

MONIKA GROMAŁA 

Uniwersytet Jagielloński
mon.gromala@gmail.com

ŚCIEŻKA CIENI. O POETYCKICH WYMIANACH BRODSKIEGO I AUDENA Z JĘZYKIEM ANGIELSKIM W TLE

Abstract

The Path of Shadows: Poetic Relationships between Brodsky and Auden (with the English Language in the Background)

Joseph Brodsky's late work is well known for its grounding in the American culture. The main aim of this paper is to trace themes and patterns Brodsky used in *So Forth*, and in earlier works, to become recognizable as an English poet. The author draws on David Bethea's triangulation method to show the role of derivatives of Lowell's and Auden's work in Brodsky's poetry. The main components of this process are slang, musicality, self-irony and rhythmic patterns. The paper describes how Auden's strong influence can be understood as Vergilian guidance in the American landscape of writing.

Key words: Brodsky, Auden, 20th-century poets, *So Forth*, translation

Słowa kluczowe: Brodski, Auden, poezja dwudziestego wieku, *So Forth*, przekład

Należy zacząć od wyjaśnień – wbrew powszechnemu pogładowi, że tłumaczą się tylko winni. Zajmowanie się anglojęzycznymi utworami Josifa Brodskiego opublikowanymi w jego ostatnim tomie *So Forth*¹ (Brodsky 2000), a także innymi, które weszły – lub nie – w skład wcześniejszych tomów poetyckich, jest ryzykowne. Trzeba bowiem sobie uświadomić, że jest to

¹ Wszystkie cytaty za tym wydaniem; skróty tomów: *So Forth* (SF), *To Urania* (TU), *Uncollected Poems* (UP).

praca nad tekstami w niewielkim stopniu omówionymi dotąd przez polską krytykę. Być może pomija się je ze względu na ich niezbyt pochlebną językową ocenę na Zachodzie, gdzie krytykuje się niedopuszczalne rozwiązania składniowe (trudno w zasadzie znaleźć opinię, która dotyczyłaby zagadnienia innego niż przekład²). Tymczasem to przecież *So Forth* jest w poetyckiej biografii autora szczególnie epizodem³, nie tylko dlatego, że to ostatni tom, którego korektę Brodski zdążył przeprowadzić przed śmiercią, lecz także dlatego, że autor po raz pierwszy zdecydował się tu na wydanie w pełni anglojęzyczne: wszystkie wiersze napisano oryginalnie po angielsku albo ich przekładu dokonał Brodski, czasem z pomocą innych tłumaczy.

Przyjmowanie zdecydowanych stanowisk interpretacyjnych byłoby, w wypadku wielogłosowej poezji Brodskiego, ryzykowne, a może nawet niestosowne. Nieuchronnie prowadziłyby do uznania, unieważniającego indywidualność, sądów absolutyzujących⁴. Możliwe jest jednak inne rozwiązanie, które zakłada uważne śledzenie twórczego rozwoju Brodskiego i odnajdowanie w jego poetyce śladów obecności innych autorów, motywów, tropów i paraleli. Mówiąc najprościej: należy zwrócić uwagę na językową drogę⁵, jaką pokonał Brodski, aby stać się poetą języka angielskiego⁶.

² Odsyłam do artykułu Ewy Majewskiej *Autonomiczny przekład Stanisława Barańczaka a Song of Welcome* (Majewska 1998). Autorka korzysta z teorii przekładu Stanisława Barańczaka, Marii Krzysztofiak, Anny Legeżyńskiej i Edwarda Balcerzana, by odpowiedzieć na pytanie, czy istniejący w oderwaniu od oryginału (autonomiczny) tekst jest coś wart jako utwór poetycki oraz czy funkcja estetyczna jest wystarczającym warunkiem, by przekład mógł istnieć poza kontekstem translatorskim.

