



ЕСЕЈИ ЈОСИФА БРОДСКОГ

1.

Јосиф Бродски је 1986. објавио књигу есеја *Соба и њо*. Неки од тих есеја су били преведени с руског, неке је написао на енглеском. Енглеска матрица је имала симболичан значај за њега у два случаја: у срдачној посвети В. Х. Одену, који је учинио много не би ли му утабао стазу кад је напустио Русију 1972. и ког је сматрао највећим англофоним песником двадесетог века; и у сећањима на своје родитеље, које је морао да остави у Лењинграду, и који, упркос сталним захтевима совјетским властима, никад нису добили дозволу да га посете. Изабрао је енглески, објаснио је, како би им указао част језиком слободе.

Соба и њо је изванредна књига сама по себи, која заслужује да се нађе поред најважнијих збирки песама Јосифа Бродског као што су *Врџија речи* (1980) и *Уранија* (1988). У њој су ауторитативни есеји о Осипу Манделштаму, Ани Ахматовој и Марини Цветајевој, песницама генерације пре њега с којима је Бродски осећао највећу блискост, као и два драгуља аутобиографске рекреације: сећање на родитеље и насловни есеј о одрастању усред затупљујуће досаде у Лењинграду педесетих година двадесетог века. Има ту и путописних есеја. Путовање у Истанбул, примера ради, изнедрило је мисли о Другом и Трећем Риму, односно Константинопољу/Византији и Москви, а тиме и о значењу Запада за позападњачење Руса као што је он. Најзад, ту су и два виртуозна есеја из књижевне критике која су касније постала стални део његовог асортимана, а у којима он тумачи („распакује“) њему нарочито драге поједине песме.

Збирка есеја *Туја и разум* изашла је 1995, а у њој је сабран двадесет и један текст. Многи од њих су без икакве сумње у равни с најбољим његовим ранијим делима. У есеју „Ратни трофеји“, примера ради – формално класичан, стилски опуштен – Бродски наставља занимљиву и повремено јетку причу о својој младости, користећи трачке Запада – конзерве усољене говедине, краткоталасни радио, као и филмове и цез – који су нашли пут кроз Гвоздену завесу да би проучио шта Запад значи Русима. Имајући у виду снагу маште с којом су промишљали те артефакте, Бродски указује да су Руси његове генерације били „прави Западњаци“, можда и једини.¹

На својим аутобиографским путешествијима Бродски никад није стигао до шездесетих, у време нечувеног суђења по оптужби за друштвени паразитизам на којем је осуђен на казнено-поправни рад на далеком северу Русије. Та ћутња је била, по свој прилици, намерна – непристајање да открије властите ране увек је била једна од његових особина вредних дивљења („Избегавајте на сваки начин да приписујете себи статус жртве“, саветује он студенте у публици.) (*Туја и разум*, 119)

¹ *On Grief and Reason: Essays* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1995).

Сви наводи за *On Grief and Reason* преузети су из српског издања *Туја и разум*, прев. Неда Николић Бобић, Russika, Београд, 2007.

Остали есеји настављају где је стала збирка *Соба и ѿо*. Дијалог с Оденом започет у есеју „Удовољити сенци“ наставља се у „Писму Хораџију“; док дуги аналитички есеји о Томасу Хардију и Роберту Фросту могу да се пореде с ранијим ишчитавањем песама Цветајеве и Одена.

Међутим, као целина, *Туја и разум* није тако снажна збирка као *Соба и ѿо*. Само два есеја – „Марку Аурелију“ (1994) и „Писмо Хораџију“ (1995) – очитују јасан напредак и већу дубину мисли Јосифа Бродског. Неколико текстова квалитетом готово само да попуњава место у збирци: заједљиво сећање на списатељску конференцију („После путовања“), примера ради, из којег се Бродски помаља не баш похвално и текстови два говора на додели диплома свршеним студентима. Још је очигледније да се карактеристике ранијих есеја које су деловале тек као пролазни маниризми овде показују као устаљени елементи систематске филозофије језика особене за Бродског.

2.

