiste aluzje – mamy tu deszcz, herbatę i wodę w wannie. Takie zestawienia mogą mieć formę wyliczenia, którego elementy w autoprzekładzie stają się częściowo wymienne:

Zdies', gdzie stolko / prolito siemieni, sloz wostorga / i wina
(*S natury*)

Here, where so much seed, tears of delight and wine have been shed/spilled
 Tutaj, gdzie tyle przelano litrów / męskiego nasienia, wina i łez zachwyty
 (*Z natury*, przeł. S. Barańczak; Brodski 1998: 92)

Here, where plenty / of saliva, rapturous tears, and even / seed has been shed
 [Tu, gdzie rozlało się mnóstwo śliny, gwałtownych łez, a nawet nasienia]
 (*In Front of Casa Marcello* [„Przed Casa Marcello”], autoprzeład Brodskiego)

W angielskim przekładzie *tears* [„łzy”] znajdują się w środku wyliczenia, natomiast *seed* [„nasienie”] zostaje wzmocnione (przez dodanie *even* [„nawet”], fonetyczne współbrzmienie z *shed* oraz przeniesienie na koniec listy). *Saliva* [„ślina”] zajmuje miejsce *wine* [„wino”]. W twórczości Brodskiego ślina konotuje nie tylko mowę – by przywołać choćby *moist words* [„wilgotne słowa”] z wiersza *December* – lecz także literaturę:

Słowiesnost’... poka jest’ w gorle właga, / nie biez prijuta
 (Pjacca Mattiei)
 literature... as long as there is moisture in the throat, / is not without an abode
 [literatura... póki wilgoć w gardle, / nie jest bez schronienia]
 (*Piazza Mattei*, autoprzeład Brodskiego)

Morska woda również łączy się z mową:

Morie, madam, eto czja-to riecz
 (*Pis’mo w butyłkie*)
 The sea, madam, is someone’s speech
 [Morze, madame, to czyjaś mowa]
 (*Letter in a bottle* „List w butelce”, autoprzeład Brodskiego)

ale i z seksualnością –

plaskoj wołn, otrażajuszczich kak by w wiałom / zierkale tworiaszczjesia pod
 odiejałom
 (*Nowyj Żiul Wern*)

shimmering waves whose rather languid / mirror reflects things happening
 under the blanket
 [migotliwe fale, których raczej leniwe / lustro odbija to, co dzieje się pod kołdrą]
 (*The New Jules Verne*, autoprzeład Brodskiego)

same fale służą jako naoczne dowody, / że coś się tam bez przerwy kotłuje pod
 kołdrą wody
 (*Nowy Jules Verne*, przeł. S. Barańczak; Brodski 2013: 199)