³ Należy pamiętać, że *So Forth* nie istnieje w oderwaniu od rosyjskiej poezji Brodskiego. Jej odrzucenie czy pominięcie byłoby błędem interpretacyjnym już przez to, że właśnie utwory w języku rosyjskim, nie angielskim, składają się na twórczość, której uniwersalność i „poetycka siła” (cytat z uzasadnienia Komitetu Noblowskiego) stały się asumptem do przyznania Brodskiemu Nagrody Nobla.

⁴ „Jeśli zakłada się jakikolwiek absolutyzm – absolutną wykładnię, która obowiązuje nas, wszystkich nas, to musi dojść do hermeneutycznego zabójstwa” (Marquard 1994: 112).

⁵ W języku – zdaniem Hansa-Georga Gadamera – człowiek utrzymuje dystans do swojej osoby. „Użytkownik języka nie stosuje się do komunikatów a priori, jest zdolny do namysłu nad nimi” (Gadamer 2003: 32).

⁶ Autorka, zdając sobie sprawę z własnych ograniczeń poznawczych, nie zamierza tworzyć pracy o „fenomenie angielskiego Brodskiego”. Do przedstawienia całej sieci powiązań między autorem *So Forth* i twórcami anglojęzycznymi potrzebny byłby nie jeden artykuł, ale cały ich cykl. Dlatego odsyłam czytelnika do prac Davida Bethel albo Zakhara Ishova. Betha szuka odpowiedzi na pytanie, jak poetykę Brodskiego ukształtowała tradycja rosyjska (od osiemnastowiecznej poezji ukraińskiej po twórczość Mariny Cwietajewej), i w jaki sposób Brodski przyswoił sobie twórczość poetów kręgu języka angielskiego: Audena i Lowella. Uważa, że rosyjski noblista, korzystając z dziedzictwa kulturowego Europy,

Jest bowiem Brodski poetą intertekstualnym oraz – a może przede wszystkim – poetą dialogu międzykulturowego⁷. W przekonaniu wielu zachodnich badaczy (Karwowska 2000: 85, por. Bethea 1994a: 115–116) jest także jednym z najbardziej kosmopolitycznych poetów XX wieku, którego twórczość świadczy dodatkowo o najgłębszym rodzaju zdomowienia w tradycji rodzimej i angloamerykańskiej.

Poezja Brodskiego jest transgeniczna, ale lepiej stosować do niej formułę triangulacji, którą literaturoznawstwo zawdzięcza Stanisławowi Barańczakowi. Termin „triangulacja” oznacza rodzaj konstrukcji, w której emigrant posługuje się dwoma językami (ojczystym i przyswojonym) wraz z całą ich filozoficzną zawartością, ale dołącza do nich swój bardzo prywatny ton. W rezultacie może stworzyć indywidualną formę i usytuować się z nią w życiu i wobec życia⁸. Warunkiem koniecznym jest tu zmiana miejsca zamieszkania. W przypadku Brodskiego warunek ten został spełniony: po wydaleniu ze Związku Radzieckiego Brodski w roku 1972 osiedlił się w Stanach Zjednoczonych.

Jego zażyłość z poezją języka angielskiego rozpoczęła się jednak na długo przed opuszczeniem ZSRR. W roku 1963⁹ Brodski znał już poezję Johna Donne’a¹⁰. Niedostateczna biegłość językowa pozwalała mu jedynie na fragmentaryczny odbiór dzieła tego barokowego poety, ale i na to znalazł się sposób. Za pomocą słownika Brodski tłumaczył pierwszą i ostat-

był w stanie wytworzyć styl indywidualny, choć zbudowany nieraz na modelach innych twórców. Na ich podstawie Brodski mógł tworzyć liczne palimpsesty i inne „hybrydowe” formy wierszowe (Bethea 1994a). Ishov, zajmujący się zagadnieniem autotranslacji, bardzo szczegółowo opisuje sytuacje, w których Brodski na długo przed samodzielną pracą nad tłumaczeniem własnych utworów miał do czynienia z językiem angielskim, a także wyjaśnia, jak poeta po zamieszkaniu w USA ustosunkowywał się do języka ojczystego oraz języka przybranego na emigracji (Ishov 2009).