Систем Јосифа Бродског може да се илуструје есејом о Томасу Хардију. Бродски сматра Хардија занемареним великим песником, „о њему се ретко предаје у школама, а још се ређе чита“, нарочито у Америци, кога су помодарски критичари скрајнули у лимб „премодернизма“. (*Туја и разум*, 317, 262)

Свакако је тачно да модерна критика није имала великог интереса да се бави Хардијем. Упркос томе што Бродски каже, међутим, обични читаоци и (поготово) песници никад га се нису одрекли. Џон Кроу Рансом је био уредник издања Хардијеве поезије из 1960. Харди доминира изузетно читаном *Оксфордском књигом енглеске поезије двадесетог века* (1973) Филипа Ларкина где је завредео 27 страница наспрам 19 посвећених Јејтсу, 16 Одену, те свега девет Елиоту. Нити је модернистичка авангарда посве одбацивала Хардија. Езра Паунд га је, примера ради, неуморно препоручивао млађим песницима. „Нико ме није научио ничему о писању откако је Томас Харди умро“, приметио је 1934.²

Тврдња Бродског да је Харди занемарен као песник јесте део његовог напада на про-француски модернизам школе Паунд–Елиот и свих револуционарних -изама прве деценије двадесетог века, који су, према његовом становишту, усмерили књижевност у погрешном правцу. Он жели да врати Хардија и Фроста на чело англоамеричке литературе, и уопште песнике који су надоградили традиционалну поетику, а не раскинули с њом. Стога одбацује утицајну антинатуралистичку поетику Виктора Шкловског, утемељену на бестидној извештачености, на истицању песничког средства. „Ту је модернизам испао глуп“, каже. Истински модерна естетика – естетика Хардија, Фроста и позног Одена – користи традиционалне форме зато што форма, као камуфлажа, омогућава писцу „да зада ударац онда када се то најмање очекује и тамо где се најмање очекује“. (*Туја и разум*, стр. 270)

(Свакодневни, здраворазумски језик ове врсте истиче се у књижевним есејима у збирци *Туја и разум*, који су изгледа потекли с часова предавања студентима основних студија. Спремност Бродског да говори лингвистичким нивоом публике има и своју злосрећну страну, коју између осталог чини и жудња да користи младачки сленг.)

Снажни песници су одувек стварали властите претке и, у току тог поступка, преиспиривали историју поезије. Бродски није изузетак. Он у Хардију, у извесној мери, налази

² Ezra Pound, *Letters 1907–41*, прир. D. D. Paige (New York: Harcourt Brace, 1950), стр. 264.

управо то што жели да читаоци нађу у њему; његово ишчитавање Хардија је најупечатљивије кад забашурено описује властите поступке и стремљења. Његова сугестија – изречена готово узгред – да клица Хардијеве чувене песме „Једно другом у сусрет“ (о потонућу *Tuīanika*) вероватно почива у речи „девичанско“ (као у изразу „девичанско путовање“), одакле се изродила средишња замисао те песме, о броду и санти као несрећним љубавницима, потез је генија, али сем тога даје увид и у креативне навике самог Бродског. (*Tuīa и разум*, 297)

Бродски указује да иза песме „Једно другом у сусрет“ лежи присуство Шопенхауера из дела *Свећ као воља и њредсћава* – брод и санта се сударају по налогу следе метафизичке силе лишене било какве крајње сврхе, силе коју Бродски зове „унутрашња суштина појавног света“. Та сугестија није новост сама по себи: било да је Харди имао Шопенхауера на уму или не, Шопенхауерова врста песимистичког детерминизма очигледно му је пристајала. Али Бродски одлази даље: он препоручује читаоцима да прочитају Шопенхауера „не толико зарад г. Хардија, колико зарад себе самих“. Шопенхауерова Воља је стога привлачна не само Хардију Јосифа Бродског него и самом Бродском. (*Tuīa и разум*, 293)