W *Café Trieste* łóżko adresatki wiersza to *linen waters* [„wody pościeli”], w *Folk Tune – basin* [„zbiornik/miednica”]. Przykłady można by mnożyć, jednak teraz chciałabym przejść do dwóch pionierskich opracowań na temat seksualności w poezji Brodskiego. Łosiew postawił sobie za cel pokazanie, „jak bardzo erotyczna jest poezja Brodskiego jako całość i jak bardzo nieerotyczne są pojawiające się w niej nierzadko seksualne wątki i obrazy” (Łosiew 1995: 189). Istotnie – twórczość Brodskiego jest zmysłowa, ponieważ silnie oddziałuje na zmysły, a także erotyczna, gdyż jednym z jej głównych tematów jest miłość, ale nigdy nie jest to poezja, która ma wywołać dreszcz podniecenia. Zdaniem Igora Pilszczikowa, u Brodskiego „dyskurs miłosny jest wyraźnie zerotyżowany («zespermatyzowany», jak pewnie powiedziałyby Majakowski) [lecz], co zabawne, opisy jego własnych kontaktów seksualnych wykazują najwyższy możliwy stopień wyobcowania” (Пильщиков 1995: 342). Założenie, że akty seksualne przywołane przez Brodskiego w wierszach są „jego własnymi”, jest raczej ryzykowne. Gdyby je zlagodzić, twierdzenie to odesłałoby nas do spostrzeżenia Łosiewa: w istocie sam „dyskurs miłosny” Brodskiego rzadko ulega erotyzacji. Podczas gdy odniesienia do aktów seksualnych – niektóre rzeczywiście nasuwają autobiograficzne odczytania – są kodowane i poddawane mechanizmowi wyobcowania, wygląda na to, że „zespermatyzowany” dyskurs nie ma wcale związku z poezją miłosną. Jeżeli już pojawia się w kontekście seksualności, jest to samotna seksualność nastolatków – *youngsters linger / like tightly corked bottles with frozen sperm*³ [„chłopcy zwlekają / niczym szczelnie zakorkowane butelki z zamrożonym nasieniem”] w *Centaurs IV* [w przekładzie K. Krzyżewskiej z oryginału rosyjskiego: „W tłumie przed kinem chłopcy jak gdyby posiwieli: / białogłowe koniki z zamrożonym nasieniem”; Brodski 1998: 27], *in a brick malodorous dorm / boys awake awash in sperm* [„w ceglany cuchnącym dormitorium / chłopcy budzą się skąpani w spermie”] (*Reveille*) – albo agresywna zwierzęca seksualność „Spermatozaurusa Rexa” (*Fossil Unwound*). Ostatnie dwa z wymienionych utworów Brodski napisał po angielsku, podobnie jak wiersz *Anti-Shenandoah* [*Anty-Shenandoah*], w którym kobieta chce wraz z partnerem stać się *nameless, the way we were when we were spermatozoa* [„bezimienni, jak wtedy, gdy byliśmy plemnikami”]; u Barańczaka: „nazywajmy się Mary i Johnnym [...] lub wcale, jak pod szkiełkiem plemnik-anonim”; Brodski

³ Układ rymów ulega zmianie w angielskim przekładzie, tak że *sperm* [„sperma”] zostaje sparowane ze *storm* [„burza”] i tym samym połączone z morzem.

1998: 59]. Spośród ponad trzydziestu angielskich wierszy trzy zawierają odniesienia do spermy/plemnika jako początku – czy to w najdosłowniejszym sensie (w *Anti-Shenandoah*), czy przez odwołanie do ewolucji lub przebudzenia, początku dnia.

Częściej niż w kontekście seksu nasienie pojawia się u Brodskiego jako symbol w poezji filozoficznej, na przykład tej traktującej o boskiej i ludzkiej naturze: *Gods leave no blotches / on the bedsheet, not to mention offspring* (*Vertumnus*, autoprzeład) [„Bóstwa nie zostawiają / śladów na prześcieradle, nie mówiąc o potomstwie”, *Vertumnus*, przeł. K. Krzyżewska; Brodski 1998: 38]. Może, jak każdy inny płyn, symbolizować czas:

Seven
years later and pints of semen
under the bridge
[siedem / lat później i pinty spermy / pod mostem]
(*Exeter revisited*, oryginał angielski)
siedem lat temu (...)
choć tyle pod mostami upłynęło spermy
(*Exeter po latach*, przeł. S. Barańczak; Brodski 1998: 32)

Nasienie jest częścią złożonej filozoficzno-metaforycznej sieci w *Koły-sance Dorszowego Przylądka*: Czas to kobieta, a Przestrzeń to mężczyzna, którego penisem jest ciało człowieka. Jego sperma to słony płyn, który jest jednocześnie morską wodą i ludzkimi łzami. Mamy tu też mokre (*грязные, filthy*, brudne/sprośne) sny⁴.

