



ЈОСИФ БРОДСКИ И СТВАРАЊЕ ЕГЗИЛА

Полемички увод

*Кад љубавници оћелаве, ѿаг се љубави скуйе
У комѿас и курикулум
Инѿросѿекѿивној изинансѿива, ѿридикујући.
(Волас Стивенс, „Монокл мог ујака“)*

Проблематика

По свему судећи, двадесетѿи век чији завршеѿак се ближи, означио је крај свих уметносѿи, осим ѿоезије. Говорећи не ѿолико хронолошки колико високоѿарно, исѿорија је уметносѿи намеѿнула своју сѿварносѿи. Оно шѿио ѿодразумевамо ѿод модерном есѿетѿицом није нишѿиа друго до хук исѿорије који заѿлушује или нагјачава ѿесму уметносѿи. Сваки -изам дирекѿно је или индирекѿно сведочансѿиво ѿораза уметносѿи и ожилјак који ѿрекрива срамошѿу ѿој ѿораза. Можда је ѿрубо рећи, али ѿосѿојање је доказало сѿособносѿи дефинисања свесѿи уметника, а ѿошврда ѿоја може се наћи у средсѿивима која уметник корисѿи. Самим ѿим, свако ѿомињање средсѿива ѿо себи је знак ѿрилаѿођавања. (Brodski, “Poetry as a Form of Resistance”, 220)

Тако почиње један од многих предговора и поговора које је Јосиф Бродски написао за своје колеге песнике откад се искрцао на обале своје домовине помајке пре двадесет година. Скоро сваки од тих хвалоспевних оквира, тих снажних и понекад старинских подупирача за књиге смештених на полице времена како би усидрили непроцењива дела и сачували их од струје „моралне утрнулости“ савремених читалачких очекивања, открива исти сензибилитет и тон (“Beyond Consolation”, 14). Али овај пример посебно је фасцинантан, па је можда баш због тога добра полазна тачка. Тај предговор састављен је за пољско издање изабраних песама Томаса Венцлове, литванског емигранта, песника и професора славистике на Јејлу. Сâмо издање приредио је Станислав Барањчак, још један песник (овога пута пољски) и професор на Харварду. Бродски је коментаре првобитно написао на руском, што заправо значи да су се три језика, три културе и три песника сјединила у сврху представљања Венцлове пољској читалачкој публици. Чини се можда да ова демонстрација културне солидарности не носи ништа посебно, осим репутације Бродског и изврсне преводилачке вештине Барањчака које су биле неопходне да Венцловини стихови на најбољи могући начин стигну до шире публике. Ипак, има ту много више од оног што неискусно око може да запази, поготово када се речи Бродског преведу *на енѿлески*, као што је то случај у недавном издању часописа *PMLA*. Овог пута публика је драстично другачија, што би могло довести до тога да се говорник доживи као постмодерни Пнин

који је одабрао погрешно предавање за Женски клуб Кремона. Бродски вероватно све то не доживљава на овакав начин, али превод његових речи са руског на енглески код читаоца свесног оба контекста из којих долази аутор ствара утисак да је он, као у неком сну, дошао на сопствено предавање, почео да говори, буквално, *ex cathedra*, и онда, на сопствени ужас, схватио да је заборавио да се обуче. Због чега је то тако? Погледајмо даље, јер ово представља један набор на добро упегланом шаву културних навика, овај *сгвиг* (смена), како би то могли назвати руски формалисти у неком другом контексту, који сеже до суштине позива Бродског као песника и човека од пера.

Као прво, потребна је одређена врста свести да би се написале реченице попут оних које се налазе у уводном цитату, као и одређена врста публице која ће их у потпуности разумети. Тврдити да век може да „заврши са“ било чим што је људско, укључујући и уметничко стваралаштво, значи претворити конвенционални временски оквир у манипулативно грчко божанство. (Ово још више чуди ако се има у виду да је у много наврата Бродски међу своја основна начела сврставао идеју која исмева марксизам, да за истинског уметника „свест одређује бивствовање.“) Чему такав нагли заокрет? Лако је замислити велики број савремених читалаца како готово инстинктивно узмичу пред смелашћу такве изјаве. Све декаде XX века осим 90-их и сви облици уметности осим поезије пропали су већ у уводној реченици. Манделштам је, као што се сећамо, могао да прича о свом веку у оквиру руског концепта као о звери поломљене кичме, али он је припадао високом модернизму и био митотворац готово неодољиве моћи, тако да му опраштамо то метафоричко оживљавање временског периода. Међутим, Бродски пише 1989. године. Његове речи се преносе као вербална рукавица бачена у знак пркоса (коме? чему?). Одају самопоуздање до границе ароганције, такмичарски настројене, готово олимпијски, у свом – опет, шта је то? Прекор? Огорчена резигнација? Културно говорећи, на којој позицији се овај човек налази када може да изрекне такве мисли? Могле би се приписати Човеку из подземља, осим што у овом случају говорника није брига да ли ће оне дати резултате, макар у том *садашњем шренуџку* у ком су изговорене. Оне не траже оцену, и равнодушне су према потенцијалним саговорницима. Изговорио их је човек који одаје утисак неког које врло сигуран у своје ставове и ко обликује своје мишљење у оквиру система вредности који је наглашено, искључиво његов лични. Укратко, веома су далеко од нечег што би се назвало „отвореним“. Оправдано питамо одакле такав тон долази?

„Сваки -изам је... сведочанство... пораза уметности“ представља вербални еквивалент урезивању у камен: ствара утисак да ће остати за сва времена, или, што је исто, да је ван времена, безуслован. Оно са чим се овде сусрећемо јесте дискурзивно писање у виду неке врсте епитафа, или можда кенотафа, *avant la lettre*. „Ефекат“ речи Бродског долази много више кроз слике него кроз постепено развијање логичких аргумената – хук историје који „заглушује“ и „ожилјак“ који прекрива срамоту пораза. Та снага речи стално се појачава кроз оно што Јакобсон назива поетска функција, кроз чињеницу, на пример, да се *shram* (ожилјак) и *срам* римују у руском оригиналу, разликујући се само у првом слову (*Русская мысль*, бр. 3829, 25. 5. 1990). Особине као што су „хладно, рефлексивно, непредстављачко“ које се обично повезују са „естетском дистанцом“ у поетском језику изостављене су и замењене иконицима особинама као што су „конкретно, динамично, представљачко“ (Hartman, *Beyond formalism*, 338). На крају крајева, како се може критиковати метафора, троп, који сам себи скаче у стомак? Штавише, зашто би ико одабрао да изучава овог говорника, тако непоколебљивог у својим ставовима, у времену када су ти ставови очигледно заста-

рели у односу на тренутну интелектуалну климу? Зар фраза као „песма уметности“ не звучи бајато и старомодно? Које од савремених критичара није непријатно да прича о „уметности“ као о значајној ставки (није ли то елитистички?), или, још горе да је антропоморфизује приписујући јој певачки глас. На крају, човек се запита колико је мудро то антимарксистичко расположење Бродског. Изјавом да је „постојање доказало своју способност да дефинише свест уметника“ он као да у исто време признаје пораз и исмева, са своје тачке гледишта, умањење људског потенцијала карактеристично за тај економски систем. Чије постојање и чија свест? Како једна тако општа и порозна изјава може садржати било какву значајну истину? Дакле, можемо закључити да овакав начин писања врло вероватно неће наћи велики број поборника међу академским хуманистима. Укратко, оно припада нечему што би се једноставно могло назвати друга врста дискурса.

Али то је, изгледа, и поента Бродског. Он је песник који је пристао да привремено сиђе у прозу,¹ баш као Манделштам који је који је написао „Четврту прозу“ или Цветајева која је написала „Песник о критици (или критичарима)“.² Он не пише да би био признат овде и сада, нити је икад писао за академску – нити строго „уметничку“ – публику, укључујући и ону америчку. Изјава као што је на пример: „Нема ничег привлачнијег за осетљиву машту од туђе трагедије; она уметнику даје осећај ‘кризе у свету’ без директне опасности по његова леђа.“ (Brodski, „Poetry as a Form of Resistance“, 221), истог тренутка уједа својом иронијом и алудирањем на лицемерје. Стога је сигурно да ће засметати одређеним читаоцима и Бродског одгурнути још даље на маргине владајућег дискурса. Треба ли да преиспитујемо његове мотиве? Свакако. Ипак, исто тако треба да имамо на уму да он никад није тражио солидарност од било које групе или „интерпретативне заједнице“, осим његовог личног „друштва мртвих песника“. Хомер, Вергилије, Овидије, Марцијал, Катул, Хорације, Данте, Дон, Манделштам, Ахматова, Цветајева, Оден, Фрост, Лоуел – то је његов песнички жири, његово писање мора задовољити њихове стандарде. „Листа добрих књига Џоа Бродског“, двострана фотокопија са више од двеста текстова кључних за западну цивилизацију, има легендарни статус међу студентима Бродског на колеџу Маунт Хољоук.³ Не случајно, посебно су заступљени грчки и римски писци. Чињеница је да је Бродски одувек био у раскораку са свештеничким кастама интелектуалаца које су судиле о актуелности његовог поетског израза. У Совјетском Савезу суђено му је за политичке злочине (иако није имао никакву одређену политичку агенду), а већ у својим раним двадесетим постао је икона дисидентског покрета; у САД се догодило управо супротно – сматран је за неку врсту наметљивог њујоршког интелектуалца, чији би се ставови лако могли одбацивати као реакционарски да није његове мучне прошлости и статуса чувеног отпадника.⁴

¹ „Прелазак са поезије на прозу... исто је што и прелазак из галопе у кас, коришћење временске експозиције за фотографију споменика, или Аполоново једногодишње пастирско службовање међу стадима краља Адмета“ (Brodski, *Contemporary Russian Poets*, 8–9).

² Из наслова Цветајева, „Поет о критике“, где је „о критике“ деклинирано у косом падежу, не може се рећи да ли је желела да каже *критик* (критичар) или *критика*.

³ Захваљујем се Никол Моније, студенткињи постдипломских студија на Одсеку за славистику Универзитета Принстон за фотокопију ове листе.

⁴ „Ипак, одговор Бродског [на његовом суђењу 1964. да његов позив долази „од Бога“], звучало би провокативно и да се изговори на америчком тлу. У Совјетском Савезу, песник сте јер сте добили дозволу од одговарајуће власти. У Сједињеним Државама, песник сте јер вам ниједна власт не може забранити да то будете (тачније, да се упишите на курс креативног писања, да објавите две

Бродски је амерички поетски лауреат чија примарна публика припада другој култури и говорном подручју, а у неким случајевима и другом свету. Можда још упечатљивије са наше временске дистанце, он би више волео да прошлост може да преиспитује садашњост него обрнуто. Његове реакције на мапе и границе поделе повезане не само са геополитичким царством, већ и са фукоовском борбом за превласт доминантног дискурса, варирају од равнодушности до анемичности, и у сваком случају теже „ширем погледу“ на просторне и временске целине. У поетици или светоназору Бродског нема места за оно што Гери Сол Морсон назива „садашњизам“ („Presentism“) – односно тенденцију да се сва прошлост посматра и процењује очима интелектуалца касног двадесетог века. Све постоји у некој врсти обрнуте перспективе где је прошлост богата и разноврсна (мада неизбежно трагична), садашњост осиромашена и једва адекватна, а будућност само низ шифара. Како Бродски наставља у истом предговору Венцловиних песама:

Претпоставка да уметник перципира свет на многе сложеније и компликованије начин у односу на његову публику (да не помињемо његове креативне прејике), крајње је недемократска и неубедљива... Схватња да уметник осећа, схватила и изражава нешто што је недокучиво обичним људима јој једнако је неубедљиво као и претпоставка да су физички бол, глад и сексуално задовољство уметника индизонични нешто код просечне смртника. Истинска уметност увек је демократска управо јер не постоји именица која је више заједнички, и груповно и историјски, од осећаја да је реалност несавршена и да треба тежити бољој алтернативи. ("Poetry as a Form of Resistance", 221)

Ако се вратимо на прилику у којој су настале његове речи, можемо донекле прелиминарно разумети оно што Бродском даје за право да тако говори. Бродски је заиста пригодан писац, мада сваки улазак у окршај у име колеге песника није никад само, нити првенствено, ад хок, већ је више суптилна варијација на централну и непроменљиву тему. Поезија је крајњи аскетизам. Преча је од свега, укључујући живот, политику, историју и љубав. Оно што је заједничко за Бродског, Венцлову и Барањчака јесте прошлост, и она лична и културно-историјска, проживљена под сенком умирућег (сада покојног) Совјетског царства. Они представљају националне културе које су озбиљно нарушене за време „belle époque“ (прекрасна епоха) совјетске владавине, како то Бродски иронично описује у својој поезији, и које су, у неком основном смислу, престале да постоје саме за себе. Ипак, упркос тој раширеној бољци и проклетству идеологије, успеле су да пронађу начин и испишу своје аутентичне стихове. Заиста, могло би се рећи да је то проклетство, које то јесте само у оквиру свакодневног живота, било благослов, или у најмању руку, чврста тачка ослонаца за поезију. Како таква логика налаже, Бродски не би био „Бродски“ без искушења прогона, немаштине, суђења, затвора и изгнанства. Њих је, међутим, немогуће измерити, и сам Бродски први је одбацио ореол биографске легенде који су други конструисали око њега.⁵

Оно што се кроз поређење може рећи, исказао је веома елоквентно Шејмус Хини, песник који са Бродским има много тога заједничког:

песме у *Чатаного ривју*, или освојите стипендију Националне задужбине за уметност). У сваком случају, Бог (који је у овом случају само стенограф 'песничког позива') нема ништа са писањем песама." (Baranczak, *Breathing*, 203)

⁵ Да поновимо, с тим у вези, Бродски одбија све покушаје убацивања у „сценарио“ који за примарну чињеницу не узима његов поетски језик. Види даље.

Када песници Слободної свеїа „завиге“ својим исїочноевройским наследницима, не чине їо на їриїросїї начин који им се некад їриїисује, и који је карикаїура њихових суїїилнијих, їаїновиїиїих комїлекса. Заїадни їесници не смаїрају да је живоїї їод їира-ниїом на било који начин ублажен чињеницом да їроизводи умеїиїне хероје и умеїиїосїї очаја. Њихова зависїї није їрема сїїрадању умеїиїника, веї їрема чину вере у умеїиїосїї која їосїїаје очїїледна док се умеїиїник бори їроїїив їїираниїе. Они сїїоје задивљени док живоїї исїїуњава Јеїїсов замишљени изазов „Несїїаје. Небо исїїуњава їлаву. / Траїично је до врхунца дошло.“⁶ У їрофесионалном књижевном миљеу Заїада, їесник је склон само-омаловажавању и скеїїицизму; на їремер, їесник из САД свесїїан је да је машинерија їрађења уїледа и шїїанцања књиїа, без обзира на їо да ли їої конкретїиїої їесника или їесникињу занемарује, равнодуина їрема моралној и еїїичкој снази їоезиїе коју шїїанца... Све їо ме їодсеїа на заїонейїну реченицу Сїїивена Дегалуса да је најкраїи їуїї до Таре їреко Холихеда, їодразумевајуїи да је оглазак из Ирске и їреисїїиїивање земље сїоља најсїуїрњиї їуїї до схваїїања сушїїине ирскої їиїїања. Пїїїам се, зар не бисмо и данас моїли, аналоїно їоме, усїївердиїи да је најкраїи їуїї до Виїїбија, манасїїира у ком је Кагмон заїојао їрве аїїлосаксонске сїїихове, їреко Варшаве и Праїа. (Hini, “The Impact of Translation”, 6–7)

Разлика између, рецимо, Бродског, Венцлове, Барањчака, Милоша и Збигњева Херберта с једне стране, и оних подједнако талентованих западних песника „склоних самоомаловажавању и скептицизму“, и самим тим ухваћених у чељусти „машинерије грађења репутације и штанцања књига... равнодушне према моралној и етичкој снази“ поезије с друге, како Хини тачно примеђује, јесте „чин вере у уметност која постаје очигледна док се уметник бори против тираније“. „Јер, кад читаву једну заједницу задеси несрећа, на пример, за време нацистичке окупације Пољске, нестаје „расцепа између песника и велике људске породице“ (цитат из *Неколико речи о їоезиїи* Оскара Милоша), и поезија постаје неопходна колико и хлеб“, пише Чеслав Милош (*The Witness*, 37).⁷ Или, да Хинијеву тврдњу пребацимо у Милошев дискурс: „Да ли је постоји поезија која није есхатолошка?“ (*The Witness*, 37). Јеїтс замишља „Нестајање“ [у оригиналу *black out* – замрачење (*Прим. їрев.*)], у ком су ови песници живели и из кої су писали. Одатле потиче дискурс Бродског, и не можемо разумети како је стигао до Витбија док не почнемо да реконструиремо прецизно значење фразе „преко Лењинграда/Петрограда“.⁸

⁶ Препев Томислава Ладана, В. Б. Јеїтс, „Lapis lazuli“, Књижевне новине, 7. X 1960, XI, бр. 129, стр. 5. (*Прим. їрев.*)

⁷ Наведено према: Чеслав Милош, *Сведочансїїво*, 36–37, Народна књига, Београд, 1985, превод са енглеског Андрија Гросбергер (*Прим. їрев.*)