Заправо, својим ишчитавањем пет Хардијевих песама, Бродски намерава да открије како је Харди ништа друго до посредник деловања шопенхауеровске Воље у језику, више писар ког језик користи него његов независни корисник. У одређеним стиховима „Дрозда у сутон“ „језик притиче у људско подручје из области нељудских истина; он је у крајњој линији глас неживе материје“. Иако то можда није била Хардијева намера, „овај стих [је] хтео то да каже кроз Томаса Хардија, и песник му је позајмио свој глас“. Отуда је то што сматрамо креативношћу „ни мање ни више него способност материје да изрази себе“. (*Tuīa и разум*, 280, 258)

То што се овде назива гласом беживотне материје чешће постаје, у есејима Бродског, глас језика, глас поезије или глас одређеног метра. Бродски одлучно заузима антифројдовски став у смислу да га не занима представа личног несвесног. Стога језик који говори кроз песнике за њега има истински метафизички статус. А као што је понекад говорио кроз Хардија, јасно каже Бродски, језик може да проговори кроз сваког правог песника, а тиме и њега. На помало непријатан начин, Бродски се овде затиче на становишту нимало далеко од редуктивне критике која тврди да су говорници тек нешто више од гласноговорника хегемонијских дискурса и идеологија. Разлика је у томе што је, иако се прихвата да се ти дискурси и идеологије мењају с историјским раздобљима, језик Бродског – језик поезије обележен временом и који обележава време – сила која делује кроз време и унутар њега, али изван историје. „Јер је језик старији од државе и зато што прозодија увек надживи историју.“³

Бродски недвосмислено одриче самим песницима контролу шире историје и развоја поезије и предаје је метафизичком језику – језику као вољи и представи. У Хардијевој поезији, примера ради, указавши оштроумно на извесно одсуство видљивог говорничког гласа, на „аудитивну неутралност“, Бродски указује да ће се испоставити да је тај наводно негативни атрибут од изузетне важности за поезију двадесетог века – да ће, у ствари, Харди „прорећи“ Одена. Али, наставља Бродски, није реч о томе да је Оден или неки дру-

³ *Less than One* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1986). Наводи за *One and a Half* преузети су из српског издања *Уговорљиви сенци*, прев. Неда Николић Бобић, Јасмина Тешановић и Љубица Стрнчевић, Дечје новине, Горњи Милановац, 1989. Иста збирка је код нас објављена и као *Соба и њо*, прев. Неда Николић Бобић, Russika, Београд, 2008. (*Прим. прев.*)

ги Хардијев наследник *имиџирао* њега већ је Хардијева неутралност гласа постала као „њена [енглеске поезије] будућност“. (*Туја и разум*, стр. 270)

Будући да се ради о суштaственој замисли за његову филозофију поезије, чудно је да се искуство језика који проговара кроз песника тако ретко појављује у поезији самог Бродског. У свега једној или две песме, а и ту само узгредно, Бродски директно тематизује то искуство (наравно, он може устврдити да је то искуство *ошелошворено* у свим његовим песмама). Једно објашњење могло би бити да се то искуство прикладније третира с непристрасним одмаком у дискурзивној прози. Занимљивије објашњење би било да је метапоетичка тема поезије очитована у условима властитога постојања одсутна управо зато што се она, у покушају песника да разуме и тиме овлада силом која га покреће, Бродском чини не само безочном него и узалудном.

Али чак и ако се пристане на тврдњу да се поезија пише у стању запоседнутости вишом силом, и даље преостаје нешто чудно, чак ексцентрично, у издизању нарочито прозодије до метафизичког статуса. „Треба упамтити да су стиховни метри врста духовне величине која се ничим не може заменити“, пише Бродски. (*Соба и њо*, стр. 119) Они су средство за „реструктурирање“ времена. Шта тачно значи реструктурирати време? Колико подробно је то реструктурирање? Колико траје? Бродски никад не даје потпуно објашњење, или довољно потпуно. Најближе томе прилази у есеју о Манделштаму у збирци *Соба и њо*, где време које се лично изражава кроз Манделштама суочава с „немим простором“ Стаљина; али чак и ту суштина таквог поимања остаје мистериозна и вероватно чак мистична. Међутим, кад Бродски каже, у *Тузи и разуму*, да језик користи човека, а не обрнуто, рекло би се да пре свега има поетске метре на уму; и кад се – поготово у својим универзитетским предавањима – заузима за образовну и чак искупљујућу функцију поезије („љубав је метафизичка ствар и њен циљ је или усавршавање или ослобођење душе... Што јесте и што је увек била суштина лирске поезије“), Бродски алудира на повиновање поетским ритмовима. (*Туја и разум*, стр. 73)