Sostoją iz lubwi, giaznych snow, stracha smierti, pracha,
osiazaja chrupkost' kosti, ujazwimost' pacha,
tiele służyt w widu okieana cediaaszczej siemia
krajnij płotju prostranstwa: slezoz skułu sieriebria,
czelowiek jest' koniec samego siebie
i wdajetsia wo Wriemia.
(*Kołybielnaja Trieskowego Mysa*)

⁴ Warto tu przywołać przekład Anthony'ego Hechta: w *Lullaby of Cape Cod an erect / body at seaside is the foreskin of space, / letting semen through. His cheek tear-silver-flecked, / man juts forth into Time; man is his own end*. Dzięki wyrazowi *end* [„koniec/końcówka”] możliwa jest kolejna gra słów: podobnie jak jego rosyjski [i polski] odpowiednik, w angielszczyźnie słowo to sugeruje śmierć, ale w rosyjskim *koniec* mieści się również znaczenie „penis”, a w angielskim *end* – „cel”. Seksualne konotacje zostają przywrócone dzięki dodaniu przymiotnika *erect* [„wyprostowany/wznoszący się/w erekcji”].

Consisting of love, filthy dreams, fear of death, ashes,
 realizing how fragile a/the bone is, how vulnerable a/the groin,
 the body serves in view of the ocean as a semen-drawing
 foreskin [lit.: utmost flesh] of space: silvering [his] cheekbone with a tear,
 man is his own end/penis
 and juts forth into Time.

[Złożone z miłości, brudnych snów, strachu przed śmiercią, prochu,
 świadome kruchości kości, wrażliwości pachwiny
 ciało służy w oczach oceanu za czerpiący nasienie
 napletek [dosł. ostateczne ciało] przestrzeni: srebrząc policzek łą,
 człowiek jest własnym końcem
 i wbija się w Czas.]
 (przekład dosłowny)

Złożone z miłości, słów [sic!] sprośnych, strachu przed śmiercią, odczucia
 łamliwości szkieletu i wrażliwości podbrzusza,
 ciało, w którym jak w lustrze ocean się przegląda,
 trwa na końcu przestrzeni: ze srebrną łą w oka kącie
 człowiek jest sam dla siebie swoim własnym końcem
 i wcina się w Czas jak przyładek.
 (przeł. S. Barańczak; 181)

Wielu uczonych ubolewa nad „suchością” niektórych utworów Brodskiego, jednocześnie z premedytacją pomijając wszystkie seksualne wątki w analizach innych jego wierszy. Tak właśnie dzieje się w przypadku przywołanej wyżej strofy – krytycy często omawiają jej końcowy dwuwiersz, nie napomykając nawet o fallicznej metaforyce. Czasem zaś, jak się wydaje, „nieprzystojne” odniesienia naprawdę umykają uwadze interpretatorów. Na przykład artykuł poświęcony *Popiersiu Tyberiusza* mówi o tym, że rzeźba może „nabyć dar mowy” (Ungarianu 1996: 177), nie wspominając, że rzezkome usta to w istocie wargi sromowe:

Tie samyje usta!
 Głagoluszczije sładko i biesswiazno
 w podkładkie togi.
 (*Biust Tibierija*)

Those very lips!
 which talk sweetly and meaninglessly
 under the toga's lining.
 (przekład dosłowny)

Te same usteczka,
 Rozszczebiotane słodko i nieskładnie
 w podszewce togi!
 (przeł. S. Barańczak; 238)

Takie trudności interpretacyjne pojawiają się, ponieważ w „poważnej” poezji języka rosyjskiego odniesienia do seksualności są bardzo rzadkie. Brodski doskonale zdawał sobie z tego sprawę:

Josif mówi, że na Nagrodę Nobla zasługują tylko ci, którzy dali literaturze coś nowego. Żartuję: „No, uważaj, Josif, w końcu ty ją dostałeś. Co nowego dałeś rosyjskiej literaturze?”. Odpowiada po chwili zastanowienia, ze śmiechem: „*Niepriliczije*”.
 (Янгфельдт 2010)