⁸ Овде је парадокс, о ком ћемо касније више говорити, у томе што Бродски имплицитно разуме опасности по видовњака у „пророчком“ облику. Он стално умањује значај биографије у сопственом делу, и следећи свог хероја Одена у његовом „антихеројској пози“ (*Less*, 367), види извесну неискреност у, рецимо, Јеїтсовој апокалиптичној реторици. С друге стране, док су Јеїтс и касни Мандељштам тематски сродни (*Brodski, Beyond Consolation*, 16), код Руса нема тог реторичког претеривања. Због чега? Можемо претпоставити да за Бродског то има везе са Мандељштамовим животом посвећеним жртвовању за поезију и прожетим личном трагедијом. Као што Бродски најозбиљније каже у својој беседи поводом доделе Нобелове награде: „Те сени [Мандељштам, Цветајева, Фрост, Ахматова, Оден] ме збуњују стално, и чине то и данас. У сваком случају, оне ме не подстичу на красноречивост. У својим најбољим тренуцима сãм себи изгледам као сума свих њих – али увек мања од сваке од њих понаособ. Јер, бити бољи од њих на хартији немогуће је;

Ова књига је о Јосифу Бродском, метафизичким импликацијама егзила,⁹ и поезији која настаје кад то двоје започну дијалог. Не може бити о све три ствари истовремено – осим ако и сама није песма – што истог тренутка покреће питање њеног порекла. Шта је важније, Јосиф Бродски као човек, статус егзила са којим се он и његов рад традиционално повезују, или саме песме? Тај одговор лежи у срцу легенде о његовом животу и његовом „стваралачком путу“ (*творческий путь*), како Руси воле да кажу. Сам Бродски би се огорчено побунио против било каквог спољног покушаја стављања неког узрочног везника („због“, „као последица“) између његових биографских података и онога што на енглеском назива „извијања језика“ (*twists of language*), а долази из руског (*изгибы стиля*) (*Less*, 3). Ми, наравно, имамо пуно право да се не слажемо са Бродским, да тврдимо да је он као песник производ тог искуства или аспекта његове личности или порекла, и логично, били бисмо у праву. Али Бродски би се успротивио, и у том случају, он би био „више у праву“ ако би рекао да његово познавање Манделштама, Цветајеве, Одена и Дона или његов прогон од стране совјетских власти нису *сīворили* његову поезију, чак и ако њихови заједнички остаци јесу омогућили њено настајање. По мишљењу самог песника, највише што се може рећи јесте да су такви фактори и разматрања присуствовали рађању поезије, али да њен живот, тај почетни добронамерни подстрек у порођајној сали свести где слика, рима, метар, образац строфа и духовни „вектор“ (једна од песникових омиљених речи) почињу заједно да пулсирају, дишу у хомеостатичном кретању, јесте само њен. У чувеној песми Бродског о лептиру рука прелази преко празног листа папира да би начинила ред стихова, баш као што крила инсекта лепећу у ваздуху, раздвајајући посматрача од ништавила (ничто) иза, али ни рука ни крило не знају *зашто* је дошло до тог покрета.

није могуће бити бољи од њих ни у животу“ (Loseff и Polukhina, *Brodsky's Poetics*, 1 [Наведено према „Беседа поводом доделе нобелове награде 1987“, у: Јосиф Бродски, *Разјовори и беседе*, превела Неда Николић Бобић, „Књижевне новине“, Београд, 1988, стр. 65–66. (Прим. њев.)). Део који се односи на „живот“ вероватно више важи за Манделштама, Цветајеву и Ахматову него за Одена и Фроста. Па ипак, парадокс овде затвара пун круг, Бродски не би мењао неизбежно културно „нивелисање“ у слободној демократији за узвишену „бардовску“ уметност која настаје под тиранијом: „Друга ствар је, свакако, парадокс претпоставке источних жртава [тј. Милана Кундере] о културној супериорности у односу на западне зликовце, која га свеједно не спречава да тежи предностима које зликовачки систем носи... Да би се тај парадокс разрешио, треба имати две ствари на уму: прво, да су издаја, пропадање, срозавање стандарда органске карактеристике цивилизације, да је цивилизација организам који избацује, лучи, дегенерише се и регенерише [упоредити са Манделштамом из „Ламарка“]; и да је одумирање и труљење његових делова цена коју организам плаћа за своју еволуцију. Друго, да је невиност жртве, присилна, односно, вештачка невиност коју не бисмо мењали ни за најмањи делић слободе коју имамо; да је наша привученост културним стандардима жртве елегијске природе, јер они припадају прошлости цивилизације стављене, такорећи, у замрзивач идеолошке тираније. Жива риба смрди; смрзнута риба смрди само кад се кува“ (“Why Milan Kundera Is Wrong”, 33). Не морамо ићи даље од ове изјаве да бисмо схватили колико другачије Бродски гледа на ствари у односу на неког ко је, попут Александра Солжењичина, махнити пророк у дивљини.

⁹ Ова тенденција, као што ћемо видети, долази од самог Бродског који је (*in absentia*) скупу изгнанника поручио следеће: „Непобитна истина јесте да је егзил метафизичко стање. Ако ништа друго, сигурно има веома изражену метафизичку димензију, и игнорисати је или избегавати, значи обмањивати самог себе о значењу оног што ти се догодило и осудити себе заувек на место оног ко увек извлачи дебљи крај, окоштати у жртву која ништа не схвата.“ (“The Condition”, 16). Види трећи одељак овог поглавља „Егзил“.

У питању је очигледна истина, али није на одмет поновити: марљиво изучавање („живот ума“) или лична трагедија нису предуслови за стварање озбиљне уметности, посебно у времену када се сам појам „великог песника“ стално преиспитује. На пример, можда није фер поредити некога попут Александра Кушнера, финог академског песника, и савременог становника Лењинграда, са Бродским, јер сам Кушнеров статус репера неумитно асоцира на одређене књижевне парове: Лаерта и Хамлета, Салијерија и Моцарта (види Соловјов, *Роман с еџирафами*, 81–96). Па ипак, довољно је времена прошло од „афере Бродски“ да би се могло рећи да је Кушнерова посвећеност „каријери“ на неки начин у складу са његовом уметношћу. Хришћанска жртва која се налази у центру поетског светоназора Бродског и традиције коју је наследио, не састоји се само од муке – чувени кредо Валерија Брјусова: „Напред, верни мој воле“ – већ и од *ризика*, потпуног давања себе без икакве гаранције да ће се ишта добити заузврат. Упркос тренуцима изванредне ерудиције и техничке перфектности, Кушнеров труд није уродио велелепном, величанственом поезијом, и готово прометејском виталношћу онога што је Бродски написао у последње три деценије (види испод). С тим у вези, Бродски је јединствена појава на културној мапи савремене Русије. „У Бродском имамо“, каже песникиња Бела Ахмадулина, „човека чија је најбоља особина урођена способност да обухвати културу целог света... У овом тренутку, не постоји бољи песник од Бродског“ (Loseff и Polukhina, *Brodsky's Poetics*, 197, 199). Чак су и његови пропусти, укључујући и његову опширност (*глинноты*),¹⁰ изузетни и лако препознатљиви као „бродскијевски“. Дакле, небројене аналогije између Бродског и његових цењених претходника могуће су, и вероватно потребне, али оне, на крају, остају само то – аналогije које указују на одређене парадигматске склоности. На пример, и Манделштам и Бродски су Јевреји, који као изгнаници (*изгой*), са посебном речитошћу причају о хришћанским врлинама у руској култури; и Цветајева и Бродски у више наврата пишу о љубавној издаји и процесу старења у оквиру егзила; и Оден и Бродски заузимају суштински „антихеројску позу“ (Less, 367), чак и када осликавају зарађени свет или одлазак песника саборца; и Дон и Бродски штипају, месе и кују своје најсложеније мисли у „ваздушасту тананост“¹¹ (*avery thinness*) поетског *кончејџа*; и тако даље. Све је то од помоћи и прикладно, у догледно време још ћемо говорити о таквим склоностима, али у томе не лежи тајна суштина оног „бродскијевског“ код Бродског.

У епохи смрти аутора и истискивања трансценденталних означитеља, укључујући и саму хуманистичку традицију, наилазимо на претпоставку да кроз неку врсту критичарског витешког потеза, можемо искорачити из мита, анализирати га и припитомити, и на крају појмити на који начин је омогућио датом песнику да пише. Претпоставка, можда најснажније представљена код „метапсихолошких“ критичара као што је Лео Берсани, јесте да морамо да продремо кроз те лажне кодове, почевши од самог субјекта. Очигледно не постоји субјект који по дефиницији није идеолошки осумњичен, и самим тим, директно

¹⁰ Песник Јевгениј Рејн, стари пријатељ и учитељ Бродског, досетио се ове метафоре да би објаснио његове *глинноты*: „Рецимо да постоји једна машина која производи [чеканитъ – кује] баш стихове Бродског. Замислите да је то нека врста линотипа. Када Бродски стоји одмах поред ње, производи поезију највишег квалитета. Али Бродски често изађе да запали; као што знамо, много воли да пуши. Али машина наставља да ради: производи другоразредне и трећеразредне стихове. Онда се Бродски врати, пуш-пауза је готова, и поново се производи најбоља могућа поезија.“ (Интервју с аутором, 22. август 1989, Москва).

¹¹ Џон Дон, *Предавање о сенци*, превео Коља Мићевић, Глас, Бањалука, 1980, стр. 82. (Прим. њерев.)

или индиректно, одговоран за разна друштвена и политичка зла.¹² Сматра се да иза сваке потребе за писањем стоји показивање надмоћи. Стога је потребно ништа мање него књижевност која константно позива на напад на „култ личност“ и завршава се, како Роберт Алтер каже, „мрвљењем... појединачног ја“ (“Revolt Against Tradition”, 293). „Уништимо свете истине“, узвикује праромантичарски едиповски ратник Харолд Блум у својој новој књизи о небројеним интерпретацијама категорија светог и световног у било ком аутентичном књижевном делу. Али тај искорак из мита о стварању бремени је сопственом опасношћу. Главна премиса ове студије и разлог њеног настанка јесте то што можда присуствујемо смрти поетског језика сопствене културе, и најмање што може да се каже јесте да су многи од нас постали равнодушни, понекад потпуно, према начину на који поетски језик функционише и постоји *изнуштра*. Језик којим говоримо о поезији често је несумњиво непријатељски расположен према њој самој. На пример, на ово мисли Френк Кермод, један од наших најеминентнијих академских критичара, када каже, призивајући Валерија, да смо изгубили апетит за поезијом. Изношење овакве тврдње са позиције унутар академског круга, несумњиво само по себи звучи безнадежно укаљано идеологијом, и ако се читалац слаже, „реакционарски“ и носталгично према вредностима „високе књижевности“. Међутим, Јосиф Бродски није постао водећи песник тако што се дефинисао искључиво у оквиру система вредности матичне културе, већ више у односу на њега, покушавајући да пише неку врсту руске поезије која је у исто време свесна свог родног наслеђа и посвећена његовом оснаживању кроз стално калемљење оног страног.¹³ Ако пратимо извијања његовог језика, можемо научити нешто о Бродском, као и о његовој културној изолованости.

У овом тренутку, могли бисмо поменути и песника и изгнанника који је инспирисао Бродског, а пре њега оне акмеисте, наиме, Мандељштама и Ахматову, од којих је Бродски преузео кључно начело своје *ars poetica* – песничку реч хришћанског логоса. Данте би за постмодернистички искорак изван мита или система веровања рекао да је он исто што и налажење чврстог тла на вражјој (односно левој) страни при силаску у пакао. Које стопало, оно које припада жељи (*appetitus*) или разуму (*ratio*), остаје на чврстом? А које крчи нове територије? Како је Мандељштам, можда боље него Т. С. Елиот, схватио, Данте је у потрагу првобитно и пре свега пошао обувен у своје терцете, а главна тема те потраге јесте мит о језику, Реч сама. Дантеов „друго-говор“ (*al + goria*) разликује се од „унутрашњег говора“ поетске форме *Комедије* само по статичком ефекту који има на његово велико ходочашће. С тим у вези, не постоји ниједно критичко разоткривање песника или његове поезије које само по себи није друга врста маскирања, као што не постоји ни ненарушена „спољашња“

¹² У садашњем контексту вреди споменути коментаре Бродског о слободи говора, изречене пре двадесет година: „Не глумим објективност; чини ми се да је она нека врста слепила у ком је потпуно немогуће разликовати позадину и први план. ослонићу се на позитиван обичај слободне штампе у завршној анализи, иако и слобода говора, као и свака слобода добијена бесплатно, без борбе, има своју тамну страну. Јер за сваку генерацију која долази као друга, слобода је наслеђе пре него лично достигнуће. Аристократија – али осиромашена аристократија. То је она слобода говора која доводи до његове инфлације“ (“Says poet Brodsky”, 11).

¹³ Исто тако, кихотовска препорука песника лауреата да се јефтина издања песама поставе поред редова за касе у супермаркетима, поред таблоидских репортажа о томе „како је опет виђен Елвис“ има своју доследну логику: добра поезија не мора по дефиницији бити елитистичка нити строго академска (“The People’s Poet”, 39; види и “Immodest Proposal”).

позиција, из које се улази у окршај, осим, управо мрачне шуме, *selva oscura*. Свако доба и полис имају своје црне и беле гвелфове, фирентинске каријеристе, будуће „беле анђеле“, и наравно свог *veltra* који се у тексту живота појављује само да би умро. Ипак, комбинација звука и значења (прозодијско *ресџрукџурирање* времена, како би Бродски рекао) која обогаћује Дантеов тврдоглаво вертикални и свеобухватни поглед на свет, чак и данас, и то са запањујућом конкретношћу, јесте мит ком се враћамо, заправо исти онај ком се Данте вратио Вергилијевим стопама. Митске звери мењају облик (мада поетска функција, *I u lonza, leone, lupa* остаје иста), као што се мењају обриси брда наткривеног сунцем, али има ли песника који не покушава да досегне врх повлачећи се у шуму речи и крећући стазом која води надолу?

Модели Ролана Барта („смрт аутора“), Мишела Фукоа („шта је аутор?“) и Пола де Мана („аутобиографија као раз-обличење“), могу послужити у случају „песника без биографије“, као што је, на пример, Маларме. Али много су мање од користи у руском контексту, како је то Светлана Бојм недавно показала у свом делу *Death in Quotation Marks – Cultural Myths of the Modern Poet*. За песнике попут Манделштама, Цветајеве и Бродског, који су, случајно или намерно, изградили *мисџичну* везу између својих биографских података (*быт*) и легенди испреданих око њих (песник-мученик), термини Бориса Томашевског (*биоџрафска леџенџа*), Јурија Тињанова (*књижевна чињеница, књижевна еволуџија*), и Лидије Гинзберг (*лџрски јунак*), много су прикладнији. И то је из простог разлога што ови термини у обзир узимају контекст и подразумевају истинску симбиотичку везу између харизматичног песника који пати кроз живот зарад Културе (покретачког мита) и људи (*наџог*) који стално бивају искупљени тим призором у ком учествују и за који су донекле и одговорни (види Freidin, *A Coat*, 1–33). Песник Владимир Ходасевич ову везу између кенотског песника и помрачене, урнишуће гомиле у подножју крста назива *кџоџавая пиџца* – крвави пир. Већина оних који изучавају руску књижевност осећа се непријатно пред терминима као што су „смрт аутора“ или „уживање у изолованом тексту“, када се они примене, рецимо, на Манделштама, можда највећег европског песника двадесетог века, који је умро ужасном смрћу у стаљинистичком логору и који је последњи пут виђен жив како копа по смеђу на граници лудила, док се његове чувене птичје црте на грозан начин претварају у метафору преласка у живот вечни уместо погибије.¹⁴ Имајући на уму политички систем који тако нешто може да уради песнику, и Манделштамову дивну молбу да се „сачува мој говор“, иако је управо он био оружје његове еџзекуџије, како можемо отписати њега и његов живот? На то је Бродски мислио у свом говору са доделе Нобелове награде: „И то баш у њиховим [Манделштама, Цветајеве, Ахматове]¹⁵ животима, ма колико трагични и горки они били – и све ме то веома често, очигледно чешће него што би требало, приморава да

¹⁴ Узгред, непријатност коју многи слависти осећају према примени појма „задовољство у тексту“, који је у основи француски (инспирисан Бартом), на, рецимо, Манделштамову каснију поезију, може се упоредити са нелагодом гледаоца која се јавља у случају „генеричке“ телевизијске репортаже из ваздуха – на пример, екипа која са безбедне удаљености, из својих хеликоптера – снима побуну на улицама испод. Људи постају нестварни, привидни, њихова патња само је плод визуелне маште. Исто то се дешава када дивне и потресне Манделштамове стихове претворимо у „слободну игру означитеља“.

¹⁵ Бродски помиње и Одена и Фроста у овом контексту, али нагласак је пре свега на руским песницима.

жалим што протиче време¹⁶ (Loseff и Polukhina, *Brodsky's Poetics*, 1). У свету Бродског, баш као и код Набокова и Манделштама, поезија подучава *еџици кроз есџеџику*: прозодијске структуре, права реч на правом месту у право време, то је та најснажнија могућа мешавина *исџовременој* давања и примања (не показивања надмоћи!) која, када се преведе у област етике (не обрнуто) значи да је сваки појединац јединствен и драгоцен случај.

Дакле, најбољи начин да се говори о Бродском јесте кроз његову поезију. Пре него што се посветимо важним и сложеним питањима биографије и егзила, погледајмо кратко на који начин његов тон и „вектор“ избијају на површину кроз врсте речи – оне прозодијски балзамоване против зуба времена – које њему највише значе.