Ако сам у праву, онда позиција Бродског није далеко од позиције педагога древне Грчке, који су прописивали својим ученицима (искључиво мушкарци, не и жене) троделни наставни план састављен од музике (да би душа била ритмична и хармонична), поезије и гимнастике. Платон је свео та три дела на два, а музика је обухватила и поезију и постала основна умна/духовна дисциплина. Рекло би се да оне моћи које Бродски приписује поезији припадају мање поезији него музици. Време је, примера ради, медијум музике очигледније него што је медијум поезије: поезију читамо на одштампаним страницама брзином којом желимо – обично брже него што би требало – док музику слушамо у времену које она одређује. Музика отуд организује време у којем се изводи, даје му сврсисходну форму, очевидније од поезије. Зашто се онда, дакле, Бродски не заузима за поезију у складу с Платоновим замислима, за поезију као врсту музике?

Наравно да одговор није, премда технички језик прозодије можда потиче из техничког језика музике, да поезија није врста музике. Посебно зато што делује речима, а не звуцима, поезија има семантичку димензију; док је семантичка димензија музике претежно конотативна, а тиме и секундарна.

Од античких времена имамо развијен приказ, позајмљен из музике, фонике поезије. Имамо, такође, и обиље теорија о семантици поезије, поезије као врсте језика с посебним значењским правилима. Недостаје нам управо општеприхваћена теорија која повезује то двоје. Последњи критичари у Америци који су веровали да имају такву теорију били су

Нови критичари; њихов прилично сувопаран стил читања распршио се почетком шездесетих. Поезија отада, а нарочито лирска поезија, постала је брука критичког позива, или барем академског огранка тог позива. Ниједна школа критике која влада академском јавношћу не жели да се бакће поезијом као таквом; она се у пракси чита као да је проза с искрзаном десном маргином.

У есеју „Непристојна понуда“ (1991), молби да се покрене субвенционисани државни програм за дистрибуцију неколико милиона јефтиних примерака антологије америчке поезије, Бродски указује да би стихови као што су “No memory of being starved / Atones for later disregard / Or keeps the end from being hard”⁴ (Роберт Фрост) требало да уђу у крвоток сваког грађанина; не само зато што сачињавају лапидаран *memento mori* и не само зато што су пример језика у његовом најчистијем и најмоћнијем облику, већ зато што, упијајући их и усвајајући као своје, радимо на остварењу еволуционог циља: „Сврха еволуције, веровали или не, јесте лепота.“ (*Туја и разум*, 171)

Можда. Али шта ако експериментишемо? Шта као преиспишемо Фростове стихове овако: “Memories of having starved / Atoned for later disregard / And keep the end from being hard.” На чисто метричком нивоу, та ревизија није, мом уху, подређена Фростовом оригиналу. Значење јој је, међутим, супротно. Да ли би ти стихови, према виђењу Бродског, били довољно добри да уђу у крвоток нације? Одговор је: не би – ти стихови су очигледно погрешни. Али да би се показало како су и зашто погрешни, потребна је поетика која има историјску димензију, способна да објасни зашто Фростов оригинал, наставши у датом тренутку историје, заузима своје место у времену (преуређује време), док алтернатива, пародија, то не може. Тражи се, стога, средство за заједничко третирање прозодије и семантике на уједначен, а опет дијахроничан начин. Једном учитељу (а Бродски се очигледно сматра учитељем) не значи много тврдња да права песма преуређује време све док не може да покаже зашто лажна то не чини.