Postanowiłam zostawić ostatnie słowo w wersji oryginalnej. Można tłumaczyć je jako „nieprzyzwoitość”, „nieskromność”, „obsceniczność”, „niestosowność” albo „rubaszność”. Świat Zachodu dopuszcza bliskie związki seksualności i filozofii. Dzieło literackie słynące z podtekstów może stać się uznanym klasykiem – weźmy choćby *Tristrama Shandy’ego* czy *Ulissesa*. Seksualność i filozofia często idą w parze w twórczości Johna Donne’a, którego Brodski uwielbiał. W języku rosyjskim, gdzie oczekuje się wyraźnego rozgraniczania seksu i kultury wysokiej, nie znajdziemy podobnej eseistyki, prozy literackiej ani poezji. Zachodnie podejście do seksualności oraz idiomatyczne wyrażenie *wet dream* skłoniły Brodskiego do rozwinięcia tego motywu w autoprzekładzie.

Jednak poeta umieszcza „mokre sny” również w aseksualnych kontekstach:

For dreams here aren’t bad: just wet with blood
 of one of your like who left his pad
 to ramble at will; and in his head
 dreams are replaced with lead.
 (*The Berlin Wall Tune*, wiersz napisany po angielsku)

Bowiem sny nie są tutaj takie złe – najwyżej mokre
 od krwi kogoś jak ty, kto próbował samotnie
 włóczyć się gdzie nie trzeba, po czym w jego głowie
 sny zastąpiono ołowiem.

(*Melodia berlińskiego muru*, przeł. S. Barańczak; 217)

„Mokre sny” odnoszą się tu zarówno do morderstwa („krew”), jak i – w nieoczywisty sposób – do jego przeciwieństwa, czyli tworzenia, pisanania (angielskie *pad* [„notes/wacik”] przywołuje atrament). Skojarzenie z rozlewem krwi obecne jest także w *Piątej rocznicy*:

Tam muczajet ochrannik wo snie sztyka triochgrannik.

[Tam strażnik męczy we śnie trójścian bagnetu.]

(*Piątą godowszczina*)

A sleeping guard enjoys wet dreams and pulls the trigger.

[Śpiący strażnik zażywa mokrych snów i pociąga spust.]

(*The Fifth Anniversary*, autoprzekład)

Strażnik ściska karabin, śniąc, że obcuje z kuszą.

(przeł. S. Barańczak; 206)

W tym kontekście „mokre” może się odnosić do krwi. Pociągnięcie za spust sugeruje zarówno morderstwo, jak i orgazm. Zmiana czasownika na *enjoys* przemawia za obrazem spełnienia. W kilku wierszach Brodski łączy mokre sny z więzieniem. Choć poeta raczej sceptycznie podchodził do koncepcji Freuda⁵, poemat *Gorbunow i Gorczakow* zawiera możliwe wytłumaczenie: *Frojd goworit, czto każdy – plennik snow* [„Freud mówi: człowiek to niewolnik snów”; Brodski 1992: 105]. W *Eklodze piątej (letniej) prokurator* [„prokurator”] ma jednoznacznie sądowniczy wydźwięk, Północ zaś odnosi się do zsyłki (Brodskiego?) w północne rejony:

A posle pod odiejałom miełko
drożył, tuskło miercaja, strielka
nowogo kompassa, opriedielaja

⁵ Psychoanaliza nie budziła u niego takiej agresji jak na przykład u Nabokowa, choć Brodski uważał, że Freud przeceniał seksualność i miał fałszywe pojęcie o jej związkach z kreatywnością (zob. Brodski 2006 a: 43). Rosyjscy badacze mają skłonność do przejawiania niechęci Brodskiego do Freuda, ponieważ biorą pod uwagę wczesny wiersz *Rzecz o rozlanym mleku (Riecz o prolitom molokie)*, w którym freudyści potraktowani zostali z dezaprobatą, ale już nie napisaną po angielsku *History of the Twentieth Century* [„Historię dwudziestego wieku”]. W tym długim wierszu Brodski przygląda się Freudowi ironicznie, lecz z zainteresowaniem: *Freud’s ‘Psychopathology of Everyday / Life’ that really [is] not to be missed!; Dear Dr. Freud, I will say good-bye / to you who have managed, intuitively/ (yet somehow outside us), to throw a span /across the soul’s river from groin to brain* [„Freuda *Psychopatologii życia / codziennego* naprawdę nie można przegapić!; Drogi doktorze Freud, pożegnaj się / z Panem, któremu udało się, intuicyjnie / (lecz jakby poza nami), przerzucić przęsło / przez rzekę duszy, z lędźwi do mózgu”].