*Я входил вместо дикого зверя в клетку
выжигал свой срок и кликуху гвоздем в барке
жил у моря, играл в рулетку,
обедал черт знает с кем во фраке.
С высоты ледника я озираю полмира,
трижды тоннул, дважды бывал распорот,
Бросил страну, что меня вскормила.
Из забывших меня можно составить город.
Я слонялся в степях, помнящих вопли гунна,
надевал на себя что сызнова входит в моду,
сеял рожь, покрывал чернойтолью гумна
и не пил только сухую воду.
Я впустил в свои сны вороненый зрачок конвоя,
жрал хлеб изгнаья, не оставляя корок.
Позволяя своим связкам все звуки, помимо воя;
терешел на шепот. Теперь мне сорок.
Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.*

*I have braved, for want of wild beasts, steel cages,
carved my term and nickname on bunks and rafters,
lived by the sea, flashed aces in an oasis,
dined with the devil knows whom, in tails, on truffles.
From the height of a glacier I beheld half the world, the earthly
width. Twice have drowned, thrice let knives rake my nitty grubby.
Quit the country that bore and nursed me.
Those who forgot me would make a city.
I have waded the steppes that saw yelling Huns in saddles,
worn the clothes nowadays back in fashion in every quarter,
planted rye, tarred the roofs of pigsties and stables,
guzzled everything save dry water.
I've admitted the sentries' third eye into my wet and foul
dreams. Munched the bread of exile: it's stale and warty.
Granted my lungs all sounds except the howl;
switched to a whisper. Now I am forty.
What should I say about life? That it's long and abhors transparency,
Broken eggs make me grieve; the omelette, though, makes me vomit.
Yet until brown clay has been crammed down my larynx,
only gratitude will be gushing from it.*

(U, 177)

(Urania, 3; *превод са руској Ј. Бродску*)

*Улази у кавез мјесто звјери дивље,
рок и лозинку уреза чавлом у бараку,
иџрах рулеџи, џоред мора живџех,
обједовах врај зна с ким у фраку.
Гледах џола свиџеџа са ледничкој виса,
Три џуџа џонух, дваџуџи џаран био.
Наџусџиџ земљу џиџо бџеше ми сиса.
Тих џиџо ме заборавише има за џрад цио.
Шврљах џо сџеџама џиџо џамџе крике Хуна,
Облачих џиџо џоново улази у моду.
Сиџах раж, џокривах џер-џаџиром џумна*

¹⁶ Наведено према „Беседа поводом доделе нобелове награде 1987“, у: Јосиф Бродски, *Разџовори и беседе*, превела Неда Николић Бобић, „Књижевне новине“, Београд, 1988, стр. 65–66. (Прим. џрев.)

И једино не њих суху воду.
 Гавранску зјеницу сїраже у своје снове љушїах.
 До задње корице крух изїнансїва ијем.
 Гласној жици све звуке, осим урлика, доїушїах;
 Ыређох на шайаї. Чеїргесей ми је.
 О живоїу шїа ређи? Исїиче се дуљином.
 Само са несређом ћушїм солидарносї.
 Ал' док ми усїа не зайуше їлином,
 Из њих ће се једино чуїи блаїодарносї.¹⁷

Песма је настала 24. маја 1980. године, на четрдесети рођендан Бродског, зрело доба за велико руског песника овог века. Стихови су изузетно моћни на руском, поготово ако сте имали прилику да их чујете у извођењу Бродског. Нажалост, много те снаге изгубљено је у преводу (лично ауторовом).¹⁸ Свако ко пише озбиљну критичку биографију о Бродском могао би указати на одређене детаље у песми који воде порекло од догађаја из стварног живота: „кавези“ (*клетки*) који се односе на затворске ћелије, „леднички вис“ који је вероватно сећање на ране геолошке експедиције, теревенке и окршаје ножевима са друговима „пролетерима“, дуга путовања (добровољна и присилна), „гумна“ (*гумна*) прогон на север, напуштање домовине, и тако даље.¹⁹ Али то овде није поента, прокрчити пут од песме назад до стварног живота, и онда, вероватно, опет назад до песме, путањом која критичару њушкалу доноси задовољство обједињавања и дешифровања два „текста.“ Уместо тога, суштина за нас јесу *їон* и *їлас* нашег песника.

Да поновимо, колико је савремених песника – поготово англофоних – у стању да напише са таквим моралним ауторитетом, таквом свеопштом контролом средстава, такво једно, да кажемо, (храпаво) громогласје. Каснија поезија Роберта Лоуела јесте жестоко разбуктана, али у њој не постоји дистанца од њега и његове приче; штавише, *блаїодарносї* на крају песме Бродског не припада њему. Можда пре песницима Шејмусу Хинију или Дереку Волкоту, онима који пишу на енглеском, али ипак делују на маргинама наше културе и стално упијају другачије, не-изворне митове о постању?²⁰ Размишљамо о Хинијевом

¹⁷ Наведено на основу рукописног превода Марка Вешовића. (*Прим. їрев.*)

¹⁸ На пример, последња три стиха разочаравајуће су нетачна: дословно гласе „Само према болу осећам солидарност. / Али док ми још увек уста нису натрпана глином / Из њих ће се једино чути благодарност.“ [У енглеској верзији стихови буквално гласе: „Због разбијених јаја се ражалостим; због омлета, међутим, повраћам. / Али док ми глину не стрпају низ гркљан / из њега ће само шикљати захвалност.“ (*Прим. їрев.*)]

¹⁹ У једном од првих чланака написаних у Америци, Бродски помиње да је касних педесетих радио на Далеком истоку убијајући „слуђене дивље медведе који су се навикли да се хране лешевима из логорашких гробова и сада су изумирали јер нису могли да се врате нормалној исхрани“ (“Reflections”, 66). Таква изјава просто наводи на повезивање ових „дивљих звери“ са потенцијалним лудилом и пометњом код самог говорника.

²⁰ Свакако, Хинијева „Муза“ чини се далеко скромнија и самосталнија, самим тим и више „лирска“ од оне код Бродског. Његова поезија садржи мање „центрифугалних“ елемената, мање чисте метафизичке спекулације, од поезије његовог руског колеге. Исто тако, користећи се Ејхенбаумовим терминима, Хинијев стил писања могао би се назвати комбинацијом „говорног“ (*говорной*) и „мелодичног“ (*напевный*), док би се стил Бродског могао окарактерисати, барем повремено, као одређена мешавина „декламативног/реторичког“ (*декламативный/риторический*) (Ејхенбаум, *О поэзии*, 331).

поетском приказу оца који вади кромпир из ирске земље („Копање“) или о Волкотовим морским пејзажима²¹ и истог тренутка се присетимо Бродског, пресађеног из Русије, ког од детињства прогања зов сирена из Неве и који је у одсуству родне груде (озлоглашени „космополитизам“), одгајан под сенком класичних стубова и лукова. Међутим, то што Хини метапоетизује физичке покрете својих предака кроз копање речи (односно, усмерава пажњу на мит о земљи), док Бродски метапоетизује своје напоре кроз покрет лептирових крила (односно, усмерава пажњу на мит о ваздуху, о „ништавилу“ самог времена), доста говори. Али, пре свега, ту је Милош, ког виљнуски корени враћају на древно пољско-литванско ривалство и ког су највише привлачили сведочанство и отуђење. „Човек, пре свега, треба да цени предности свог порекла. Његова вредност лежи управо у моћи коју човеку даје да се одвоји од садашњег тренутка“ (*Native Realm*, 35). Због тога што је Милош алергичан на „пољаштво“, а ипак пише на пољском, зато што је његова литванска прошлост постала „метафора за ‘неког ко долази споља‘“ (*Prywatne obowiazki*, 81–82; наведено у: *Fiut, Moment*, 95–96), веза са Бродским, Јеврејином у руској култури, чини се посебном јаком. Данас нема два песника која су више од њих „метафизички“ у својој страсти према идејама и њиховом гномском представљању, чији је поглед на свет толико „стоички“, који су више инспирисани и у исто време згађени „мученичко-месијанским рефлексом“ својих култура (*Prywatne obowiazki*, 86, наведено у: *Fiut, Moment*, 96).²² Од њих двојице, међутим, Бродски је много оштрији и центрифугалнији.

У стиховима „Улазих у кавез“ јасно је да Бродски испреда сопствену легенду, али код њега нема ни мрве оног мајаковскијевског шепурења. Иронија, брутални и неочекивани упади у избору речи, као што је „враг зна с ким“ (*черт знает с кем*), упућени су колико њему самом, толико и „друштву“. Песник је доживео толике године и преживео разне сусрете са смрћу, да би „сачувао исти говор“ као и Манделштам. Због тога је, верује, догурао до четрдесете. И стога дакле *преузима контролу* над жигошућим остацима тих догађаја тако што их ставља у службу прозодијске структуре, што постаје још уочљивије када препознамо слободну *долник* форму његових стихова. Риме које је толико тешко правити у савременом енглеском осим ако је у питању мушка рима, невероватне су по својој прецизности и готово опипљивој реалности. Песник који успева да римује генитив речи „Хун“ (*зунна*) са акузативом множине речи „гумно“ (*зумна, barns*), све друго на страну, живописан је и храбар у својим асоцијативним скоковима. Намеће се аргумент Џона Холандера да је за песника добра рима и једна врста окова (ограничења), и моста (слободе) ка ширим видицима, као и Валеријево сугестивно поређење риме са сатом који откуцава изван теме песме (*Hollander, Vision and Resonance*, 117–19). Бродски девалвира значај самог себе као људског бића са биографијом – био сам попут циркуске животиње у кавезу, протраћио сам младост на исти баналан начин као и сви, много је више оних који су ме заборавили него оних који ме памте, попио сам све што се попиту могло осим суве воде, и тако даље

²¹ „Њему [Волкоту] се посрећило да се роди на тој периферији, на раскрсници између енглеског језика и Атлантског океана, где обе стихије надолазе у таласима да би се затим нагло повукле. Та врста кретања – ка обали и назад према хоризонту – одражава се у Волкотовим стиховима, у његовим мислима, животу“ (*Brodski, Less*, 174). [Наведено према: Јосиф Бродски, *Соба и ѿо*, превод Неда Николић Бобић; *Russika*, Београд, 2008, стр. 130. (*Прим. прев.*)]

²² Када говори о Милошу, за ког каже да је „један од највећих песника нашег времена, можда и највећи“, Бродски наглашава његово *метафизичко* схватање језика и *стиоцизам* (види „Presentation“, 364). То су термини којима је често описиван и Бродски.

– да би уздигао, на крилима риме, значај себе као песника, или више, значај свог позива. Није важан сам Јосиф Бродски као такав, што је на чудан начин ослобађајуће. Укратко, он је песник свестан своје вредности који, путем неке компензујуће алхемијске формуле, није у стању да буде неискрен о томе. Није ли завршетак попут овог „Ал’ док ми уста не запуше глином, / Из њих ће се једино чути благодарност“,²³ готово незамислив у контексту савремене америчке поезије?

Други пример долази у виду песме Бродског из 1989. године настале поводом стогодишњице од рођења Ахматове. Подједнако је илустративна, мада из нешто другачијег угла. Такође нуди значајну прелазну тачку јер врло компактно приказује шта се дешава са дикцијом и тоном Бродског када се суочи са духовима својих славних предака:

*Страницу и огонь, зерно и жернова,
секиры острие и усеченный волос –
Бог сохраняет все; особенно – слова
прощенья и любви, как собственный свой голос.*

*Fire and paper, millstone and seed,
The blade of the pole-ax, the hair freshly split –
God saves them all, but words He saves indeed,
Of love and mercy, as from His lips.*

*В них бьется рваный пульс, в них слышен костный
хруст,
и заступ в них стучит; ровны и глуховаты,
затем что жизнь – одна, они из смертных уст
звучат отчетливей, чем из надмирной вайы.*

*They pulsate in terror, they crack in one’s bones,
They knock at the grave; in steady cadence they pound,
Because life is just once, because their lips’ mortal moan
Rises still sharper athwart the heavens’ dull sound.*

*Великая душа, поклон через моря
за то, что их нашла, – тебе и части тленной,
что спит в родной земле, тебе благодаря
обретшей речи дар в глухонемой вселенной.*

*Great soul, it is to you across the sea,
to you who found them, and to you who disappear
asleep in native soil, I now bend my knee,
for gift of speech in universe’s deaf ear.²⁴*

(превод Д. М. Бетаја)

*Сїраницу и оїањ, зрно, жрвањ шїіо їа їњечи,
секире ошїїрицу, косу скраћена шїіо је –
бої чува све; а їосебно – речи
їрашїїања и љубави, као соїсїївене своје.*

*Из њих оїїкинуїї їулс бије, крцкање се косїїцију чује,
и риљач шїіо коїа; равне и їлуве, оне све їраїїе,
јер живоїї – један је, из усїїа смрїїних звоне и ује
јасније наїо на свеїїом из ваїїе.*

*Велика душо, дубок їоклон їреко мора
їеби, за їїо шїіо их нађе – и чеїїїици земној*

²³ Опет, дословно: „Али док ми уста не запуше глином / Из њих ће се чути само благодарност.“

²⁴ Синтакса у последњој строфи посебно је сложена и тешка за преношење а да се не нуде преопширан на енглеском. Дословна срж четири последња стиха је: „Велика душо, прекоокеански наклон што си их [речи] пронашла за себе и тај смртни део који спава у родној земљи, који је, захваљујући теби примио дар говора у глувонемом универзуму.“ [Последња строфа на енглеском дословно гласи: „Велика душо, преко мора, / пред тобом која си их пронашла и која нестајеш / уснула у родном тлу, поклањам се, / за дар говора глувом уху универзума.“ (Прим. прев.)]

*шїо у родној земљи сїи и захвална їи биїи мора
јер обреїе гар їовора у васїони їлувонемој.*²⁵

Покушао сам отприлике да дочарам александринце Бродског, али признајем да покушај можда није најуспешнији. Веома је тешко пренети тон комбинованог достојанства и саосећања који се чује у песми – осећај да је сам Бродски велики песник који се обраћа другом великом песнику са оне стране реке живота. Ипак, сваки од многобројних формалних аспекта указује на то: избор метра (цезура у средини стиха успорава ствари и као да „прозодира“ свечаност прилике); одабир дикције (архаична, кричава *секира*) и библијска *обретшая* – у смислу „тражите и наћи ћете“) и – за Бродског – типично сложена синтакса („отпакивање“ реченица и клауза неопходно да би се разумело шта се тачно догађа у последњој строфи, опет, успорава ток емоције и чини да много дуже останемо замишљени над одласком Ахматове). „Велика душа“ из последње строфе диван је потез баш из разлога што је само Бродски могао то да уради, само је он, највећи живи руски песник и једини истински наследник Ахматове и Манделштама у традицији, могао тако да освоји своју „куму“ и не буде оптужен за нескромност, или још горе, за додворавање. Још ћемо кроз ову студију говорити о „ауторитативном“ тону Бродског, али за сада читалац треба да има на уму да у његовом омажу не постоји никаква блумовска несигурност, и да Бродски свакако може бити жестоко ироничан према самом себи и светском поретку (добар пример за то је „I have braved“ [храбро сам лутао – *Прим. ђрев.*]), из малопре помнуте песме), али уме да буде једнако ведар и нежно достојанствен када је иста та лирска интелигенција упућена преминулом (али за њега неутихнулом) великом саговорнику.

Контекст: уместо биографије

Још увек није право време за озбиљну, академски састављену биографију Јосифа Бродског.²⁶ Сам тај жанр намеће оквир временске дистанце од свог субјекта – оквир који никако не одговара појму живота који је и даље у току. Бродски је превише присутан у нашим главама када помислимо на стање у савременој руској (и не само руској) књижевности да бисмо могли заузети позицију коју би Бахтин назвао *вненаходимост* (дословно „налажење изван ствари“). Ипак, нешто се мора рећи о песниковој биографији из простог разлога што западни читалац, добро упознат са постмодернистичким појмом „смрти аутора“ можда није адекватно опремљен за разумевање биоестетичке споне у овом случају. Могуће да је Маларме свесно стварао имиџ онога што би Томашевски назвао „писцем без биографије“, али тај модел се тешко може применити у руском контексту (види Воут, *Death In Quotation Marks*, 1–36). Песници који пишу у оквиру традиције Пушкиновог *Пророка* (1826), у ком видовњаку „празнослован језик грешан... језик лажљив“²⁷ ишчупа шестокрили серафим, а срце му замени жеженим угљем речи који може да спали све што такне, нису у стању да се умотавају у све прозирније слојеве непостојања сваким наредним кораком наслепо. Тај пушкиновски модел, примењен на трагичним животима савремених

²⁵ Јосиф Бродски, *Шїа їреба за чудо – избране їесме*, одабрао и препевао са руског Радојица Нешовић, Академска књига, Нови Сад, стр. 204. (*Прим. ђрев.*)

²⁶ До данас, најбољи уводи у живот и доба Бродског могу се наћи у делима Polukhina, *Joseph Brodsky*, 1–101, Kline и Sylvester „Iosif Aleksandrovich Brodsky“; и Kline „The 1987 Nobel Prize“.

²⁷ Препевао Владимир Јагличић, *Анїолоїија Пушкин*, Прометеј, Нови Сад, 2009, стр. 447. (*Прим. ђрев.*)

предака као што су Манделштам, Ахматова и Цветајева извршио је снажан утицај на Бродског у годинама његовог формирања. Чак и данас, када говори о тим песницима и начину на који су се њихови животи и дела сјединили у мистерији хришћанског логоса, Бродски маневрише у оквиру те традиције (види нпр. "Nobel Lecture" у: Loseff и Polukhina, *Brodsky's Poetics*, 1–11).