Укратко, дакле, критичка поетика Бродског има две стране. С једне је метафизичка надградња у којој Муза језика говори преко медија у лику песника и отуда остварује властите циљеве из домена светске историје (еволуције). С друге стране, постоји низ увида и наслућивања о томе како извесне песме на енглеском, руском и (у мањој мери) немачком заправо функционишу. Песме које Бродски одабира јесу песме које он очигледно воли; његови коментари у вези с њима су увек интелигентни, често проницљиви, понекад бриљантни. Сумњам да су Манделштам (*Соба и ѿо*) или Харди (*Туја и разум*) икад имали саосећајнијег и помнијег читаоца који је креативан колико и они. Метафизичка надградња система Јосифа Бродског може се срећом сагледати понаособ и оставити по страни, при чему нам остаје скуп критичких текстова који својом амбициозношћу и префињеношћу детаља код савремених академских критичара изазивају стид.

Може ли академска критика научити нешто од Бродског? Плашим се да не може. Да би неко био на том нивоу, потребно је живети у друштву и близини великих песника прошлости, а можда и примати Музу у посету. Може ли Бродски научити нешто од академског света? Може: да се белешке за предавања не објављују у дословном облику, без ревизије и сажимања, заједно с досеткама и ревизијама. Предавања о Фросту, Хардију и Рилкеу могла би се успешно скратити за десет страница понаособ.

⁴ „Равнодушности свијета знај / Не тиче се твој негда сјај / Слаб је то ослонац за крај“, из: Роберт Фрост, *Изабране њјесме*, изабрао и превео Милан Милишић, Радио Б92, Београд 1996. (*Прим. ѿрев.*)

3.

Иако на махове алудира на статус самог Бродског као азиланта/емигранта, а понекад се и непосредно њиме бави, збирка *Туја и разум* се, кратко и јасно, изузев у необичном елаборату о шпијуну Киму Филбију који не доноси никакве закључке, не бави политиком. Ризикујући да заузмемо сувише поједностављено становиште, могло би се рећи да Бродски не гаји наде у погледу политике и да спасење тражи у књижевности.

У отвореном писму Вацлаву Хавелу, стога, Бродски предлаже да се Хавел одрекне изговора да је комунизам у Средњој Европи наметнут споља и да прихвати да га је проузроковало „невероватно антрополошко посрнуће“ чија је основа био ни више ни мање него првобитни грех. Као председник чешке државе, Хавел добија савет да делује под претпоставком да је човек урођено зао; реедукација чешке јавности могла би почети с дозама Пруста, Кафке, Фокнера и Камија у дневним листовима. (*Туја и разум*, 180)

(Бродски другде критикује Александра Солжењичина по истом основу: зато што је одбио да прихвати оно што му чула јасно говоре, да је човек „радикално зао“. *Удовољиши сенци*, 235)

У својој беседи поводом доделе Нобелове награде, Бродски назначавача естетски кредо на чијем темељу би се могао изградити етичан јавни живот. Естетика је, каже он, мајка етике, у смислу да фина естетска дискриминација учи човека финој етичкој дискриминацији. Добра уметност је стога савезник добра. Зло је, с друге стране, „посебно политичко, веома лош стилиста“. (*Туја и разум*, 47) (У оваквим тренуцима Бродски се приближава свом светлом руско-америчком претходнику, аристократи Владимиру Набокову, који је можда желео да буде.)

Улазак у дијалог с великом књижевношћу, наставља Бродски, буди у читалачком субјекту „осећање индивидуалности, јединствености, издвојености – преобраћа га из друштвене животиње у личност“. (*Туја и разум*, 44) Нешто раније, у *Соби и њо*, Бродски је величао руску поезију јер је дала пример моралне чистоте и чврстине у совјетској ери, не само тако што је очувала класичне литерарне форме. Он сад одбацује нихилизам постмодернизма, „поетику крхотина и рушевина, минимализма, пресеченог дисања“, истичући уместо тога пример оних песника своје генерације који су, након Холокауста и Гулага, преузели на себе задатак да реконструишу културу света и тиме изнова подигну људско достојанство. (*Туја и разум*, 51)

Није манир Бродског да напада, дискутује или чак помиње имена својих филозофских опонената. Човек, стога, може само да претпостави каква је била његова реакција на тврдње да уметничка дела („текстови“) граде заједнице читалаца једнако као што граде појединце, да је наглашавање, попут његовог, изузетно индивидуалистичког односа између читаоца и текста историјски и културно ограничено, те да је то што он (према Манделштаму) назива „светском културом“ тек висока култура Западне Европе у одређеној етапи своје историје. Нема сумње, међутим, да би их он одбацио.