⁷ Stanisław Balbus widzi podobieństwo między kulturowym dialogiem Brodskiego a teorią kultury Michaiła Bachtina, przez którą rosyjski badacz rozumie interferencję wszystkich wytworów sztuki. To dzięki tej właściwości kultura pozostaje wciąż żywa (Balbus 1993: 86).

⁸ W ten sposób triangulację rozumie Bethea:

Triangulation’ is a word that appears to signify the way in which the immigrant, caught between two languages and their two built-in philosophies, uses these two given angles to find a distant resultant: his own position in life and versus life (Bethea 1994a: 262–263, por. Bethea 1994b: 115–116).

⁹ Na rok przed słynnym procesem.

¹⁰ W tym samym czasie zaczął czytać Biblię oraz Dantego w przekładzie Michała Łozynskiego. Poważne studia nad angielskim poetą rozpoczął rok później, kiedy na dwudzieste czwarte urodziny otrzymał od Lidii Czukowskiej nową edycję wierszy Johna Donne’a (Bethea 1994a: 268).

nią strofę wiersza¹¹, a cała reszta zależała od gry wyobraźni. Twórczość Donne'a stawała się więc dla rosyjskiego poety czymś w rodzaju metafizycznej zagadki¹² (Bethea 1994a: 84). Rezultatem tej fascynacji była nie tylko *Wielka elegia dla Johna Donne'a*, lecz także późniejsze komentarze krytyki, która pragnęła widzieć w Brodskim poetę metafizycznego w takim sensie, w jakim Donne jest poetą metafizycznym: „(...) Jego poezja jest głęboko osobista, medytacyjna, religijna, egzystencjalna, „cierpiąca”. Jest ona obsesyjnie skoncentrowana na tajemnicy miłości, śmierci, wspólnoty, samotności, grzechu i zbawienia” (Karwowska 2000: 72); „(...) Kiedy krytycy zachodni podkreślali religijne aspekty poezji Brodskiego, pragnęli tym samym umieścić jego twórczość w modnej wówczas fali angloamerykańskiej młodej generacji, u której można było doszukać się elementów mistycyzmu” (Karwowska 2000: 74).

Takie holistyczne ujęcie byłoby jednak jednostronne. Brodski czytał i tłumaczył również innych autorów. Obok Donne'a należy tu przede wszystkim wskazać T.S. Eliota, któremu jest poświęcony wiersz *Pamięci T.S. Eliota*, nawiązujący do utworu W.H. Audena *In memory of W.B. Yeats* nie tylko pod względem tytułu, ale także zbliżonymi wzorcami metrycznymi i układem rymów.

W przypadku niektórych angielskich utworów Brodskiego można mówić o podobieństwach w wykorzystaniu wyrażen potocznych i slangu (typowej dla nich prozodii), które Eliot z powodzeniem stosuje w *Ziemi jałowej*. Obaj autorzy doceniają także rolę rytmu i „muzyczności”: imitacji form muzycznych, na przykład Eliot – ragtime'u, a Brodski – samby, chociaż mimo wszystko nie można przyjąć, że Brodski świadomie zapożyczył tę metodę od Eliota. Pewne zbieżności są widoczne w tym, jak podmiot wierszy obu autorów okazuje „zmęczenie światem”, oraz jak jest prezentowane „ja” z wykorzystaniem „komicznej” autoironii (Eliot przejął te metody od swoich francuskich mentorów, między innymi Laforgue'a, a Brodski użył ich w *So Forth*). I choć Eliot zawsze pozostawał Brodskiemu bliski, to opinia o jego twórczości uległa wkrótce przewartościowaniu, Brodski zaś w miarę rozwoju swojej poetyckiej świadomości oraz umiejętności językowych zainteresował się innymi poetami: Robertem Frostem, Al-

¹¹ O tym samym wspomina Brodski w wywiadzie z Larsem Klebergiem i Svante Weylerem, za przykład podając Williama B. Yeatsa (Illg 1993: 132).