Дакле, могло би се рећи да је живот Бродског до данашњег дана закомпликован кроз неколико фактора, од којих нису најмање битни његова оправдана потреба за приватношћу и борба против ореола биографске легенде који се неуморно надвија над читаочевим разумевањем било ког већег руског писца у пророчком облику. То што је песник у више наврата нагласио да је суштина његове личности у његовим „ломљењима језика“, не значи да је његова репутација „другог Осје“ (први је Манделштам) чиста уображеност. То просто значи да Бродски одбија да буде пре свега мученик (или „дисидент“), па тек онда песник. Биографија је стварна, али ништа стварнија од прозодије, „реконструисаног времена“ поетског израза. С тим у вези, одговор Бродског у његовој најпознатијој изјави веома је карактеристичан. Када га је на суђењу фебруара 1964. судиница Савељева неумесно провокативним тоном упитала ко је њега уврстио међу ред песника, он је одговорио да мисли да такво право долази „од Бога“ (*от Бога*) („Заседание“, 280). Оно што је судиница тим питањем хтела да имплицира јесте да ако Бродски не заузима одговарајуће место у књижевном естаблишменту, онда ни нема право да се назива песником.²⁸ Али Бродски, веран својој традицији, преселио је дискурс и овлашћујућу моћ са овог на онај свет. Много година касније, када су га у једном интервјуу питали о чему је онда размишљао, Бродски је рекао да не зна (Интервју са аутором, 28–29. март 1991, South Hadley, Mass). О чему год да је размишљао, врло вероватно, то није био Манделштам, *imitatio Christi*, и „узвишеност“. Другим речима, тачан тренутак у његовој биографији (за разлику од његове поезије) када је постао, такорећи, „други Осја“ и када су се његове две персоне (приватног песника и јавног мученика) стопиле први пут, у његовој свести очигледно није овенчан круном од трња. „Биографија“ не делује на већој романтичарској скали, бар када је реч о самом Бродском (или барем колико је он спреман да призна). Дакле, у овој прелиминарној фази, питање које се намеће јесте на који начин песник (или читалац) може да има и једно и друго, како може заслужено да буде носилац пушкиновског завештања свете жртве и да тврди да његов живот заправо није битан, односно да је битан само у оноликој мери у којој му омогућава да уопште пише?

Сврха овог одељка веома је скромна: да читаоца упозна са основним информацијама о пореклу Бродског и његовом погледу на „стварност“. Фокус ће бити на оним личним сферама – породици, пријатељима, родном граду, заједничким вредностима – које се у његовим аутобиографским списима јасно истичу, посебно у делу *Мање од јегинке*. Не изненађује што се Бродски најдиректније бави везом између *Wahrheit* (истине) у односу на

²⁸ Присетимо се подругљивог одговора ђавола Коровјева грађанки која чува врата код Грибоједова (званични клуб и ресторан МАССОЛИТ-а – односно Удружења писаца) у Булгаковљевом делу *Мајсџор и Маријариша*. Када му тражи да покаже чланску карту, Коровјев размишља: „Али, реците ми молим вас, да бисте се уверили да је Достојевски писац, зар бисте му тражили чланску књижицу? Узмите било којих пет страница његовог романа, и уверићете се без икакве чланске карте да је пред вама писац. Лично сам мишљења да он није ни имао никакве чланске књижице.“ [Наведено према Михаил Булгаков, *Мајсџор и Маријариша*, превео Милан Чолић, Дечје новине, Горњи Милановац, 1988, стр. 404–405. (Прим. њев.)]

Dichtung [поезију – Прим. њрев.], баш као одговор на такве теме. Дакле, оно што следи јесте *вектор* (термин Бродског) који може послужити неком будућем биографу.

Јосиф Бродски рођен је 24. маја 1940. године у Лењинграду као једино дете Александра Бродског и Марије Волперт. Оцу, рођеном Петрограђанину и фото-репортеру по струци, који је постао искусни поморски официр за време Другог светског рата, дугује љубав према мору, и наклоност према руској поморској историји, знање и „племенитост духа“ (*Less*, 446). Почевши од Неве, вода ће остати основни елемент матерњег језика Бродског, попут стивенсовских „сабласнијих демаркација“²⁹ које покрећу мисли о времену, пореклу, смрти и вечности. Афинитет будућег песника исказан према елегантној крутости поморске „тригонометрије“ и правим угловима Петрове „идејне творевине“ преко „лажне планиметрије идеолога“ (*Less*, 446–447)³⁰ дирљиво се спаја са дечјим успоменама на оца, официра на дужности у елегантној униформи који би пустио сина да лута по Поморском музеју, а онда му за време лаганих шетњи до куће показивао споменике градске архитектуре. Једна од лекција које је дечак рано морао да усвоји јесте једноставан „или/или“ морални принцип тог поштеног човека који се тако лоше уклапао у нијансе и градације совјетског зла. Мајка Бродског била је пореклом из литванске трговачке породице (отац јој је продавао шиваће машине марке „Сингер“ у балтичким провинцијама) и била је талентована за стране језике. За време рата кратко је радила као преводилац у логору за немачке ратне заробљенике. Међутим, због антисемитизма с којим су се суочавале многе руске јеврејске породице у годинама непосредно након рата, а пре Стаљинове смрти 1953 (заправо, сам Александар Бродски изгубио је посао у морнарици и имао потешкоћа да нађе цивилно запослење), Марија Бродски је потиснула сопствено образовање и интелигенцију и задовољила се тиме да већи део свог радног века проведе као службеница у месном „савету за развој“.

Све у свему, питање јеврејства Бродског и озлоглашеног „петог параграфа“ (односно празне стране у пасошу на којој се под националношћу требало одредити између „Рус“ или „Јевреј“) за њега је било мање трауматично него за Манделштама или Пастернака, његове поетске ујаке. У сваком случају, он се никад није изјашњавао као припадник неке „етничке“ или организоване верске заједнице, и ову раширену предрасуду доживео као још један разлог да се „искључи“ (*Less*, 6) и још више отуђи од друштвене норме. Да ли је његов наводни недостатак интересовање за етничке корене као такве и његова увежбана мирноћа (осим у моментима катарзичног сарказма) очи у очи са болним успоменама, само компензујућа фасада, нека врста лажног брвада? Сумњам. Ево, на пример, како Бродски памти свој први окршај са питањем националности и своју прву лаж, односно свој први корак ван граница друштва:

Права историја свесџи њочиње нашом њрвом лажи. Своје. Било је џо у школској библиоџеци, када је џребало да џо џуним чланску карџу. Пеџи џогаџак је, разуме се, џласио „националносџи“. Имао сам седам џодина и врло добро знао да сам Јеврејин, али сам библиоџекарки рекао да не знам. Она ми је џодозриво џредложила да одем куџи и џиџам родиџеље. У џу библиоџеку више се никад нисам враџио, иако сам џосџао члан мноџих

²⁹ Наведено према Волас Стивенс, *Песме наше џоднебља*, превела Маја Херман Секулић Матица српска/Цицерио/Писмо, Нови Сад–Београд–Земун, 1995, стр. 34. (Прим. њрев.)

³⁰ Сви цитати из збирке есеја *Less Than One* наведени су према: Јосиф Бродски, *Соба и џо*, превела Неда Николић Бобић, Russika, Београд, 2008, осим ако није другачије назначено. (Прим. њрев.)

других које су имале исте такве формуларе. Нисам се ситио сам Јеврејин ниши сам се плашио да то признам. Али сам се ипак ситио саме речи „Јеврејин“ на руском језику – неvezано за нијансе њеног значења.

Судбина речи зависи од контекста и учесницима у употреби. Реч „евреи“ у званичном руском језику појављује се ипак рејко као и mediastanum или gennel у америчком енглеском. Та је реч имала значење или назив венеричне болести... Некако вређа осећај за прозодију. Сећам се да сам се увек лакше носио са речју „Жидов“ – „Жид“ (изговара се као Андре Жид): била је изразито увредљива, и самим тим бесмислена, неошрећена алузијама... То не значи да сам у раној младости ипак као Јеврејин; значи само је моја прва лаж била везана за мој идентитет. (Less, 7–8).

Треба обратити пажњу на то да је привидна тема његово јеврејство (за разлику од његове рускости – кафкијанска разлика, поготово ако се лингвистички примени), али много важнија тема јесте сам језик. Односно, Бродски је још од раног доба свој идентитет градио на унутрашњем дејству речи пре него од општих категорија које се примењују споља. Оно што је највише било повређено, ако је веровати његовој верзији (што морамо, пошто других нема), јесте његов „осећај за прозодију“. Да дечак није patio и да оваква врста суровог острацизма није оставила трајне последице свакако је спорна тачка. Али оно што се може тврдити јесте да Бродски има јединствен угао гледања на своју прву лаж и своје прво прихватање „амбивалентности“ (Less, 10). Нигде у делу *Мање од јединке*, кроз мноштво примера у којима је начета тема антисемитизма, такорећи, температура ауторове приче не расте, а посебно важи за сваки случај који се односи на њега лично. То је једноставно чињеница о животу који се свакако не може баш похвалити тиме да је фер.

Независност Бродског као песника и мислиоца води порекло, како је и он први признао, из његове породице и васпитања. Његова прилично мала очекивања од других људских бића изван најближег круга, стоицизам и подношење недаћа без притужби, његова страст према приватности, везе са Петербургом/Лењинградом као огњиштем и домом, дубоко усађено веровање у вредности сећања, културе и жртвовања такође ту почињу. Због оних који сумњају да је Бродски био нека врста мизантропа, неопходно је цитирати следећи одломак у ком он описује живот своје породице у оном што се називало *комуналка* (заједнички стан):

Поред свих нејеривљаних страна таквог начина живота у заједничком стану добија се нешто и заузврат. Овољава се сама суштина људског живота и руши свака илузија о људској природи. По јачини нечијих ветрова човек може знати који се налази у коалети, може прекознати шта је ручао и шта је доручковао. Знали смо какве звуке пуштају у кревету и када жене имају менструацију. Неретко би сусед управо теби поверио своју шују и он би (или она) позвао „хишну помоћ“ ако би те сјопао срчани напад или нешто горе. (Less, 454–55)

Опис је брутално „реалан“, тера нас да се макар вербално суочимо са акваријумом који представља совјетски заједнички живот. Овде нема баш никаквог заклона, поред четири породице и једанаесторо људи који деле једну кухињу, једно купатило, један WC (заправо, према совјетским стандардима, те цифре су сасвим хумане). Свако је у суштини био „добар комшија“, упркос – по западним стандардима – неподношљивој блискости, а ту је, на срећу, био само један полицијски доушник. И тако су у „племенској“ атмосфери

ове „слабо осветљене пећине“ Александар и Марија Бродски свили гнездо за себе и свог сина (Less, 455). Не чуди онда што Бродски толику важност придаје својој приватности и слободи кретања.

Као што сваки совјетски *интелектуалац* зна, „живот ума“ постаје све више *sine qua non* када је тешко обезбедити основну физичку приватност. То је последње место на које држава не може да завири док је човек приморан да сваки дан дели купатило и кухињу са другим људима. „Соба и по“ која је са толико љубави описана до детаља у последњем есеју из *Мање од јединке* посвећеном простору (четрдесет метара квадратних) који је био додељен породици Бродски. Пошто су имали тринаест метара више од норме (девет квадратних метара пута 3 члана породице), то је значило да Бродским остаје пола собе вишка које им се ни на који начин није могло одузети или одвојити, а да се при том не прекрше правила. Тај полу-простор Бродски *филс* је уз помоћ завеса, ормара и полица са књигама претворио у свој мали средњовековни принципат. Помињемо аспект одсечености онога што је Бродски сматрао за свој *Lebensraum*, јер управо та врста егзистентног „стањивања“ (*вычитание*) на крају ће постати песникова друга природа.³¹ Било му је довољно мање од једне собе, заправо, оно што би за већину био повећи плакар, да чита своје забрањене текстове, да се упусти у односе са супротним полом и да почне да куцка своје прве литерарне покушаје на очевој одбаченој писаћој машини *Royal Underwood*. „Тих десет квадратних метара припадало је мени, и то је било најлепших десет метара за које сам икад знао“ (Less, 477).

Уопштено говорећи, животна филозофија Бродског, као што се може видети из наслова који уоквирује његову збирку есеја („Мање од јединке“ и „Соба и по“), јесте метафизичка експанзија, пред физичким умањивањем. Живот пребира свој људски плен и оставља само, као што песник каже у једном од својих познатијих стихова, вербалну лешину – „део говора“. Ако би се стан његових родитеља (поштанска адреса Булевар Литенија 24, стан 28), истински приватни простор који нису морали да деле са другима, могао свести на синегдоху, онда би то био велики кревет на ком је породица доносила све важне одлуке, и ком песник, према сопственим речима „дугује[м] живот“ (Less, 473). Због тога што је тај кревет свакако био *више* од онога за шта је био предвиђен, посебно у тако скученом простору, трима особама које су толико материјално ограничене, подсећа на стихове Бродског, саме по себи низ бескрајних арабески и токова супротстављених голом људском болу и непојмљивом унижењу. „Он представља гломазан дупли објекат за спавање чије су резбарије, премда су израђене на модернији начин, ипак у извесној мери одговарале осталом намештају. Био је то исти биљни мотив, али се израда колебала негде између *art nouveau*

³¹ Термин *вычитание* узет је од Михаила Епштејна, младог московског критичара и „културолога“ који сада предаје на Универзитету Имори. Епштејн је сковао термин за време семинара о Бродском на Руској школи колеџа Мидлбери лета 1990. године. Хтео бих да искористим прилику да му се захвалим за овај и друге закључке. Више критичара је писало о тежњи Бродског ка некој врсти „егзистенцијске синегдохе“, или свођења целе своје личности или лирског „ја“ на један део. Види, на пример Polukhina, „Brotsky's Self-Portrait“, 126–27. „Управо ово бирање дела над целином... Бродског највише приближава категорији неличног песника јер је лирско „ја“ готово потпуно истиснуто из његове поезије. Бродски негује технику *pars pro toto* као метонимијско средство аутопортретисања кроз цео свој рад: 38 посто поређења употребљених у сврху описа лирског субјекта, засновано је на метонимији“ (127). Касније ћемо више говорити о том аспекту лирског профила Бродског.

и комерцијалне верзије конструктивизма“ (Less, 473). Нема потребе напомињати да је кревет био попрште не само једне кључне и закопане прималне сцене, већ и многих других секундарних и терцијарних (породичних свађа, помирења, планова, размишљања), које су важне и стварне јер су њихове. Бродски ће, на пример, користити кревет као централни мотив у једној од својих најбољих љубавних песама у доновском маниру, где ће метафизички мотив из „Овај кревет твој је центар, зидови ови, сфера“ надјачати троугао издаје и растанка пара.

Епитет који се најчешће користи уз касног Бродског јесте вероватно „стоичан“. „Сузе су“, пише он, „у нашој породици биле реткост; то се у извесној мери могло односити и на целу Русију“ (Less, 480). Његова сопствена оклопничка спољашњост третирана је на исти начин у већ поменутој песми „Гласној жици све звуке, осим урлика, допуштах“. Али сам стоицизам, барем као модерна примена Зенонове доктрине „одвајања и независности од спољашњег света“ (Harvey, *Oxford Companion*), сигурно није сасвим прикладан. Позиција Бродског је увек „изгнан из“ и „ослобођен од“. Узевши то у обзир, он никако није постмодеран. Само неко ко верује у нешто више од краткотрајног самозадовољења може рећи овако нешто, као што Бродски каже у једном новијем интервјуу:

Човек ћочиње да ћише ћесме не заћо да би ћисао ћесме, већ заћо да би ћосћао бољи, и ћо не да би ћосћао бољи ћесник већ – добро, рећи ћу – боља душа. Нисам забринућ за неусћех своје душе шћо се шћиче Врховној Бића. Поред шћоја, убеђен сам да је оно шћо радим (шћј. ћишем ћоезију) ћо Њејовој (ако Он ћосћоји) вољи јер у суйроћном не би имао разлоја ме осћави на свећу [алузија на дуготрајну болест срца код Бродског]. (Интервју с аутором; 28–29. март 1991, South Hadley, Mass.)

Дакле, оно што Бродски даје није одговор реалисте на неправде овог света већ трачак увида из оног другог. Не треба потценити ни честе тренутке у којима песникова сумња и нагризајућа иронија онемогућавају готово сваки, чак и најнесигурнији покушај неке тврдње. Бродски у потпуности припада свом времену. Ипак, његов стоицизам је, као код Набоковљевог измишљеног Гумиљова у последњим тренуцима пре него што га одред бољшевика стреља, подругљив осмех некога ко зна нешто што његове убице не знају (Aleksandrov, *Nabokov's Otherworld*, 223–24).³² Могуће је да то вуче корене из очевог војничког става, убеђености старијег Бродског да човек дораста изазову, ма какав он био:

Он [Александар Бродски] је био ћоносан човек. Када би се суочио са нечим нечасним или нечим шћо је било за осуду, њејово лице би ћоћримило мрјодан и у исћо време изазован израз. Као да је ћоворио; „Само ћробај“, нечему за шћја је унаћред знао да је јаче од њеја. „Шћја човек и може да очекује од шћакве хуље?“ – била би њејова ћримедба у случајевима када се ћокоравао судбини (Less, 480).