4.

Престиж песничке фигуре у Русији од Пушкина, пример великих песника који одржавају у животу пламен индивидуалног интегритета у време Стаљинове мрачне ноћи, као и дубоко увржене традиције читања и памћења поезије, јефтина издања класика и готово свети ста-

тус забрањених текстова у фази *самиздата* – ти и други чиниоци допринели су истрајности, пре великог отварања деведесетих година двадесетог века, бројне, посвећене и информисане песничке публике у Русији. Лингвистички оријентисана пристрасност тамошњих студија књижевности – делом као наставак формалистичког напретка из двадесетих година двадесетог века, делом самоодбрамбена реакција на забрану, након 1934, литерарне критике која није била у складу са соцреалистичком догмом – наставила је да негује аналитички дискурс којем је тешко наћи пандан на Западу у погледу нивоа техничке префињености.

Коментари о Бродском његових руских савременика – колега песника, следбеника, супарника – које је сакупила Валентина Полухина четири године пре смрти Бродског 1996, доказују да је он чак и након четврт века у иностранству и даље био читан и тумачен у Русији као руски песник.⁵

Највеће достигнуће Бродског, каже песникиња Олга Седакова, било је то што је „ставио тачку на крај [совјетске] књижевне епохе“. (247) То је учинио тако што је руској литератури вратио особеност коју је, у име оптимизма, угушила совјетска културна индустрија: трагично виђење живота. Бродски је, штавише, оплеменио руску поезију уневши нове форме из Енглеске и Америке. Због тога заслужује да се нађе поред Пушкина. Елена Шварц, млађа савременица Бродског и вероватно његова највећа ривалка, слаже се да је он донео „потпуно нову музикалност, па чак и нову форму мисли“ у руску поезију. Елена Шварц није тако наклоњена према Бродском као есејисти, кога назива „брилијантним софистом“. (222, 221)

Сународници Јосифа Бродског нуде нарочито просветљење у погледу техничких особина његове поезије. Бродски је, тврди Јевгениј Рејн, нашао метричка средства која отелотворују „начин на који време протиче поред и даље од тебе“. Тај „спој поезије с протоком времена“ је највеће достигнуће Бродског, „метафизички“ гледано. (63) За литванског песника Томаса Венцлову, „дивовски лингвистички и културни домет [Бродског], његова синтакса, његове мисли које надилазе границе строфе“ чине од његове поезије „духовну вежбу [која] шири домет [читаоачеве] душе“. (278)

Нема, дакле, сумње да је Бродски и у егзилу представљао снажну појаву на руској сцени. Ма како да су колеге писци били пријемчиви за његове иновације, међутим, сви сем Рејна звуче скептично у погледу потпуности њиховог метафизичког бремена, метафизике која песника претвара у глас хипостазираног Језика. Лев Лосев сместа одбацује ту „идолизацију“ језика и приписује је недостатку формалног лингвистичког образовања Јосифа Бродског. (123)

У Русији Бродски није успео да постане омиљен песник, како је то (рецимо) био Пастернак. Руси узалуд траже код њега, каже Венцлова, „топлину ... свеопшти опрост, уплаканост, милосрђе или раздраганост“. „Он не верује у урођену доброту човека; нити сматра да је природа ... створена према лику Божјем.“ (283) Песник Виктор Кривулин изражава сумњу у изразито неруску иронију која постала уобичајена у позној поезији Бродског. Бродски негује иронију, указује Кривулин, да би се заштитио од идеја и ситуација које сматра непријатним. „Страх од отворености, вероватно чежња да не буде отворен ... толико су дубоко урасли да свака песничка изјава већ нераскидиво обитава као предмет анализе, а наредна изјава потиче из те анализе.“ (187)

Рој Фишер, један од најбољих енглеских коментатора Бродског, указује на нешто аналогно у текстури превода властитих песама с руског Јосифа Бродског, које он критикује

⁵ *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries* (London: St Martin's Press, 1992).