¹² Warto zauważyć, że podobny problem miał Auden, który, nie znając języka rosyjskiego, mógł polegać tylko na wprawności angielskich tłumaczy i „domyślać się reszty” (Karwowska, 2000: 73).

lenem Ginsbergiem, Thomasem Hardym, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Gjertrud Schnackenberg, Robertem Lowellem. Ten ostatni autor zajmuje miejsce o tyle szczególne, że cykl kilkudziesięciu wierszy Brodskiego napisanych w języku angielskim otwiera poświęcona mu *Elegy: for Robert Lowell*¹³. Wiele uwagi obecności Lowella w poezji Brodskiego poświęcił David Bethea w artykule *Joseph Brodsky and the American Seashore Poem: Lowell, Mandelstam and Cape Cod* i w monografii *Joseph Brodsky and Creation of Exile*, w której wskazuje na wyraźne paralele łączące ówczesne teksty Brodskiego z wierszami Lowella: *For the Union Dead, In Memory of Arthur Winslow* i *The Quaker Graveyard in Nantucket* (Bethea 1994b: 118). W trakcie tworzenia *Elegii dla Roberta Lowella* Brodski przyjął Lowellowską formę elegii i dołączył do niej elementy znane z jego wcześniejszych rosyjskich utworów: *Pamięci T.S. Eliota*, z podobnie funkcjonującym misterium cierpienia, i *Wielkiej Elegii dla Johna Donne'a*, w której Brodski przywołuje duszę poety – cień opuszczający szafę (Bethea, 1994a: 236–237).

Apologia cienia zaczęła funkcjonować w twórczości Brodskiego jako jedna z podstawowych zasad. Jeśli Brodskiemu na czymś zależało, to na pewno na takiej poetyckiej kreacji, która korespondowałaby z wcześniejszymi realizacjami innych twórców: zadawała pytania, odpowiadała na nie, uczestniczyła w ciągu filiacji i konwergencji. Potrzebny był mu jednak przewodnik po poezji angloamerykańskiej, element łączący literacką wartość: Frosta, Lowella, Donne'a, Eliota czy Williama gestem poetyckim samego Brodskiego. Na odtwórcę roli Wergiliusza (Karwowska 2000: 92) wybrał W.H. Audena, który komentował twórczość młodszego poety¹⁴, służył mu przyjacielską radą i pomocą, a przede wszystkim stał się „przekaznikiem” moralnych wartości i poetyckich rozwiązań:

Czy Auden prowadzi pana ku nowym treściom? Brodski: To możliwe, ponieważ na ogół człowiek nie wie od początku, dokąd zmierza. Po prostu dlatego, że jest się obywatelem innej epoki, ma się obowiązek obdarzenia dawnej formy, starej formy czy – jeśli pan sobie życzy – skompromitowanej formy jakościowo nowym znaczeniem. To stwarza kontrast i napięcie, a rezultat jest zawsze czymś nowym. Ma obowiązek być czymś nowym. Jest to niezwykle interesujące. Jeśli

¹³ W „The New York Review of Books” opublikowano elegię dla W.H. Audena, która jednak nie weszła do wydania książkowego (Brodsky 2000: 515).

¹⁴ Był autorem wstępu do pierwszego anglojęzycznego wydania *Selected Poems* w tłumaczeniu George'a Kline'a,

nawet odrzucić wszystkie inne względy, to czasami pisze się o niektórych sprawach tylko ze względu na formę (Brodski 1988: 78).