Наравно, разлика између Гумиљова и старијих Бродских (и вероватно безброј других сличних њима) јесте што је овај први био благословен брзом смрћу, док су они морали да проживе оно што им је остало од живота најбоље што знају. Може ли се Варлам Шаламов

³² Свакако, став Бродског према бурним животним околностима много је мање романтичан и „оностран“ од његових постсимволистичких претходника (као што су Гумиљов и Набоков), али на крају можда ипак није фундаментално различит.

назвати стоиком? Не постоји ли тренутак, и то не само за оне у Гулагу, када унутрашња врлина постаје луксуз? Резоновање Бродског је да његови родитељи ниједног тренутка нису сметнули с ума да су постали „робови“, и ако је њихов модификовани стоицизам имао сврху, то је било да спречи да спољашњи видови поковања постану унутрашњи.

Идиосинкратична игра Бродског узроцима и последицама, његово инсистирање на задржавању приповедачког ауторитета над својом животном причом за самог себе, такође је, можда најдирљивији омаж његовим родитељима. Један од разлога зашто се порекло тако темељно преиспитује на крају дела *Мање од јединке (Less Than One)* јесте да би се спречило/избегло линеарно приповедање стандардне биографије. Последице нису нужно етички супериорне у односу на узроке; оне једноставно долазе после. Изјава „Ја сада јесам они [тј. његови мртви родитељи]; ја сам заправо наша породица“ (*Less*, 500), опет је према Бродском смањење, не експанзија. Суштинска порука еулогије у „Соби и по“ јесте да је „гнездо“ Александра и Марије Бродски омогућило *Lebensraum* њиховог сина, да је њихова посвећеност „родитељству“ у породици омогућила његово „орођавање“ са културом и поезијом,³³ да је њихова спознаја „ропства“ омогућила и подстакла његову спознају „слободе“. „Најважније ствари биле су хлеб на столу, чиста одећа и добро здравље. То су били њихови синоними за љубав, и били су бољи од мојих“ (*Less*, 497). Иако су и он и они много пута покушавали да то уговоре, Бродски није видео своје родитеље последњих дванаест година њиховог живота: држава је такву посету сматрала „несврисходном“ (*Less*, 460). После њихових непохођених смрти, а његовог преживљавања, очекивано остају мешавина кривице и захвалности:

*Свако дејте, на крају крајева, осећа кривицу прег својим родитељима, јер на неки начин зна да ће они умрећи пре њега. И њему је јошребно, да би ублажио кривицу, сазнање да су умрли природном смрћу [као што родитељи Бродског и јесу]: од болести или од старости, или и једној и другој. Остјаје ишање, моју ли се размишљања односији на смрт шачоченика, то јест, на онога ко се родио слободан, али му је ша слобода одузета?... Скренута река која тече према шућем, вештачки створеном ушћу. Може ли се њен нестанак у шом ушћу приисаји природним узроцима? И ако може, шћа је са њеним шокком? Шћа је са људским моућностима, укроћеним и усмереним у друо коришо?... Сва ова ишања шстављам управо шшо сам ја пришока шје скренуше, шорешно усмерене реке. (*Less*, 478–79, 482–83)*

Дакле, овде, на завршетку есеја „Соба и по“ (“Room and a Half”) Бродски се што је више могуће приближава успостављању узрочне везе између биографије и песничког рада. Одговор на питање скренуте реке и њеног туђег, вештачког ушћа није ни свестан нити унапред смишљен. Такви се рачуни никако не дају свести на овоземаљским папирима. И то је синова поента, разлог зашто поставља питања. Поезија је стање сталне неравнотеже,

³³ Парови без деце, деца без родитеља, побачена деца, мушкарци и жене у нерегенеришућем целибату све интензивније насељавају свет високог модернизма [сетимо се само руских симболиста и постсимболиста], и сви они указују на потешкоће са родитељством. Али, по мом мишљењу, други део обрасца, који следи одмах након првог, није ништа мање важан, а то је притисак да се створе нови, другачији начини заснивања међуљудских веза. Пошто је биолошка репродукција или превише тешка или превише непријатна, постоји ли други начин да мушкарци и жене успоставе међусобне везе, начин који ће заменити све оне везе које спајају чланове исте породице кроз генерације“ (Said, *The World*, 17). За више информација о појмовима „родитељства“ и „орођавања“ види Said *Beginnings*, 81–88 i *The World*, 16–17.

стално враћање потребе чије је тренутно задовољење омогућено помоћу оних који су дошли пре (у неколико значења). Испушења Бродског као песника и човека нису иста као она његових родитеља, али једног лепог дана, ако (пр)осветљење стигне из правог смера, његова поезија ће открити табак који је отисак њихове жртве и љубави. „Захвалан сам мајци и оцу не само зато што су ми подарили живот, већ и зато што нису свог сина одгајили да буде роб.“ „Квалитет њихових гена“ био је такав, закључује Бродски у ретким тренуцима нескромности, да је њихова „комбинација створила страног тело које је пронашло систем да се отргне“ (Less, 499). Ако се може рећи да су Александар и Марија Бродски „замисљали резервни излаз“ из димњака државног крематоријума, онда је то кроз енглеску прозу, са сопственим „глаголима кретања“, њиховог сина руског песника (Less, 460, 500).

Тек нешто слабије присуство које се надвија над рубовима порекла Бродског јесте његов родни град. Последњу велику студију о Санкт Петербургу као мито-културолошком филтеру објавио је Н. П. Антсиферов 1922. године (*Душа Петербурга*). Сасвим разумљиво, Антсиферов није могао укључити накнадну историју града као совјетског сирочета. Петроград/Лењинград са својом класичном архитектуром и строгом симетријом, летејским речним токовима и упознатошћу са смрћу и патњом, био је попрште оног што се једино може назвати дубоким и још увек актуелним орфејским обредом. Руска поезија такозваног Сребрног доба цветала је, рекло би се, на сопственој *amor fati*. Петрополис је полако постајао град утвара – Некрополис. Пустош првог великог рата и револуције граду је дала држање неке мрачне величанствености, како је више писаца мемоара забележило. Било је песама, као што је очаравајућа Ходасевичева „Балада“ (1921), написана док су одумирале везе са старом културом које су песника и град повезивале у некој врсти *danse macabre*. У једном од својих најцитиранијих стихова, Манделштам говори о „сахрани сунца“ руске културе, то јест, Пушкина у погребном молитвеном обреду-бајалици чије је само изговарање („блажена бесмислена реч“) за оне који остају одражано обећање поновног светог сједињена („У Петрограду сретћемо се већ“ [В Петербурге мы сойдемся снова, 1920]). Дакле, руска култура је отерана у подземље за време „совјетског мрака“ који се спустио са сталенизмом. Видимо то у сјајним „Северним елигијама“ (1943–53) Ахматове, у њеном циклусу *Реквијем* (1935–40), и у „Песми без хероја“ (Поэма без героя, 1940–62), а видимо и у Манделштамовој потресној песми „Лењинград“ (1930) –

*Я вернулся в мой город, знакомый до слез, Ja сам се враћио у град свој, нечији,
до прожлока, до детских припухлых желез. Ћознаић до суза, до косићују, ошћеклих жлезда гечијих.*³⁴

– где је песник заробљен у покрову палимпсеста своје епохе, у гавном лимбу између два назива града. Није спреман да умре, али осећа како њега и његову петроградску културу живе сахрањују у промењеном окружењу. Лута около као немирна утвара у Дантеовом *Паклу*.

Бродски дели то културно подземље; оно је наслеђе сваког петроградског интелектуалца. Једни кажу да је то резервисаност, други уображеност. „Најкарактеристичније обељежје Лењинграђана“, објашњава бивши совјетски *ирон*, „су... рђави зуби [због недостатка витамина за време блокаде], јасно изговарање сугласника, иронија на сопствени рачун и охоло држање у односу на остали део земље“ (Less, 93). Могло би се рећи да је у питању разлика између уздржаног класицизма Пушкина, Манделштама или Ахматове и распоја-

³⁴ „Лењинград“, у: Осип Манделштам, *Шум времена*, превео Бранко Миљковић, Просвета, Београд, 1969. (Прим. ѿрев.)

сане раздраганости Московљана као што су Пастернак или Цветајева. Град је готово преплављен својом културном историјом, као да је у поплави описаној у најпознатијој песми о граду, Пушкиновом *Бронзаном коњанику* (*Медный всадник*, 1833) ослобођено ништа мање до масивна анамнеза. Куће писаца постају знаменитости према којима се просечни грађани оријентишу. „Средином IX века оно што одражава и сам одраз слили су се у једно; руска књижевност се до те мере поистоветила са стварношћу да када данас размишљате о Санкт Петербургу, не можете разликовати измишљено од онога што је стварно постојало“ (*Less*, 80). Штавише, страна архитектура града, избледеле пастелне фасаде и немилосрдна, понекад „нестварна“ клима (нпр. беле ноћи) удружене са трагичном историјом чине идеално место за неког које склон самоочуђењу.

Бродски је код себе брзо препознао то повлачење као урођено. У таквом окружењу било је „лакше подносити самоћу“ јер је и сам град „усамљеник“ (*Less*, 89–90). Лењинград му је ушао у вене, као рибље уље из Манделштамове песме, заједно са стоицизмом и тврдоглавошћу.

*Што се жива у штермометру сјушћа ниже, град излега айсџракџније. Минус 25 је већ љрилично хладно, али шемџераџура љага и даље, и као да се обрачунава људима, реком и зџрагама и цџља у идеје, айсџракџне љојмове. Са белим димом што љлови изнад кровава, куће дуж насиџа све више личе на заусџављени воз: љравац – вечностџ. (*Less*, 90)*

У „Водичу кроз преименовани град“ (1979), Бродски као очевидац објашњава како је његов град коначно зарадио своје име на тежи начин, кроз ужасне патње за време опсаде. До тог тренутка, његово прекрштавање у совјетској ери чинило се вулгарно и сулудо („Некога ко је преживео не можете звати Лењиновим именом“ [*Less*, 4]). Али блокада дуга деветсто дана укотвила је тај назив који је до тад бесмислено плутао у мору крви, убивши готово милион људи кроз наизменичне налете бомби и изгладњивања. Град се толико привикао на сопствену смрт да се смрт сама, како каже једна од преживелих (Ога Берголтс), на крају уплашила. И када Бродски каже за Лењинград да је „непокорен“, осећа се његов понос и повезаност са тим страдањем. У сваком случају, величанственост умирућег града, коју су већ раније дирљиво описали постреволуционарни писци мемоара, васкрсава посебном снагом у речима Бродског. Орфицизам у овој традицији постоји у сваком, сем у пренесеном значењу:

*Блокада је најџраџичнија сџраница у исџиорији љрага, и мислим да су љреживели уџраво љага љрихваџили име „Лењинџраџ“, као данак мџџвима; љешко је расџрављаџи се с најџџисима на надџробним сџоменицима. Град као да је одједном осџарио; као да је исџиорија најзаџ љризнала њеџово љосџојање и одлучила да надокнади љроџушџиено на свој морбидни начин: најомилавањем џела. Данас, љосле џригесетџ и џри љодине, иако љремалџџерисане и љрефарбане, џаванице и фасаде џоџ неџокореноџ љрага излегаџу као да и даље чуваџу, у виду мџља, оџиске љоследњих издџсаџа, љоследњих љоџлега својих жиџеља. (*Less*, 91)*

Бродски је затворена особа. На неком будућем биографу је да уђе у траг његовим пријатељствима и свађама током година. Заинтересовани читалац ће вероватно желети да зна о томе како је напустио школу са петнаест година; о његових тринаест различитих послова и лутања Совјетским Савезом у годинама од 1956. до 1962; о најужем кругу његових пријатеља у Лењинграду (Јевгениј Рејн, Анатолиј Најман, Лев Лосев, Владимир Уфланд,

Јаков Гордин и други); о његовим раним преводилачким радовима; дугој и болној вези са Марином Басмановом, и супротстављеним осећањима према њиховом сину Андреју; вези са Ахматовом и Надеждом Манделштам; околностима разних хапшења (1959–64) и издаја: боравку у Психијатријској болници Кашченко (Москва, децембар 1963 – јануар 1964); хајци против њега, утицају које је његово суђење због „паразитирања“ имало на заједницу ленинградских интелектуалаца (фебруар–март 1964); часној улози коју су у оваквим процесима имале старије културне личности као што су Јефим Еткинд и Фрида Вигдорова; његовој казни (пет година принудног рада) и прогону у мало село (Норинскаја) на далеком северу (Архангелска област), и току студија које је за себе осмислио у том окружењу (март 1964 – новембар 1965); његовом прераном повратку и коначном изгнанству из Совјетског Савеза у јуну 1972; о његовом постепеном прилагођавању животу на Западу под добронамерним вођством оних као што су Оден и Карл Профер; његовом раду као предавач и културни „писмоноша“ у различитим институцијама, укључујући Универзитет Мичигена, Универзитет Колумбија, Универзитет у Њујорку и Колеџ Маунт Хољок; његовим везама са истакнутим руским и источноевропским културним личностима у егзилу, као што су Михаил Барашњиков, Чеслав Милош и Томас Венцлова; његовим покушајима да сачува независност у променљивој атмосфери књижевне политике „трећег таласа“ руских емиграната; познанствима и пријатељствима са Робертом Лоуелом, Дерекотом Волкотом, Ричардом Вилбуром, Сузан Сонтаг и другим западним песницима и интелектуалцима; његовим везама са разним женама у годинама изгнанства док је још увек „одржавао пламен“ са Басмановом; озбиљним здравственим проблемима и операцијама на отвореном срцу; званичном признавању као америчког човека од пера (Гугенхајм, Макартур, докторат из књижевности на Јејлу, Америчка академија и Институт за уметност и књижевност, Награда националног кружока књижевних критичара, и тако даље); о политици која је пратила доделу Нобелове награде 1987. године; о многим путовањима и непрекинутим везама са Њујорком; неочекиваном браку са Маријом Соцани 1990. године; његовом раду као поетског лауреата САД и консултанта за поезију у Конгресној библиотеци. Све то ће морати пажљиво да се истражи кроз доступну архиву преписки, објављених и необјављених списа и личних интервјуа.

Ипак, чак и у одсуству овакво пажљиво пречешљавања, могу се уочити одређени шаблони. Пре свега, право пријатељство и љубав никад нису тривијални, и када постоје, што је ретко, обично су зацементирани заједничком вером у трансцендентну вредност културе. Будуће забелешке вероватно ће показати како је Бродски био најоданији и најбрижнији када је пријатељ био у највећој невољи, као што је случај са талентованим балетаном и критичаром Генадијем Шмаковим, који је умро од сиде у Њујорку 1989. године (види „Памјати Генадија Шмакова“, у *PP* 45–48). Ниједан савремени руски песник није написао више елегија о смрти пријатеља од Бродског. Његово свето тројство културе, сећања и љубави, често постављано на крајњем прелазу у други свет, једна је од основа за дуготрајну везу (“Beyond Consolation”). Опет, *Мање од јединке* пружа утисак из прве руке о томе шта је значило бити пријатељ међу „генерацијом 1956“:

Били смо [Бродски и његов кружок] незасити чистиоци и постојали смо зависни од оној што бисмо прочишћали... Дикенс је био стварнији од Стивална или Берије. Романи су више од било чега утицали на наше разговоре и њонашање, и деведесет посто наших разговора односило се на њих... Књије су нам постојале прва и једина стварност... Нико није познавао књижевност и историју боље од тих људи, нико није умео да пише на руском боље од њих и нико није више презирао наше време. За те људе цивилизација је пресвета-

вљала више од хлеба насушној и ноћној зајрљаја. То није била, како је излегало, још једна изубљена генерација. Био је њо једини нарашћај Руса који је пронашао себе, који је према Ђошу и Мандељштаму осећао већу обавезу неју према самом себи. (Less, 28–29)

Идентитет човека као друштвеног бића нераздвојив је од наслова на његовим полицима, лекција је научена од још једног „новопеченог интелектуалца“ (*разночинец*), истог оног Мандељштама из *Шума времена*.³⁵

С друге стране, Едвард Саид могао би описати овакве реакције као неизбежни пост-модернистички прелазак притешњене интелигенције од биолошког „родитељства“ ка културном „орођавању“ (види изнад). Неко би пак могао говорити о „маргинализацији“ и протеривању ове генерације. По тој логици, није ли штета што су ти млади људи били приморани да потраже вредности ван превладавајућег дискурса и државних структура моћи? Међутим, у коначној анализи, ко треба од кога да учи?

Завршно питање у вези са контекстом бави се поетским коренима Бродског. Нека врста енигме, посебно за западне читаоце, али чак и за Русе, јесте одакле је дошао тај нови глас. Централна тврдња ове студије биће да је Бродски постао „Бродски“ тек након темељног проучавања и спајања одређених западних, пре свега англоамеричких извора, који су до тад били мало познати и готово некоришћени, са својом изворном традицијом. Ипак, било би погрешно тврдити да је Бродски никао ни из чега, излетевши из Доновог или Оденовог чела. Какво место је заузимао, рецимо, на књижевној сцени касних педесетих и раних шездесетих? То је сложено питање, и као у случају ове биографије, не може бити потпуно одговорено у садашњости. Међутим, да би се питање правилно поставило, потребно је пажљиво испитати читав распон поезије коју је миље Бродског стварао у времену када се он појавио на сцени. Штавише, требало би упоредити најраније покушаје Бродског, рецимо оне из *Песам* и *Њоема* (*Стихотворения и поэмы*, 1965), издања чије објављивање песник није превидео и чије повеће делове није укључио у касније збирке, са другим примерима тадашње савремене поезије. Ови младалачки радови били су за Бродског „креативна лабораторија“, његова прва опробавања у другачијим стиловима и гласовима; у њима лежи тајна тренутка када је коначно „постао Бродски“. С тим у вези, од свих имена која су од тада зарадила место у књижевној историји постсталинистичке совјетске поезије (Арсениј Тарковски, Наум Коржавин, Булат Окуцава, Јевгениј Јевтушенко, Андреј Вазнесењски, Новела Матвејева, Бела Ахмадулина, Дмитриј Бобишев, Наталија Гарбаневскаја, Алексеј Цветков, Јуриј Кублановски, и тако даље), три највише обећавају – Борис Слуцки, Јевгениј Рејн и Александар Кушнер.