Siewier nie chuże, czem udałaja
mysl prokurora.

(*Ekloga V: Letniaja*)

And later beneath the blanket in small motions
trembles, dully glimmering, the needle
of a/the new compass, establishing
North not worse than the dashing
thought of a /the [public] prosecutor.

(przekład dosłowny)

[A potem pod kołdrą drobnymi ruchami
drży, migocząc niewyraźnie, strzałka
nowego kompasu, wyznaczając
Północ nie gorzej niż pędząca
myśl prokuratora.]

A potem pod ubraniem pojawi się całkiem
Niedostrzegalne drżenie. Zamigocze strzałka
i już w nowym kompasie kierunek ustali
północny lepiej, niż gdy próbuje oddalić
pomysł prokuratora.

(przeł. K. Krzyżewska; Brodski 2006 b: 191)

Lokalizacja (w łóżku) i kierunek (na północ, czyli do góry) mogą nawiązywać do seksualnych skojarzeń. W angielskim przekładzie ta sugestia zostaje subtelnie wzmocniona poprzez dodanie zaimka *your* [„twój”], przy czym *brand-new* [„nowiutki”] prawdopodobnie odnosi się do chłopięcego wieku:

And later, beneath the covers,
your brand-new pocket compass’s needle quivers,
gleaming dully yet pointing north not any
less categorically than many
a prosecutor.

(*Eclogue V: Summer*, przeł. J. Brodski i G.L. Kline)

Najsłynniejszy z wersów Brodskiego, które w angielskiej wersji mówią o więzieniu i mokrych snach, w oryginale nie zawiera seksualnych konotacji:

Ja wpustił w swoi sny woroniennyj zraczok konwoja

(*Ja wchodil wmiesto dikogo...*)

I let into my dreams the convoy’s burnished steel pupil

(*I have entered instead...*)

W sny moje wbiła się straży oksydowana żrenica
(*Zastępowałem w klatce dzikie zwierzę*, przeł. S. Barańczak; 244)

I've admitted the sentries' third eye into my wet and foul / dreams
[Wpuściłem trzecie oko strażnika w swoje mokre i brudne / sny]
(*May 24, 1980*, autoprzekład)

Wet może tu sugerować wodę (por. *twice have drowned* [u Barańczaka: „trzykroć [sic!] tonąłem?”] w tym samym wierszu) – z wszelkimi implikacjami tego tropu – lub pot albo łzy. Inny wiersz podobny w tonie (manifest połączony z autolegią) jakby wręcz czekał na przekład Brodskiego i na wyrażenie *wet dreams*:

Tak szkolnik, uwidiew odnażdy wo śnie czerniła,
gotow k umnożeniu łuczsze inych tablic.
(*Mienia obwiniali wo wsiom...*)

Tak uczeń, kiedy we śnie zobaczy atrament,
gotów mnożyć według innych i lepszych tabliczek.
(*Obwiniano mnie o wszystko...*, przeł. K. Krzyżewska; Brodski 1998: 114)

Thus wetting his dream with the tumbled ink pot,
a schoolboy can multiply as no tables will.
(*Taps*, autoprzekład)

[Tak mocząc sen przewróconym kałamarzem,
uczeń potrafi mnożyć jak żadne tablice.]