Brodski niejednokrotnie przekonywał, że zaczął pisać po angielsku właśnie „ku czci cienia”. Mógł wtedy działać, jak sam przyznawał, „w myśl Audenowskich kryteriów, i być ocenianym jeśli nie przez Audenowski kodeks sumienia, to w każdym razie przez to wszystko, co w języku angielskim umożliwiało powstanie tego kodeksu” (Karwowska 2000: 84). Mógł też mieć nadzieję, że anglojęzyczna twórczość nie obniży „poziomu jego [Audena] operacji myślowych, jego płaszczyzny odniesienia. Dla tego, kto jest lepszy od nas, możemy uczynić co najwyżej tyle: kontynuować w jego duchu” (Brodski 1988: 87).

To na razie tylko słowa poety. Brodski nie podaje szczegółów dotyczących „nowych form” ani nie wyjaśnia, jaki wyraz miałyby przybrać w jego poezji „kontynuacja w duchu innego twórcy”. Oczywiście, nie musi tego robić, bo decydujący głos ma tutaj jego poezja.

Auden, znany z eksperymentów językowych¹⁵, nieraz korzystał z językowego slangu. Nie widział nic złego w stosowaniu prostych rozwiązań treściowych. Konstrukcja niektórych jego wierszy opierała się na popu-

¹⁵ Dla porównania Brodski, tworząc autoprzekłady do *So Forth*, także pozwalał sobie na eksperymenty różnego rodzaju. Do tej pory, jeśli brał udział w nadzorowaniu tłumaczeń własnej poezji, domagał się, by w przekładzie zachować wszystkie elementy oryginału. Nie był więc łatwym partnerem do współpracy. Zarzucał tłumaczom brak dokładności i choć starali się – na przykład G. Kline, długoletni współpracownik Brodskiego – wyjaśnić wszystkie niejasności, a konieczne redukcje opisać w komentarzach, autor rosyjskich oryginałów nie był usatysfakcjonowany. W ten sposób mnożyły się kolejne przekładowe wersje, a z biegiem czasu i wraz z coraz większą „językową biegielnością” Brodskiego, mnożyli się i tłumacze (Karwowska 2000: 125–127), którzy stawali przed dylematem: jak Brodski powinien brzmieć po angielsku? „Czy Brodski powinien brzmieć jak Lowell?” – pytał w *Lost in Translation* Robert Hass. Czy jak Auden? Jak Byron? Czy może jak Pope? Jeśli przyjąć, że Brodski jest ironistą, to „nudny skoczny rytm typowy jest dla wierszy bystrych młodych autorów w nieokreślonym wieku, którzy właśnie pokończyli uniwersytety i chcą się wykazać. (...) W drugim wypadku Brodski brzmi dla nich jak XVIII wieczny wierszokleta, przerabiający na swoje możliwości Szekspira”. Brodski natomiast chciał brzmieć jak... Brodski. Dlatego poszukiwał zestawień słów, które nieraz naginały i testowały wytrzymałość językowej składni i możliwości wiersza. Na przykład w drugim wersie poematu *Vertumnus* rosyjski poeta używa czasu przeszłego w dyspozycji czasu zaprzeczonego: *I met you the first time ever in latitudes you'd call foreign. / Your foot never trod that loam; your fame, though, had reached those quarters*. Tego typu potknięć językowych krytyka zachodnia nie mogła mu wybaczyć (Taylor 2001).