Многа од дела која се налазе у *Песмама* и *Њоемама* деле карактеристике које теоретичар Галина Гордејева описује као типичне за радове лењинградских писаца из касних педесетих и раних шездесетих; разигран (понекад чак и „металитерарни“) однос према стварности, намерно мешање нивоа дикције, ироничан тон, фасцинираност митом о Орфеју и занимање за антику. („Свободная тайна“, 230–39).³⁶ Међутим, такав тематски приступ, иако можда користан, недовољно је истанчан. Моја хипотеза је да код зрелог Бродског

³⁵ Види на пример: „*Raznochinets* нема потребу за сећањем: довољно му је да прича о књигама које је прочитао, и његова биографија је готова.“ (Мандељштам, *SS*, 2: 99).

³⁶ Гордејева испитује своја сазнања на следећим писцима и песницима: Валериј Попов, Андреј Битов, Виктор Гољавкин, Лидија Гинзбург, Бродски, Александар Кушнер, Јевгениј Рејн, Вадим Шефнер и Елена Шварц. Захваљујем се професорици Керол Уланд са Универзитета Дру која ми је скренула пажњу на овај чланак.

постоје елементи, *mutatis mutandis*, који се могу назвати „слуцковљевски“, „рејновски“ и „кушнеровски“, али није било песника на тадашњој сцени који је све те елементе спајао у један „поетски свет“. Штавише, када се ти елементи споје са енглеском метафизичком струјом, прво са Доном 1963. године („Велика елегија Џону Дону“), а затим и Оденом 1965. године („Стихови о смрти Т. С. Елиота“), долази до некаквог спонтаног сагоревања. Наравно, осим оног што ова верзија укључује, још много тога се дешавало у животу и образовању Бродског: читање Достојевског, Библије, пољских метафизичара (посебно Збигњева Херберта и Милоша),³⁷ великих руских модерниста (посебно Манделштама и Цветајеве); хапшење и прогон; пресудна љубавна веза. Али англофони елемент био је кључан и трансформишући.

За почетак, Борис Слуцки (1919–1986). Готово ни у ком смислу, Слуцки не изгледа као неко ко био могао утицати на младог *изгоя* (изгнаника) какав је био Бродски. Значајно старији, члан партије и московски ратни ветеран чија се прва књига песама појавила 1957. године, Слуцки је имао званичне везе са естаблишментом које су се чак могле доживети као компромитујуће. Тај утисак се појачава ако имамо на уму да је 1958. године у Удружењу писаца гласао за избацивање Пастернака.³⁸ Ипак, Бродски није исхитрен у осуђивању, а има и индиција да је због тог инцидента („Афера Пастернак“) Слуцког касније мучила савест.³⁹ Затим, много његове поезије остало је необјављено за живота, написано „за фиоку“ (*в ящик*), што значи да је и сам Слуцки био несигуран како у односу на књижевну политику тако и у односу на своје место (Слуцки је био Јеврејин) у традицији. У сваком случају, у најбољем издању, Слуцки је епиграматичан, антихеројски песник препун игара речима, чије су се згуснуте форме и домаћа места збивања морале допасти будућем аутору *Врсџа речи*. Бродски је, на пример, једном написао: „Слуцки је тај који је готово сам изменио дикцију руске послератне поезије. Његова поезија је конгломерат бирократског, војног жаргона, колоквијализама и слогана, а подједнако користи и асонанцу, дактилске и визуелне риме, природан ритам и каденце говорног језика“ (*Times Literary Supplement*, 17. мај 1985).

Ова кратка песма Слуцког илуструје шта је Бродски имао на уму:

³⁷ Да разјаснимо, Хербертова „метафизика“ је крајње поједностављена и маргинална у поређењу са Милошевом и заправо је од врло малог значаја за његов систем вредности и *Weltanschauung*. Херберт се стога не може назвати „метафизичким“ у истом смислу као Милош. Извор Хербертове етике не лежи, као код Милоша, у постављању метафизичких питања која сежу до порекла зла (*unde malum*), већ више у постављању моралних питања која, на неки начин, више стреме *напрег*, према ситуацијама које живот и историја могу донети и које ће захтевати јасан осећај за добро и лоше. Другим речима, Милош се пре свега пита због чега Бог трпи све зло које постоји на свету; Херберт се углавном пита на који начин човек треба да се носи са тим злом. Разлог за то јесте што је Милошева филозофија неодојива од католичке теологије, док је Хербертова ближа агностицизму него иједној конкретной религији. Захваљујем се Станиславу Барањчаку са Харварда који ми је помогао да формулишем ове разлике. Јасно, у овом контексту, Бродски је ближи Милошу него Херберту. Међу друге Пољаке који су се допадали младом Бродском спадају Константин Илдефонс Галжински и Ципријан Камил Норвид.

³⁸ Том приликом Слуцки је имао добар разлог да се стиди свог понашања. Не само што је гласао за избацивање Пастернака (као и већина његових колега), већ је отишао корак даље – на подстрек власти, јавно је осудио Пастернака на општем састанку.

³⁹ Проклета особина да разумем и да сваком опростим, која се јавила још у школи, расцветала се у затвору пуним сјајем.

Любое начало – начало конца.
Поэтому мы начинаем с яйца,
кончаем же битую скорлупу
этим венчаем начало любое.

Но нас обучили, но нас накачали
не думать о горком исходе вначале,
не думать, не знать, не стараться узнать,
а – раз мы решили начать – начинать.

Начнем. Поиграем жестокой судьбой,
затеем сражение, ввяжемся в бой.

Сваки је ѿочейшак – ѿочейшак краја.
Заїо и ми ѿочињемо ог јаја,
Али завршимо са смрсканом љуском,
крунишући свако ѿочињање људско.

Но нас су научили, обучили нас су,
Не мисли на ѿочейку о кобноме часу
не мисли, не знај – не їруди се знаїи,
А кад једном решиш – сїјани ѿочињаїи.

Па ѿочнимо иїру са окуїином судбом,
А онда у кошїици, кренимо са борбом.

Чак и из овако кратког дела, јасно је да Слуцки игра неку врсту Луиса Макниса у традицији високог модернизма (Јетс за којим иде Оден) која му претходи. Он припитомљава, упрошћава, хуманизује. Избегава појања и хиперболе, а уместо тога више воли прецизност и суптилно емотивно баждарење. С тим у вези, он је за совјетску поезију педесетих био исто што Георгиј Иванов за париске емигранте. Оба песника били су мајстори кратких форми, ироније и самоодступања. У овом случају, Слуцки читаву песму гради око баналности (да би се направило јаје, мора се разбити љуска), па ипак толико људске патње и компромиса вреба испод површине (овде можемо препознати песника који је могао зажалити свој глас против Пастернака). Бродском би се допао зачарани круг песме (такође доста ивановски), посебно начин на који амфибраси из прве строфе као да јуре сопствени реп: „Любое начало... начало ljuboe.“⁴⁰ Упркос површинској једноставности песме, синтакса и метар као да вуку једно друго. Упечатљива разговорна каденца и иронија очигледно су „протобродскијевске“: оба песника се користе одступањем од традиционалног песничког израза како би означили осећање издаје од стране читавог система вредности (упоредити „Памятник“ у *SiP*, 45–46). Штавише, овде се јавља апсурдистичка црта, коју ће Бродски користити у својим зрелијим делима. Игра речи у песми, почевши од пренесеног *ab ovo* и дословно сломљеног јајета („пуцање“ људских живота) није још увек „метафизичко“, али свакако носи завештање за Бродског.⁴¹ Једна од песама из збирке *Песме и ѿеме* завршава се снажном – мада у крајњој линији превише очигледном – игром речи на тему разлике између песника и војника: ови други „оплоде“ („*угобрнуть*“) земљу, вероватно својом крвљу, а ови први славе или „одобравају“ („*огобрнуть*“) („Пилгримы“, у *SiP*, 67). Слуцки је јак у завршници; као и Бродски. Заиста, оштри сарказам завршног дистиха Слуцког, са узбурканим позивом на бој и жртву који указује управо на супротно (бездушни каријеризам, мањак племенитости), делује познато. Овде, дакле, имамо једну врсту оружја из арсенала зрелог Бродског – његову специфичну мешавину егзистенцијалистичких брига и апсурдистичких тонова.

Бродски је лично био веома привржен Јевгенију Рејну (1935) који је вероватно био главни међу његовим раним узорима. *Сїаница у їусїињи* (*Остановка в пустыне*, 1970),

⁴⁰ Види, на пример циркуларну структуру у „Плохие времена там хороши“ („Лоша времена су ту добра“), Smith, *Anthology* 2–5.

⁴¹ Ова врста метапоетичке игре речима доста је типична за Слуцког. На другим местима се, на пример, игра разликом између речи *бют* (свакодневни живот) и *бютие* (постојање). Види „Плохие времена там хороши“ (*Bad times are good in that / Лоша времена су ту добра*), Smith, *Anthology* 2–5.

на пример, почиње „Божјином романсом“ („Рожденственский романс“, 1962), која је посвећена „с љубављу, Јевгенију Рејну“. Међутим, Рејнова поезија се готово на све начине потпуно разликује од Слуцковљеве. Рејн је експанзиван и иновативан, док је Слуцки заробљен и скучен. Понекад је нешто попут јеврејског циганина или трубадура, чак и *балагура* (кловна), и као да црпи енергију из свог статуса отпадника. Његове песме остављају утисак храњења сопственом чудноватошћу и лакрдијом. С тим у вези, Рејнова персона повремено готово да наликује на јунаке Достојевског, неку врсту бардовског Љебедева (*Идиош*). Ево, на пример, како почиње „Манастир“ („Монастырь“, 1973):

*За станицей „Сокольники“, где магазин мясной
И кладбище раскольников, был монастырь мужской.
Руина и твердыня, развалина, гнилье –
В двадцатые пустили строенье под жилье.
Таку коммуналку теперь уж не сыскать.
Зачем переехал, не стану объяснять.
Я, загнанный, опальный, у жизни на краю
Сменял там отпечальню на комнату свою...
Шел коридор верстою, и сорок человек,
Как улицей Тверскою, ходили целый день.
Там газовые плиты стояли у дверей,
Я был во всей квартире единственный еврей.*

*Иза сїанице „Соколинка“ шамо їде је
месара и тробље расколника, некад їре је
Био манастїир мушки – руина и шврђава шїрула,
Двадесетїих се у заједнички смешїтај їромешїнула.
Тешко је и замислїиїи каква је шїо зїрага.
А зашїио їреселих – да вас не їњавим сага.
Ја изїнанник, ошїадник, на рубу шакоређи,
За їробну кайелу замених собицу своју
Чешїргесетї је људи ходником у сїроју
Као Улицом Тверском шїарїшало целої гана.
Тамо їокрај врашїа сїїајаху їлинске їеђи,
Ја бејах једини Јевреј чїїаваїо шїоїа сїїана.*

Ово је, очигледно, тамна страна совјетског живота, чији описи нису ушли у канон у времену кад су настајали. Некадашње место обожавања претворено је у јефтин смештај у стилу Горкијевог дела *На дну*. Даље у песми Рејн алудира на кавге ножевима, тешка пијанства, препредене богаље, и лаке жене – сваку врсту отпада и шљама бачену на обале манастира са пароброда државе. Ово је „кућа мртвих“ на коју би Достојевски могао бити осуђен да би пронашао самог себе. Такви људи су „бестидни“, „неумесни“, и Рејнов наратор лепо се уклапа. Штавише, форма модификоване баладе, разиграна употреба цезуре и унутрашње риме савршено пристају песниковој вештини живописног приповедања. Рејнова поука је у стилу Достојевског исто колико и његов наратор:

*И все-таки при этом, когда она могла,
С участием и приветом там наша жизнь текла.
Там зазывали в гости, делились рублем,
Там были сплетни, козни, как в обществе любом.
Но было состраданье, не холили обид...*

*Обрни-окрени – кад їод се узмоїло
Живело се здушно – у їосїе їозивало
И делила се свака цркавица
И било, како већ бива, сїлешїки, смицалица
Али без увреде – и беше самилосїи...*

Кључна ствар за нас јесте то што је Рејн научио Бродског, између осталог, да слави сопствену маргинализацију. И изненада се отвара читав низ тема које су некад биле неумесне – предсовјетска култура (Рејн је посветио једно фасцинантно дело актуелизовању изгубљене „Психе“ опеване у чувеној Ходасевичевој песми „Аутомобил“), потиснута историја (у другом делу Рејн ставља размишљања пред Рембрантовом „Ноћном стражом“ у Амстердаму у контекст параноичне стрепње од стаљинистичких чистки), и тако даље. Међутим, ова балада се завршава дивним крешендом захвалности „оном коме треба“,

како би Набоков могао рећи. Бог који смести Јевреја у бивши руски православни манастир/јефтину крчму, има бољи смисао за хумор и поетичну правду од било које државе. И врх и дно, певање пијанца и Манделштамово „певање Муза“ (*пенье аониг*), сједињени су у тужно-смешној *buffonadi* која би се свакако могла допасти млађем бунтовном песнику. На пример, виртуозно написан „Говор о просутом млеку“ („Речь о пролитом молоке“, 1967) Бродског, мада огорченији и оштрији од било чега што је Рејн могао написати, прилично пршти од енергије која настаје када наратор који је налик на Човека из подземља окрене бодеж огорчења у сопственој утроби. Енергија је посебно видљива у аутоироничним римама и пажљивој јукстапозицији врста речи како би се створио ефекат ланчане реакције као код мање експлозије. Могуће је да је и ту лекцију научио од Рејна; „Јосифе“, како се Бродски присећа прекорних речи старијег песника у једном од каснијих интервјуа, „песма треба да има више именица и придева, чак више именица него глагола. Песма треба да буде написана тако да кад би је покрио чаробном тканином која би упила све глаголе и придеве, а онда је открио, папир и даље не би био мрачан јер би остале именице“ (Интервју с Н. Горбаневској; *Русская мысль*, 3. фебруар 1983).

Од појављивања прве збирке 1962. године, Александар Кушнер (1963) био је изузетно продуктиван. Од тог издања, објавио је још десет песничких књига и три збирке изабраних песама. Део те поезије сакупљен је и преведен на енглески под насловом *Apollo in the Snow* (*Ајолон у снеју*, 1991). У питању је дело чијем је пласману Бродски вероватно допринео и за које је написао предговор.⁴² Штавише, и за нас још важније, Кушнер је данас можда највише „академски“ и дубински читан песник који је писао у бившем Совјетском Савезу и онај чија се култура може сматрати најближим ривалом култури Бродског – што је чињеница које су, изгледа, оба песника свесна.⁴³ Његова поезија пуна је класичне заоставштине коју најчешће повезујемо са Бродским: Лета, Аполон, антички Рим, Плутон, Јелисејска поља, бронзане статуе, Едип, Катул, и тако даље.⁴⁴ Занимљива је и чињеница да је након проласка кроз ране фазе интертекстуалног дијалога (и шегртовања) са песницима као што су Заболоцки, Фет, Пастернак, Тјучев и Аненски, након збирке *Garden of Taurida* (*Таврически саг*) из 1984. године, одабрао Манделштама за свог главног прекурсора.⁴⁵ У најбољим Кушнеровим стиховима осећамо акмеистичку „топлину огњишта“ и „чежњу за светском културом“ које је управо Манделштам овековечио. Врхунски техничар, Кушнер је такође савладао и Манделштамове теме (ласте, трепавице), чак и његову позамашну херојску

⁴² Књига се појавила у издавачкој кући Бродског *Farrar, Straus & Giroux*.

⁴³ Како Дмитриј Ликачев пише, „Кушнер је *интелектуалац* у највишем могућем смислу те речи. Он не поседује само веома широко знање, већ је способан за саосећање [способен *вчувствоваться*], за поновно оваплоћење [преваплощение]; његови стихови не ничу из голе земље, али њихово корење продире у културу прошлости. Кушнер осећа повезаност са својим песничким претходницима“ („Кратчайший путь“, 9, код Кушнера, *Стихотворения*).

⁴⁴ Сам Кушнер, наравно, није свестан своје сродности са Бродским. Некад се чак чини да се радује „такмичењу“. Бар две његове песме, „У кафеу“ („В кафе“) и „Склопљена крила“ („Сложив крыля“), могу се читати као детаљни одговори на две познате песме Бродског „Зимско вече на Јалти“ („Зимним вечером в Ялте“) и „Лептирица“ („Бабочка“).

⁴⁵ Види Кушнера „Неиссякаемый сюжет поэзии“, 183, наведено код Ueland, „Echoes“, 6–7. *Taupuga* се односи на Херсон Тауријски или на кримску/црноморску обалу; Овидије је био изгнан у Томе, у данашњој Румунији, али отад је читава област постала „магнетизована“ у умовима петроградских песника као што су Пушкин, Манделштам и Бродски, због митског стапања хеленске и словенске културе. *Таврически саг* је и назив чувеног парка у Санкт Петербургу.