Obie wersje można odczytywać jako obraz chłopaka, który zaczyna po pierwsze – pisać, po drugie – mieć erotyczne sny. Angielski tekst jest bardziej dynamiczny dzięki *tumbled ink-pot* i aktywnemu czasownikowi *to multiply*. Obie warstwy znaczeniowe – szczególnie ta druga – są uobecnione bardziej intensywnie. W języku rosyjskim *tablica* może oznaczać jedynie tablicę matematyczną, angielskie *table* sugeruje również stół/biurko. Jeżeli chodzi o kontekst seksualny, najważniejsze jest wprowadzenie *wetting*, ale to nie jedyna znacząca zmiana: w odróżnieniu od rosyjskiego rzeczownika *szkolnik* angielski *schoolboy* zawiera cząstkę *-boy*, dzięki czemu podkreślona zostaje płęć młodego ucznia. *Multiply* sugeruje zarówno biblijne *be fruitful and multiply* [„bądźcie płodni i rozmnażajcie się”], jak i pomnażanie słów i światów w twórczości literackiej⁶.

⁶ Podobna dwuznaczność występuje w utworze *Pis'ma rimskomu drugu* [„Listy do rzymskiego przyjaciela”]: *słoženije* może oznaczać zarówno matematyczne dodawanie, jak i skład/budowę, również budowę ciała, czy utwór/kompozycję.

Występujące w pierwotnej, rosyjskiej wersji utworu *umnoženije* [„mnożenie”] budzi podobne skojarzenia, jednak są one mniej wyraźne – „rozmnażanie” (*razmnoženije*) ma bowiem w rosyjskim inny przedrostek. Przekład pozwala Brodskiemu dobitniej wyrazić przekonanie, że „sztuka i seksualizm mają to do siebie, że jedno i drugie jest sublimacją energii twórczej człowieka – i to stawia je poza hierarchią” (Brodski 2006 b: 43). Dzięki wyobcowaniu angielskie wyrażenie zostaje odnowione.

przełożyła Zofia Ziemann

Bibliografia

- Brodski J. 1992. *Gorburow i Gorczakow*, w: *Wiersze i poematy*, przeł. K. Krzyżewska, Kraków: Oficyna Literacka, s. 103–177.
- 2006a. *Muza żaloby*, przeł. K. Tarnowska i A. Konarek, w: *Mniej niż ktoś. Eseje*, Kraków: Znak, s. 33–49.
- 2006b. *Tym tylko byłem*, przeł. S. Barańczak i in., Kraków: Znak.
- 1998. *Wiersze ostatnie*, przeł. K. Krzyżewska i S. Barańczak, Kraków: Znak.
- 1993. *Znak wodny*, przeł. S. Barańczak, Kraków: Znak.
- 2013. *82 wiersze i poematy*, przeł. S. Barańczak, Warszawa: Zeszyty Literackie.
- Бродский И. 2011. *Стихотворения и поэмы: В 2 т*, Л. Лосев (red.), Санкт-Петербург: Пушкинский дом.
- Brodsky J. 2000. *Collected Poems in English*, New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Grayson J. 1977. *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford–London–Glasgow: Oxford University Press.
- Янгфельдт Б. 2010. *Заметки об Иосифе Бродском*, „Звезда” 5, s. 96–120, <http://magazines.russ.ru/zvezda/2010/5/be12.html> (dostęp: 17.11.2015).
- Łosiew L. 1995. *Iosif Brodskij: Erotika*, „Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature” 37 (2–3), s. 289–302.
- 2006. *Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии*, Москва: Молодая Гвардия.
- Муравьева И. 1998. *Мрамор – ироническая модель рая?*, w: *Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба*, red. Я. Гордин, Санкт-Петербург: Звезда, s. 228–231.
- Pilshchikov I.A. 1995. *Coitus as a Cross-Genre Motif in Brodsky's Poetry*, „Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature” 37 (2–3), s. 339–350.
- Ungarianu D. 1996. *The Wandering Greek: Images of Antiquity in the Work of Joseph Brodsky*, w: *Russian Literature and the Classics*, P. Barta, D. Larmour, P. Miller (red.), New York: Routledge.