larnych piosenkach (np. „Cheek to cheek” w *Too Dear, to Vaude* (Hecht 1993: 13–16). Wiązało się to ze szczególnym zamiłowaniem Audena do muzyki: pisał libretta, współpracował z Igiorem Stravinskym i Beniaminem Brittenem¹⁶, i – jak twierdzi A. Hecht, interpretator jego poezji – idąc śladem broadwayowskich tekściarzy, zaczął w utworach stosować różnego rodzaju humor: raz był to lekki, „piosenkowy” typ żartu, raz ironiczna aluzja. Nabył zdolność do „przemycania” w pozornie nieskomplikowanych i jednoznacznych utworach treści wymykających się narzuconym społecznym standardom. Poezja ta – kontynuując myśl Hechta – miała rozbijać panujący establishment, zwracać się do mniejszości – nieistotne, czy politycznych, czy seksualnych. Chodziło o to, aby wesołość i powagę połączyć w jeden poetycki dyskurs (Hecht 1993: 444). W rezultacie powstały na przykład *Funeral Blues*, pastisz stoickiego lamentu i kwiecistego stylu tradycyjnych tekstów bluesowych (Fuller 2007: 280), pełne żywiołowości i rytmicznych uduziwnień *Four Cabaret Songs for Miss Hedli Anderson*; *Ballade of a Disappointment Man* oraz piosenki *Song of Dejection*, *Song of Folly*, *Song of the Barber*, *Song of the Clown*, *Song of the Devil*. Każdą z tych form wierszowych (piosenkę i poszczególne jej gatunki, pieśń, balladę lub utwór o strukturze balladowej) można znaleźć u Brodskiego. Spośród wszystkich utworów, które funkcjonują jako piosenka, pieśń, melodia albo mają formę właściwą tym gatunkom, aż dziesięć napisano w oryginale po angielsku: *The Berlin Wall Tune*¹⁷, *Belfast Tune*¹⁸, *Kolo*¹⁹, *Bosnia Tune*²⁰ (wszystkie te utwory krytykują systemy zmierzające do unieważnienia prawa do wolności jednostki²¹),

¹⁶ Był twórcą między innymi libretta do opery *Paul Bunyan*.

¹⁷ Wiersz napisany w oryginale po angielsku wchodzi w skład tomu *To Urania*. Pierwszy raz opublikowano go w „The New York Review of Books” 17 grudnia 1981 roku. Informacje dotyczące wydań pochodzą z objaśnień *edytorskich do pełnego wydania wierszy* (Brodsky 2000).

¹⁸ Wiersz napisany w oryginale po angielsku wchodzi w skład tomu *To Urania*. Pierwszy raz opublikowano go w „The New Yorker” 31 lipca 1987 roku.

¹⁹ Wiersz pierwszy raz opublikowano w „The New York Review of Books” 13 lipca 1995 roku.

²⁰ Wiersz spoza zwartych tomów poetyckich, pierwszy raz opublikowany w „The New York Times” 18 listopada 1992 roku.

²¹ Z krytyką konfliktu zbrojnego wychodzi Brodski również w utworze *A Tale* (z tomu *So Forth*). Opowieść, czy raczej bajka, o Imperatorze jest satyrą na „nową formę tyranii”, w której rządy sprawuje namiastka Cesarza w zabawnym stroju Marsa, posługująca się utartymi frazesami: *Life, says the Emperor, is just aping / popular abstract oil.*

*Rio Samba*²², *A Song* (pastisz Audenowskich pieśni miłosnych²³), *Song of Welcome*²⁴, *Love Song*²⁵ oraz *Blues*²⁶.

Zarówno Auden, jak i Brodski tworzyli również formy musicalowe. Auden w 1933 roku napisał satyryczny musical *Dance of the Death*, w którym z lekkim jazzowym zacięciem prezentował dzieje zachodniej cywilizacji. Czytelnik, według Hechta, otrzyma tu coś w rodzaju podstawowego kursu historii, podobnego do tych, które można znaleźć w popularnym w Ameryce „Reader’s Digest”. Brodski w 1986 roku opublikował *History of the Twentieth Century (A Roadshow)*²⁷, w którym „wywołał do odpowiedzi” wybrane postaci historyczne. Całość, podobnie jak u Audena, poprzedza prolog z zapowiedzią konferansjera:

Ladies and gentleman and the gay!
All ye made of sweet human clay!
Let me tell you: you are ok.