стопу – јампски хексаметар из „Соломинке“ („Сламка“) и „Есть иволги в лесах и гласных долгота“ („Златне вуге су у шумама и самогласници се извлаче“) (Ueland, „Echoes“, 5, 9). Све у свему, Кушнер је једини песник међу савременицима Бродског који може са њим да се такмичи за „Манделштамов штап“.

Разумљиво, однос Бродског према Кушнеру много је компликованији од оног према Слуцком или Рејну. С једне стране, Бродски хвали Кушнера „као једног од најбољих лирских песника двадесетог века“ и „име предодређено да се нађе међу онима која су блиска сваком срцу чији је матерњи језик руски“ (у Кушнер, *Apollo*, ix [Introduction]). Са друге пак, та похвала оставља утисак ограниченог рока трајања, и „цеђења кроз зубе“: можда ипак гађа преблизу. Када Бродски пише о Кушнеру, згодно му је да користи термине које други често употребљавају да њега опишу, што само по себи изазива nelaгоду: „Кушнерова поетика... је поетика стоицизма“; или „Кушнерове песме изузетне су по резервисаном тону, одсуству хистерије, јасним хоризонтима и нервозним покретима; веома је штур на мести-ма где би други прокључали, ироничан, где би неко очајавао“ (Кушнер, *Apollo*, ix [Introduction]). Поетски говорећи, разлика између манира Бродског и оног Кушнеровог лежи у томе што је овај други „комбинација хармонијске школе (чији корени сежу све до Батјушкова, Жуковског и раног Пушкина) и акмеизма“ (Кушнер, *Apollo*, xi [Introduction]), док овај први, мада јасно везан за акмеистичке принципе, није потпуно ограничен њима, нити има много везе са хармонијском школом.

Ризикујући да пређем на банални биографизам који сâм Бродски одбацује, хтео бих да наговестим да се Кушнеров стих савршено слаже са појмом „писца без биографије“ и да његова суптилна камерна музика, потпуно самообуздавање, његова хармонична прецизност, „фламанско“ неговање детаља, и, посебно, његова изузетна вештина трбухозборачког имитирања гласова из прошлости нису немотивисани. У одређеној мери и сам Бродски то разуме. За њега је таква „хармонија“ у поезији и у животу немогућа. У свом типичном маниру, он брани Кушнера због недостатка поетске биографије, а његове речи су упућене онима који би истог момента уздигли њега (Бродског) изнад његовог савременика: „За време ових тридесет година, Кушнер је превалио изузетну раздалјину, иако његов живот не обилује спектакуларним догађајима и не уклапа се у слику песничке биографије. (Ми смо, морам рећи, готово искварени поетским биографијама и њиховим претежно трагичним означитељима – у овом веку поготово.)“ (Кушнер, *Apollo*, ix [Introduction]). Али, не бих се сложио да је сам Бродски у праву, без обзира на то колико гласно он протестовао да се дискусија мора ограничити искључиво на саму поезију. Разлика је у приступу свету који се манифестује кроз речи. То што је Кушнер тихо и упорно градио своју каријеру код куће, док је Бродски репутацију стекао на више *à rebours* начин, није само биографска чињеница, већ и чињеница из и о њиховој поезији. И поред свих похвала које Бродски изриче на рачун разних Кушнерових достигнућа, осећа се нека врста братског, донекле блумовског ривалства у начину на који виде један другог (види нпр. Соловјов *Роман с еџипта*, 81–100, посебно 84–87).⁴⁶

⁴⁶ Соловјов је можда контроверзан извор, али треба обратити пажњу на који начин пореди адолесценције Бродског и Кушнера (први је напустио школу са петнаест година, док је други завршио са златном медаљом и „психологијом одличног ђака“ [психология отличника] [86–87]). Према Соловјову, Кушнерова духовна искушења (његова улога Салијерија Бродскијевском Моцарту) почела су на једној приватној рођенданској забави. Јевтушенко, Кушнер и Бродски били су замољени да прочитају своје најновије радове (87). Поред песама Бродског, Кушнерове „нису имале

Можда новија Кушнерова песма, заправо једна од његових најбољих реконтекстуализација Мандељштама, може да покаже шта желимо да кажемо:

*В стихах сверкает смысл, как будто перестрелка
В горах, – и нелегко нам уследить за ним.
Вот так еще, обняв ствол, радуется белка:
Она уже не там, куда еще глядим.*

*У сѝиховима смисао свиѝка кѝ свеѝлица
Над ѝорама – ал' ѝраѝиѝи ѝа ѝо се иѝак не да.
Како се само, обѝрлвиши сѝѝабло, радује веверица
Али већ није ѝамо ѝде још увек ѝледаш.*

*Неуловимый взгляд и яркий мех опрятный.
А сидя, чем она так странно занята?
Как будто инструмент какой то непонятный
Все время удержать старается у рта.*

*Неухваѝљив ѝѝоѝлед и крзно сјајно умивено има
Али над каквом је ѝајном занеѝа док чучи
Изѝледа све време баш као да се мучи
Да чудни инсѝрументѝ одржи у усѝима.*

*Ты к ней не подходи в своей широкой шубке.
Я вспомнить, шкурки две в чужих стихах могу:
Две радости, два сна, две маленьких зарубки.
Мы третью проведем, чтоб на не быть в долгу.*

*Ти јѝ не ѝрилази у својѝ бундеѝѝини.
Сеѝам се две коже у сѝиховима иним
Две радѝѝи, два сна, две реѝкиѝе малене,
А ево и ѝреѝе – само да збоѝ гуѝа не кориѝе мене.*

*Я знаю, что сказать под занавес, шуршащий,
Сползающий в конце столетья, шелестя:
Нам все-таки связать с вчерашним настоящим
День рифмой удалось, по ельнику бродя.*

*Знам ѝѝѝа ѝред завесом ѝѝѝо шуѝѝѝеѝи ѝага
На крају века реѝи. А увек смо знали
Да римом да увежемо минуло и сага
Мага смо у неком јелику залуѝѝали.*

*Суровый выпал век, но белочка как дома
В нем чувствует себя: наверное, чутье
Подсказывает ей, что место прелома
Залечено, в когтях не флейта ль у нее?*

*Век исѝаде суров, но она је ко дома
И неѝѝѝо јѝ иѝак ѝајне знаке даје
Да заѝељено јесѝѝе и месѝѝо ѝрелома
А ѝѝо ѝѝѝо држи, заѝраво, флауѝѝа да је.*

Ова чудесна песма се на све начине труди да одише мандељштамовским дахом – то, ипак, није лак задатак, поготово имајући у виду да Мандељштамова поезија често има везе са дисањем и присуством односно одсуством кисеоника културе. Кушнер се страшно мучи да реконструише Мандељштамов тон (јампски хексаметар), чак и његова јата слика. Алузије на веверице и крзно повинују се поетској трампи између Ахматове из *Вечери* (Вечер, 1912) и Мандељштама из *Tristie* (1922), кроз традиционалне обичаје као што је прорицање. У вербалном крзну које су двоје старијих песника носили да се заштите од проби-тачне хладноће века у ком су живели, осећамо и поновне искре једноставних људских вредности – покушај да ватра поново засија у Мандељштамовом вољеном акрополису („*Tristia*“, 1918). Последња референца на „сурови век“ и његову поломљену кичму (лом који је овде зацељен), подсећа на још једну познату Мандељштамову песму – „Век“ (1922). Иако ово јесте својеврсна археологија бола, песма на крају не одише мандељштамовским духом нити је његово евоцирање ни близу оном које Бродски користи у сличним околностима. У питању је виша метапоезија (нпр. кретање веверице – кретање поетског стиха),

никаквог одјека“ (не звучат вове) (85), а чак и касније, када је Бродски протеран из земље, Кушнер би опет, према Соловјевљевој можда мало преувеличаној верзији, сео пред своје уметничко огледало и, као краљица у бајци упитао „ко је најлепши на свету?“ (85).

али без патње и трагедије.⁴⁷ Кушнеру је тешко да успостави везу са Манделштамом на било који други начин осим као са „културним ујаком“. Чак и у Кушнеровој сјајној песми о Манделштамовој смрти („Моцартова лобања“), која на диван начин евоцира трагедију, постоји удаљавање и бледуњава туга који на крају нису „бродскијевски“. Манделштамово (а и оно код Бродског) *изгойство* (изгнанство) страна је Кушнеру. Управо ова веверица одерана је у стаљинистичком Гулагу. У свом веку никад се није осећала као код куће и њена сломљена кичма заправо никад није зацелила. Кушнерова верзија, тако пажљиво састављена и дотерана, не звучи истинито; оставља пресладак укус онога што Руси зову *пошлост*. Исто тако, човек се пита каква је то флаута у шапама аутора *Вороњешких свеака*, малих, блесавих скитница песама из тридесетих.⁴⁸ Бродски би рекао да за риму вреди живети, али не би рекао да она може закрпити било шта овоземаљско. Да цитирамо његовог хероја Одена: „Поезија не чини да се ишта догоди.“

Егзил

Јосиф Бродски је изгнаник.⁴⁹ Од 1972. године није био у својој домовини. Превише је олако тврдити да су његова маргинализација код куће и коначно кидање географске пупчане врпце са Русијом *омоућили* његову поезију, да је црпео вербалну снагу из онога што му је егзистенцијално отето. Ово можда јесте донекле тачно, али није задовољавајуће објашњење. Бродски одбија да буде издвојен и обасут пажњом више од било ког другог *іасіарбајішера* или избеглице, баш као што речи *еізіл* не жели да припише више значаја, осим као тачки изласка/уласка: „Егзил‘, у најбољем случају, обухвата сам моменат одласка, истеривања; оно што након тога следи превише је пријатно и независно да би се називало тим именом, које тако снажно имплицира свеобухватну тугу“ (“Condition”, 16, 18). *Épatage* и најновија набоковљевска мистификација? Никако, ако се пажљиво погледа досије, који је у случају Бродског веома доследан. Можда је Милош, који са Бродским дели инсистирање на *меіафизичкој* природи егзила, најбоље ухватио готово урођени пркос Руса суоченог са самодетерминацијом, када је у својој аутобиографији *Native Realm* [на српском *Друја Евроіа* (Прим. ірев.)] написао:

Осећам се и као сітароседелац и као сітранац. Свакако бих Евроіу моіао назваіти својим домом, али іа је био дом који је одбијао да себе іризна као целину; умесіа іаіа, као

⁴⁷ Кушнер је, наравно, лично упознат са Манделштамовом биографијом. Његов избор је просто да верује да поезија тог човека *іревазілазі* његову личну трагедију. Можда је његова најпотпунија изјава о Манделштаму до сада у „Выпрямительный вздох“, предавању одржаном на Институту за светску књижевност (ИМЛИ, Москва), за време Манделштамовог фестивала 1988. године (24–26. фебруар) које је потом објављено у часопису *Нева* (бр. 2, 1989). У том говору Кушнер екстатично описује Манделштамову поезију као „празник за чула“ (10) и као извор одушевљења (*восхищение*) (12) чак и када се она бави најболнијим људским губитком. Код Бродског, ако се може тако рећи, Манделштамов живот није трансцендиран у име његове културе. Једно храни и прожима оно друго. Бродски је дубоко *іерсоналізовао* Манделштамову биографију и пример, ма колико он причао о томе да је начин живота песника релативно неважан.

⁴⁸ Треба обратити пажњу на слику флауте у Манделштамовој каснијој песми „Флейты греческой тета и йота“ („Тета и јота грчке флауте“) (SS, 1: 265–66).

⁴⁹ На тему Бродског као изгнаника, види, на пример: Kline, “Variations” и Polukhina, “The Self”.

снајом некој самонамејнушој шабуа, делио је своје сџановништво на две катејорије: чланове породице (јосвађане, али ујледне) и убоје рођаке... Моји корени су на Исџоку; џо је сијурно. Иако је болно и џешко објасниши ко сам ја, свеједно морам јокушаши. (*Native Realm*, 2)

И Бродски је исто тако одувек био и староседелац и странац, без обзира на то где се физички налазио. Исто тако, одувек се осећао и као Европљанин и као нешто друго, у недостатку бољег израза, рецимо *исџочњак*. Коначно, Бродски није ништа мање од Милоша свестан тога како физичке и лингвистичке границе, хтели – не хтели, могу постати границе песниковог живота. Оно чему се он опире јесте да га други мапирају.

Егзил долази од *ex* (из) и латинског корена *salire* („скочити“) (види Seidel, *Exile*, 1). У основу, то је политичка категорија, и управо због тога, Бродски не жели да се она везује за његову поезију, осим уз наглашавање њеног метафизичког аспекта.⁵⁰ Они који се баве дословним, насупрот пренесеног значења ове речи, не могу а да не примете да ће особа у таквој ситуацији пре бити изгурана, него што ће сама скочити. У делу *Заробљени ум* исти тај Милош одлучује се за дефенстрацију у „понор егзила“ само у крајњем случају, када је соцреализам присилно уведен у послератну Пољску и када алтернативе више није било (*Заробљени ум*, xi–xii). Писац се обично не протерује из друштва због тога што његова спасилачка вештина не задовољава индустријске стандарде. Уместо тога, имплицитно или експлицитно, та вештина, и појединачно пројектовање те вештине, на неки начин крше друштвени уговор, норме већине које мањини гарантују место у њој. Неспособност, или вероватније, намерно одбијање да се мисли, понаша или пише као сви остали може се протумачити, без обзира на то да ли појединац тражи следбенике, као политичка издаја. Када је у фебруару и марту 1964. Бродском суђено за „друштвени паразитизам“ (*тунејгство*), било је то, како је злочин гласио, зато што је живео изван друштва, односно на туђ рачун. Радио је многе привремене послове, иако је имао слабе вајде од њих, изгледало је као да скаче са једне на другу грбачу, да ради шта хоће; једном речју, није био узоран совјетски човек од пера... Колико год бизарно и кафкијански звучало, чак и у овоме има зрнца истине, јер држава је исправно препознала страно тело у себи. Не ради се о томе да је у раним стиховима Бродског било отвореног бунта или политичке ангажованости (иако су осећај отуђености и разједјајућег преиспитивања несумњиво били присутни од почетка), већ је посреди то, што се није могло рећи да припадају владајућем изразу. Естетички дискурс почиње да узнемирава тиранина када његове тврдње почну да се крећу у превише праваца у исто време, а његово сећање сеже много даље од тренутног друштвеног уговора.

Невоља прогонства Бродског на много начина пророчански стоји као симбол за готово све веће руске писце и књижевност коју свако од њих ствара како би означио своју борбу против ауторитета који не подразумева њихов језик и његову традицију. Узмимо,

⁵⁰ Дефиниција Пола Таборија је вероватно најближа да постане класик: „Речници дефинишу егзил као принудно раздвајање од отаџбине, избацавање из дома или стање избачености, прогона; понекад је то вољно раздвајање од отаџбине. Стање изгнанства може бити и стање опустошености и отуђености. Присилно уклањање из родне земље, према едикту или казни, казненој експатријацији или прогону, у другој верзији... Етимолошке и правне дефиниције егзила представљају само једну, ма колико важну, страну семантичког проблема. Историјске, психолошке и идеолошке дефиниције подједнако су битне“ (*Anatomy of Exile*, 23–26).

на пример, Цинцинатов злочин у Набоковљевом роману *Позив на њојубљење* (*Invitation to Beheading*), савршен разлог за притварање, односно физичко изгнанство из групе: „најгори злочин, гностичка гнусност, толико ретка и неисказива да су се морале користити парафраза као „непробојност“, „непрозирност“, „затвореност“ (*Invitation*, 72). Цинцинат је издвојен од других због тога што није транспарентан (односно његова стваралачка есенција је скривена, лична, искључиво његова) и због тога што може бити само оно што јесте. Исто тако, колико год добронамерна, свака држава која инсистира на томе да се њени грађани одрекну своје „непрозирности“ као цене припадања, тоталитарна је. Кафкијански свет који Цинцинат напушта на крају романа можда јесте састављен од неубедљивих ликовова (укључујући и целата) и сценских реквизита, али узимајући у обзир контекст дела (Немачка средином тридесетих година из угла руског емигранта чија је супруга Јеврејка), последице егзила и тоталитаризма у стварном животу биле су свакако при руци. Врло својствено, Цинцинат, писац у развоју, оставља за собом своје мучитеље (он њих *прошереује*) у самом тренутку свог погубљења, свог изгнанства са овог света. Другим речима, за уметника и опсенера који успешно преноси своје наслеђе из конкретног времена и простора (изгубљене отаџбине) у оно што Набоков назива „нестварно имање“ или измишљена књижевност, поставља се питање *ко која прошереује?* Све је у делању.