као „оптерећене“ у музичком смислу, с „мноштвом ситних нота и пауза“. „Нешто је ужурбанано код те поезије.“ (300)

Та „оптерећеност“, заједно уз непрестану ироничну испомоћ, постаје карактеристика прозе Бродског у једнакој мери као и његова поезија. Његова логика је попримила реску, оштру особеност: токови мисли немају времена за развој пре него што се зауставе, преиспитају, подвргну сумњи, квалификацијама које се заузврат, уз афектирану иронију, пропитују и квалификују. Непрестани су преласци из колоквијалне у формалну дикцију и обрнуто; а кад је *bon mot* на виду, Бродски ће непогрешиво јурнути за њом. Опчињеност Бродског звонкошћу енглеског језика такође га не разликује у многоме од Набокова премда је лингвистичка имагинација Набокова дисциплинованија (исто тако, вероватно, и спутанија). Проблем доследности тона постаје очевидно истакнут у есејима који воде порекло из јавних обраћања, где се, као да покушава да потисне уобичајене дигресије властите мисли, Бродски препушта неизмерним генерализацијама и испразној предавачкој прози.

Те тешкоће Бродског можда су делом питање темперамента – јавни догађаји му очигледно нису распиривали машту – али су такође и лингвистичке природе. Како примећује Дејвид Битија, Бродски никад није успео да овлада „квазиграђанским нивоом“ америчког дискурса, као што никад није у потпуности овладао нијансама ироничног хумора, вероватно последњим нивоом енглеског који странци морају да савладају.⁶

Другачији приступ проблему тона код Бродског јесте запитаност о томе да ли су његови измаштани саговорници увек адекватни за њега. У његовим предавањима и обраћањима као да постоји елемент прилагођавања језика који га наводи не само да поједностављује своју тему, већ и да прибегава доскочицама и уопште сужава властите емоционални и интелектуални опсег; док, кад је насамо с темом која му је равна, та нелагода у тону нестаје.

Бродског у најуспелијем издању у односу на тему видимо у два римска есеја у *Тузи и разуму*. На емотивном плану, есеј о Марку Аурелију је један од његових најамбициознијих, као да га племенитост саговорника ослобађа да истражује извесну велелепност меланхолије. Попут пољског песника Збигњева Херберта, чије становиште стоичког песимизма према јавним темама у многоме дели, Бродски гледа ка Марку као једином римском владару с којим је могуће остварити некакву повезаност упркос вековима. „Био си напросто један од најбољих људи који су живели на овом свету, и био си опседнут својим дугом зато што те је опседала *virtus*“, пише он дирљиво. Сетно додаје да би увек требало да имамо владаре који, попут Марка, имају „склоност према меланхолији“. (*Туза и разум*, 244, 246)

Највреднији есеј у овој збирци је такође елегичан. У форми је писма Бродског Руса или, римски речено, Хиперборејца, Хорацију у подземном свету. Бродском је Хорације, ако не омиљени римски песник (Овидије је тај), а онда макар највећи песник меланхоличне противтеже. Бродски се игра идејом да је Квинт Хорације Флак управо одрадио своје на земљи у лику Вистана Хјуа Одена, те да су Хорације, Оден и сам Јосиф Бродски стога истог поетичког темперамента, ако не и иста особа, која се изнова рађа у узастопним питагорским метаморфозама. Његова проза поприма нове и сложене, горко-слатке тонове док Бродски медитира о смрти песника, о изумирању човека и његовом опстанку у одјеку поетских метара које је дао.

(С енглеској превео **Игор Цвијановић**)

⁶ *Joseph Brodsky and the Creation of Exile* (Princeton: Princeton University Press, 1994), стр. 234.