Our show is to start without much delay,
So let me inform you right away:
this is not a play but the end of the play.
(Brodsky 2000: 467)

A victory often makes one lonely’, / the Emperor says. Dowodzi armią marionetkowych generałów – ołowianymi żołnierzami: The General Staff sports so many stars / it looks like Milky Way (...). The generals rise and bark, „Oh yes.” Ale humor tej opowieści jest pozorny, ponieważ to właśnie tacy karykaturalni władcy – co potwierdza nie tylko ta historia – doprowadzają do dziejowych kataklizmów: Last her sweet mutants still cry, the mother/may sing them the ancient lay / (...) At sunset, everything looks quite pretty. / Down goes the temperature. / The world lies motionless, like a treaty without a signature// (Brodsky 2000: 438–441) – do katastrofy nuklearnej.

²² Wiersz spoza zwartych tomów poetyckich, pierwszy raz opublikowany w eseju Brodskiego *After a Journey z On Grief and Reason: Essays*.

²³ Według komentarza samego autora; wiersz opublikowano po raz pierwszy w „The New Yorker” 27 marca 1989 roku.

²⁴ Wiersz pierwszy raz opublikowano w „The Times Literary Supplement” 24 lipca 1992 roku.

²⁵ Wiersz pierwszy raz opublikowano w „The New Republic” 4 marca 1996 roku.

²⁶ Wiersz pierwszy raz opublikowano w *So Forth*.

²⁷ W amerykańskim przemyśle filmowym *roadshow* oznacza przedpremierowy pokaz filmu w wybranych kinach w kraju. Wiersz spoza zwartych tomów, pierwszy raz opublikowany w „Partisan Review” (LIII:3) w 1986 roku.

Wszystkie postaci pojawiające się na scenie oraz te nieobecne, ale wspomniane w monologu, pretendują do tytułu człowieka roku:

The man of the year, you won't believe is Joseph Stalin, than just a thief.
He is young; he is twenty-eight; but History's there, and he cannot wait.
(Brodsky 2000: 476)

W obu przypadkach historyczny teatrzyk utrzymany jest w żartobliwym tonie:

Luther and Calvin put in a word
The god of your priests, they said, is absurd
His laws are inscrutable and depend upon grace
So laissez-faire please for the chosen race
(Auden; cyt. za Hecht 1993: 82)

Friedrich Nietzsche dies, Louis Armstrong's born
to refute the great Kraut's unholy
'God is dead' with 'Hello Dolly'
(Brodsky 2000: 469)

Czytelnik obu poetów musi być wyczulony na każdą zmianę rejestru: żart w wielu miejscach zmienia się bowiem w prześmiewczą satyrę.

O pokrewieństwie formy można mówić także w przypadku krótkich wierszy, tzw. *Shorts*, które Brodski publikował w „Occasional Stiles”²⁸. Grupując je i nadając im zbiorczy tytuł *Shorts* wzorował się – jak czytamy w *Notes do Collected Poems in English* – na *Collected Shorter Poems 1927–1957* Audena (Brodsky 2000: 531). Największe podobieństwo wykazują strawestowane epitafia poświęcone tyranom, a w zasadzie – jak głoszą ich tytuły – jednemu tyranowi. *Epitaph for a Tyrant* Brodskiego funkcjonuje jak Audenowskie *Epitaph on a Tyrant*. Oba wzorowano na typowym epitafium: dominuje tutaj zwięzłość formy właściwa epigramatom i podkreślone są najlepsze cechy zmarłego, tyle tylko, że – i na tym zasadza się sens tych utworów – żadne z tych epitafiów nie pełni funkcji panegiryku, lecz są zajadłymi paszkwilami. U Audena tytułowy tyran jest pod każdym względem perfekcyjny:

Perfection, of a kind, was what he was after,
And the poetry he invented was easy to understand;

²⁸ Chodzi o magazyn literacki „Ezra Stiles College”, podlegający Yale University. Część krótkich wierszy dołączono do pierwszego rękopisu *To Urania*, jednak autor ostatecznie zrezygnował z ich publikacji w zwartym tomie.

He knew human folly like the back of his hand,
 (...) And when he cried the little children died in the streets
 (Auden 2015)

Tyran Brodskiego jest zaprzeczeniem doskonałości: mógłby, co prawda, zabić więcej osób, niż zdołałby wykarmić, ale umiera, pozostawiając wybór swoim „kolesiom”:

He could have killed more than he could fed
 but he chose to do neither. By falling dead
 he leaves a vacuum and the black Rolls-Royce
 to one of the boys who will the choice.
 (Brodsky 2000: 463)

Każdy pisarz – jak trafnie zauważył Pio Baroja – stanowi osobą wyspę. Jeśli istnieje „wyspa Szekspira, wyspa Cervantesa, wyspa Jeana Pablo i wyspa Dickensa” (Baroja 2011: 227), musi istnieć także wyspa Audena i wyspa Brodskiego – z tym że znajdują się bardzo blisko siebie (może nawet tworzą coś na kształt archipelagu).

Przedstawione wyżej paralele wskazują na ogromny wpływ Audena na kształt anglojęzycznej twórczości Brodskiego. Rosyjski noblista zrobił użytek nie tylko z poetyckich form stosowanych przez swojego poprzednika. Przejął od niego także sposób postrzegania świata, w którym decydującym narzędziem opisu rzeczywistości jest język sumienia. Głos poety może przybierać pozornie żartobliwy ton, stanowiący – jak się okazuje – asumpt do ironii. Auden, odgrywając rolę Wergiliusza, oprowadza Brodskiego po poetyckim świecie, którego sensy należy, jeśli wymaga tego sytuacja, skrupulatnie i systematycznie weryfikować.

Bibliografia

- Auden W.H. *Epitah on a Tyrant*, <http://www.poets.org/poetsorg/poem/epitaph-tyrant> [dostęp 12 czerwca 2015].
- Baroja P. 2011. *Jaskinia humoru*, w: B. Dziemidok, *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*, oprac. M. Bokiniec, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, s. 219–229.
- Bethea D. 1994a. *Joseph Brodsky and Creation of Exile*, New Jersey: Princeton.
- 1994b. *Joseph Brodsky and the American Seashore Poem: Lowell, Mandelstam and Cape Cod*, “Harvard Review” 6, s. 115–122.

- Brodsky J. 2000. *Collected Poems in English*, ed. A. Kjellberg, New York: Farrar, Stauss and Giroux.
- Fuller J. 2007. *W.H. Auden. A Commentary*, London: Faber and Faber.
- Gadamer H.-G. 2003. *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel, B. Siemrocka, Warszawa: Aletheia.
- Hecht A. 1993. *The Hidden Law. The poetry of W.H. Auden*, Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Illg J. 1993. *Reszty nie trzeba: Rozmowy z Josifem Brodskim*, Katowice: Książnica.
- Ishov Z. 2009. „Post-horse of Civilization”: *Joseph Brodsky translating Joseph Brodsky. Towards a New Theory of Russian-English Poetry Translation*, Berlin: Institut für Englische Philologie der Freien Universität.
- Brodski Josif. 1988. „Literatura na Świecie” 7 (204).
- Karwowska B. 2000. *Miłosz i Brodski, recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych*, Warszawa: IBL.
- Majewska E. 1998. *Autonomiczny przekład Stanisława Barańczaka a Song of Welcome*, w: P. Fast (red.), *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne* 8, „Studia o Przekładzie” 8, s. 139–153.
- Marquard O. 1994. *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, „Terminus” 3.
- Taylor J. 2001. *On the Ledge: Joseph Brodsky in English*, Michigan: University of Michigan Library.