Они од нас који свет посматрају кроз нешто што се назива европоцентрични поглед, склони су да питање егзила посматрају кроз призму одређених преовлађујућих имена: Овидија, Дантеа, Свифта, Русоа, госпође Де Стал, Игоа, Лоренса, Мана, Џојса, Брехта и других – и одређених праситуација – избацивања Луцифера из раја, протеривања Адама и Еве из Еденског врта, путовања Аргонаута, егзодуса Јевреја, Одисејевих лутања, Дантеовог ходочашћа (Seidel, *Exile*, x, 8). Ти примери и та типологија толико су ушли у наш културни крвоток да су постали наша друга природа. Заиста, неки критичари, поготово марксистички, ухватили су се за егзил како за основну категорију у описивању модерних облика друштвеног и политичког отуђења, док су се други бавили истраживањем хомологности између експерименталних стања (живота „изван“ или „изнад“, дуж граница које раздвајају познато од страног) и основног тропа алегорије (од *al* = „други“ и *goria* = „глас“) (Seidel, *Exile*, xii, 14). Па ипак, колико год фасцинантне и прикладне биле те дефиниције и ширења контекста, важно је да се не изгуби из вида дословно порекло значења термина: „изгнаник је неко ко насељава један простор, а памти или пројектује стварност другог“ (Seidel, *Exile*, xi).⁵¹ Исто тако, ова двосмислена или гранична ситуација има јасне лингвистичке последице, почевши од тога да су за писце као што су Буњин, Цветајева, Набоков, Милош, Кундера и Бродски, у игри два потпуно различита језика и културе (види Beaujour, *Alien Tongues*, посебно 1–57). Романтизовање појма егзила значи префуткивање трагичног везивања језика које он носи и, неизбежно, његово претварање у нешто награђујуће – у „оспособљавајућу приповест“ која уметнику допушта да „сцену кидања претвори поново у ‘сцену повезивања’“ (Seidel, *Exile*, x, xii). Не треба да заборавимо да је егзил много чешће имао онеспособљавајућу и обогаљујућу функцију управо због тог двоструког погледа који у својој основи није

⁵¹ Упоредити сећање Ирине Одојевцеве на овакву врсту пројекције у мемоарима о њеном животу са песником Георгијем Ивановим: „Као да смо живели на прагу неког другог света, оног ка ком би Георгиј Иванов могао у датом тренутку да развали врата. Изгледало је као да живимо на две равни у исто време – ‘овде и тамо’. Исто тако, то ‘тамо’ било је за њега, а понекад и за мене, ништа мање стварно него ‘овде’“ (*На берегах Сены*, 448).

ослобађајући, већ опресиван, нека врста језичке смртне казне.⁵² Из тог разлога су „уметници у егзилу изузетно непријатни, и та тврдоглавост се увлачи чак и у њихова највећа дела“ (Said, „The Mind of Winter“, 53). И управо из тог разлога Бродски не дозвољава ни себи ни другим писцима у егзилу да своју невољу претварају у фетиш, јер њихова мука, само зато што припада једном писцу, није ништа тежа од муке било ког другог *īasīarbaī-šera*. Да се разумемо, нису сви у стању да попут Набокова одшетају из своје тамнице.

Одређени број савремених критичара писао је о концептуалном пореклу *exiliuma*. Између осталих, Елизабет Бижур, Јулија Кристева, Хари Левин, Мајкл Сајдел, Едвард Саид, Џорџ Стајнер и Пол Табори. Сви се неизоставно усредсређују на двоструки или стереоскопски поглед из егзила, што је концепт који, иако користан, треба да се доради. Можда Саид најпрецизније излаже целу ствар:

За изинаника, живојине навике, изрази и активносџи у новој средини неизбежно се одвијају паралелно са сећањем на џе исџе сџвари у неком друјом окружењу. Сџоја су и сџара и нова средина јодједнако живе, сџварне, јосџоје заједно у конџрајункџу. Оваква врсџа јоимања носи јединсџвено задовољсџиво, јосебно ако је изинаник свесџан и друјих конџрајункџних јоређења која умањују орџодоксне осуге, а дојриносе саосећању и разумевању. Исџо џако, јосебан вид досџиинућа јесџе јонашаџи се као код куће ма јге се налазили. (Said, „The Mind of Winter“, 55).

Наравно, из руског контекста долазе бројни примери управо такве врсте контрапунктног размишљања; посебно се истиче међу такозваним писцима емигрантима првог таласа који су писали за ишчезавајућу публику у Берлину у Паризу у међуратном периоду. Владислав Ходасевич, на пример, вели готово исто што Саид, само на много поетичнији начин, у својој дивној поеми *Фоџојрафије из Соренџа* (*Соррентинские фотографии*), где је фотографски негатив живота у револуционарској Русији приказан у двострукој експозицији, преко исечака из живота у вили Горког у близини Сорента. Исто то чини и песник Георгиј Иванов, који са сунчаног југа, из Нице, присећа предсказања свог пријатеља Мандељштама да „срешће(мо) се већ“ у петроградској међави („Четврт века је прошло ван земље“ [„Четверть века прошло за границей“]). И пре свега, чини то Набоков, чији се аутобиографски јунак Гањин враћа у Русију својој првој љубави, опружен на кревету берлинског смештаја и уљуљкан у слатку тугу сањарења клопарањем оближњих возова (временплова?) (*Машењка*). За сваког од ових писаца контрапунктно осећање ствара екстазу открића, *entre deux* епифаније и путовања кроз време, коју ће читаоци Пруста препознати. Штавише, прошлост која постоји заједно са садашњошћу непогрешиво поседује пасторалне одлике (посебно видљиве код Набокова у његовим успоменама из детињства са Вире, породичног имања) или наговештаје поетског Златног или „Сребрног“ доба – у овом случају, то је песничка реч коју су отелотворили Блок и његова генерација, а Ходасевич и Иванов доживели као последњи блесак пред наступајућом „совјетском ноћи“.

Међутим, појам контрапункта, толико користан при поређењу елијадеовског Светог времена са једноличном, бескућничком садашњошћу, не може се применити, бар не на једноставан или предвидљив начин, на Бродског. Песник нам не дозвољава да га убацимо

⁵² Сматрати да је егзил благотворан, као подстрек хуманизму или креативности, значи занемарити његова сакаћења. (Said, „The Mind of Winter“, 50).

ни у овај сценарио. Оно што оставља иза себе није Сребрно, већ пре Гвоздено, или још боље, Камено доба, а оно што му следује није само губитак, већ и слобода да буде сам са временом, са вечношћу и својим све блажим облицима поетског дискурса. Треба нагласити да је Бродски *одувек* изгнан унутар своје земље, између „совјетске“ државе и „руске“ културе: његова „генерација ‘56“ нема ниједне успомене на оно што је било *пре*, осим кроз све старије културне реликвије као што су Ана Ахматова и Надежда Манделштам, и кроз саме књиге. Стога, према Бродском, нема много утехе за савременог изгнаника, наследника Овидија и Дантеа:

Свидело нам се то или не, гастарбајтери и избејлице сваке врсте врло ефикасно скидају цвет са ревера изгнаној писца. Премештање и поједино смештање оштре су место овог века. А оно оштре и за нашеј изгнаној писца и оној гастарбајтера или избејлицу јесте да у сваком случају, човек бежи од зла у боље. Основна је истина да из тираније човек може бити изгнан само у демократију. Јер езил, мајора сега кобила, није више што је некад био. Не напушта више цивилизовани Рим збој дивљачке Сармације, ништа шаље човека из, рецимо, Бујарске у Кину. Не, то правилу, следи прелазак из пољитичкој и економској благи у индустријски развијено друштво са највишим тоном људске слободе на уснама. (“The Condition”, 16).

Иронично, те речи биле су припремљене за конференцију о писцима у егзилу којој Бродски није ни присуствовао.⁵³ Опет, можемо замислити колико су речи одсутног песника могле увредити оне присутне, и како је његово одбијање да себи и онима који деле његов статус дозволи макар и мрву самосажалења, могло изгледати окрутно. Саркастичне, епиграмске изјаве Бродског: „*гастарбајтери* и избејлице сваке врсте врло ефикасно скидају цвет са ревера изгнаног писца“; „Основна је истина да из тираније човек може бити изгнан само у демократију“ – свакако су, у овом контексту, употребљене с намером да жацну. Са муке егзила, са политичких сила које су, наводно, довеле до „*премештања* и погрешног смештања“ тих писаца, Бродски скреће тему на нешто друго. Због чега то ради? Због чега не прихвата традиционални контрапункт о ком Саид говори?

Разлог, изгледа, има везе са читавим питањем деловања и поетског језика. То је, чини се, и разлог зашто ниједна теорија објашњења изгнаничке свести не може у потпуности да објасни био-естетички феномен „Јосифа Бродског“. Хајде да проверимо ту тврдњу на текстовима Кристеве и Саида, двоје људи који су били најутицајнији у досадашњој дебати на тему. И у свом есеју „*A New Type of Intellectual: The Dissident*“ (1977)⁵⁴ и недавно, у књизи „*Strangers to ourselves*“ (1991),⁵⁵ Кристева користи психоаналитичку теорију да објасни свеprisутну тенденцију изоловања оног страног у нашој средини и у нама самима. Критичар који жели да анализира песника у контексту психолошких образаца и склоности, код Кристеве може пронаћи доста ствари које би се могле уклопити у профил Бродског. На пример:

⁵³ Конференција је одржана у Бечу, децембра 1987. године у организацији *Wheatland Foundation*. Нимало саосећајан одговор Бродског на невоље писца у изгнанству није наишао на добар пријем.

⁵⁴ Види Troil Moi, *Kristeva Reader*, 292–300. Есеј се прво појавио у часопису *Tel Quel* 1977. године (бр. 74, зима 1977) под називом „*Un nouveau type d’intellectuel: le dissident*“.

⁵⁵ Првобитно објављена под називом *Étrangers à nous-mêmes* (Librarie Artheme Fayard, 1989).

Тајна рана, које често ни он сам није свесћан, шера сцранца да луша. Неволџен, он што не признаје: код њега изазов ућукује пришужбе... Он је неустрашив: „Ниси ми нанела нимало шеше“, он изриче, жешко, „ја сам тај који одлази“; увек испред, увек свима недосижан. Докле год му ђмћење сеже, оно је очаравајуће озлеђено: несхваћен од сцране волџене, али ипак расејане, дискрепне или забринуће мајке, изинаник је за њу сцранаца. Он је не зове, не ишћа за њу. Ароаншан, ђоносно се држи за оно шшто му недосијаје, одсуство, овај или онај симбол... Прикован за неко друго место, сигурно колико и недосижно, сцранаца је сцреман за беј. За њега нема прејрека, равнодушан је према свој ђаињи, увредама, одбацивањима док штражи шћу невидљиву, обећану шеришорију, шћу земљу која не ђосшоји, али је он носи у својим сновима и која заиста мора бити штамо негде изван.

Сцранаца је, гакле, изубио мајку. (*Strangers*, 5)

Бродски заиста није имао нимало срећан живот, о чему ћемо више говорити у наредним поглављима. Прва велика љубав његовог живота (са Марином Басмановом) завршила се дволичношћу и бескрајно „утројеном“ везом, баш као што се његова велика љубав према Русији („Русија је мој дом; живео сам ту цео свој живот (до јуна 1972. године) и све што носим у души дугујем Русији и њеном народу“ (*“A Writer”*, 78) завршила прогоном. Тако да би се могло тврдити да се страст Бродског према одговорности и акцији, према „изазову“ у односу на „притужбе“, може приписати његовој „тајној рани“ и чињеници да је „изубио мајку“, што у овом случају значи не само да је изубио биолошку мајку, мајку свог сина (Басманову), и домовину, него је, најважније, већ двадесет година био у опасности да изгуби свој *Muttersprache*. Овакав Бродски је „арогантан“; он не дозива своју мајку нити тражи ишта од ње. Закован у своју стоичку маску, он уместо пасивне улоге преузима сву акцију („Ниси ми начинила никакву штету; ја сам тај који одлази“), и на крају се чини равнодушним према „свој патњи, увредама, одбацивањима“.

Па ипак, иако се чини да психоаналитичко залагање Кристеве омогућава читаоцу да прозре одбрамбене механизме Бродског, оно не може да објасни стварну конкретну појаву његовог поетског језика. Увек остаје нешто, фактор *вишка* за који недостаје објашњење.⁵⁶ Највише што модел Кристеве може јесте да сврста песника, а самим тим и његов језик, под неки тип – „странац“, „изгнаник“. Због тога су и Бродски и Набоков, два руска писца у егзилу која су најречитије говорила о узвишеном деловању уметности, одувек били немилосрдно критични на тему Фројда и његовог наслеђа. Размишљање Кристеве *уошшћава*; као огромни теоријски издувни вентил, оно свој субјекат вуче *горе*, у генерализације преко неколико лингвистичких и психолошких фронтова у исто време (биолошка мајка, љубавница, домовина, матерњи језик, тако да највећи прекршај Бродског јесте против оног што би критичар назвао *семиошћко* (тј. пред-свесно, недиференцирано, „мајчинско“) језгро језика, у корист *симболичко* (тј. свесног, диференцираног, вербалног, постедиповског) реда Оца.⁵⁷ Њен уверљиви модел може објаснити „револуцију у поетском језику“ према чињеницама, али не може приказати оно што Бродски назива *ђоешским мишљењем*: „Поетско мишљење, које се назива метафоричким, заправо је синтетичко

⁵⁶ Присетимо се Фростове духовите опаске да је поезија оно што се изгуби у преводу.

⁵⁷ Може се исто тако тврдити да је кроз своје разне транспозиције и преправке, од бугарске емигранткиње до париске *echt* интелектуалке, од брилијантног аналитичара и таксонома у традицији Фројда и Лакана до „субверзивне“ теоретичарке мајчинства и мајчиног тела (*Stabat Mater*) и тако даље – Кристева заменила један мит о лингвистичким коренима другим.

мишљење. Као такво, оно садржи анализу, али се не може на њу свести. Анализа није ни једини ни коначни облик сазнања... У случају песника, то је интуитивна синтеза, тј. када песник – према песнику – украде лево и десно и *не осећа чак ни кривицу* док то чини (*Modern Russian Poets, 7*, мој курзив).

За Бродског и његову традицију, дакле, велика поезија увек истовремено преноси и семиотичко и симболичко. Вратимо се на омаж Бродског Ахматовој. Када средовечни изгнаник каже својој давно преминулој куми „Великая душа, поклон через моря“ (дословно „Велика душо, поклон преко мора“), сведоци смо *йосебној* и непоновљивог тренутка у ком се мајка и син, традиција и одсуство, херојски метар (александринац, са полустиховима подељеним цезуром) и антихеројско доба састају и стварају тренутак исцељујуће хармоније. Бродски свлачи своје одлике (ово никако *није* начин на који би говорио да се о њему ради) како би огрнуо глас и каденцу, „класичну симетрију“ и резервисаност, свог вољеног саговорника. То је жртва за коју слути да је срце песме. „Величина“ Ахматове захтева одговарајући одговор, тако да *лик* (лице светости) „покопан“ у почетни иктус првог дистиха („Великаја“) одјекује кроз свој пар у другом полустиху („поклон“). Наклон постаје дослован, док, тако рећи, један песник прозодијски одаје почаст другом. Исто тако, звучна унутрашња рима која се спаја са трећом стопом сваког полустиха – „душа“/„морја“ – поставља метафизичку семантику карактеристичну за оба песника изнад појма физичке измештености. Отворени простор, „преко мора“, сручује се у повратак кући, у мајчински загрљај. Отуд се кроз песму не слави само Ахматова на свој рођендан, већ и њен језик, „дар говора“ за који је заузврат жртвовала себе. Нема ни трага едиповског потискивања „кривице“ у овом изразу. Заиста, семиотика и симболизам, оно што Кристева назива мајчинска *chora* и означитељска „тетичка“ фаза, заједнички постоје у поетској конструкцији и као да *исцџи-џују једна грују*. Изоловати их у времену и тврдити да је „изгнаник странац за своју мајку“ не би било праведно према „покретној статичности“ језика Бродског.

Ако је за Кристеву основна координатна мрежа психоаналитичка, онда је за Едварда Саида то политичка, и у огромној мери заснована, између осталих, на Мишелу Фукоу. У делима *Оријентализам (Orientalism, 1978)*, *The World, the Text and the Critic (1983)* и разним есејима укључујући и „The Mind of Winter: Reflections on Life in Exile“ (1984), Саид у неколико наврата тврди да „текстови имају видове постојања који су чак и у свом у најразређењем облику увек утопљени у околности, време, место, и друштво – укратко, налазе се на свету, дакле световни су.“ (*The World, 35*). У принципу, ово је корисна исправка, поготово када је упућена ка „мистичном и дезинфикованом предмету књижевне теорије“ познатом као „текстуалност“ (*The World, 3*).⁵⁸ Међутим, Саид је овом суптилном враћању на контекст дао снажне идеолошке зубе.⁵⁹

⁵⁸ Новија критичка теорија неоправдано ставља акценат на неограниченост интерпретације. Тврди се да, пошто је свако тумачење погрешно тумачење, ниједно није боље од другог, стога су сва тумачења, потенцијално безброј њих, у крајњој анализи једнако погрешна“ (*World, 39*). Читалац треба да обрати пажњу да је сложена интеракција између текста и контекста, начина на који живот обликује књижевност и обрнуто, одавно предмет истраживања Јурија Лотмана и такозване Тартувске школе совјетске семиотике.

⁵⁹ По Саидовом тумачењу, ауторитет доноси пишева „стратегијска локација“ у односу на материјал и „стратегијска формација“ моћи коју један текст ствара са другим текстовима (*Orientalism, 19–20* [превод са енглеског Дринка Гојковић, Библиотека XX век, 2008 – *Прим. њев.*]). Разлог због ког Бајрон хероине својих источних прича редовно приказује као неме жртве мушких поступака

Кратак је пут од Саидове борбе да се Оријент препозна за оно што јесте – „[Оријентализам] није инертна природна чињеница“ (*Orientalism*, 4),⁶⁰ већ чињеница политичког живота и институција – до давања гласа типичним представницима другог – избеглицама и изгнаницима.⁶¹ Дело *The World, the Text and the Critic* почиње дирљивом посветом Ериху Ауербаху, Јевреју протераном из нацистичке Европе који је написао један од сјајних критичких текстова о западној цивилизацији, *Мимезис*, док је за време Другог светског рата живео у Истанбулу. „Ауербах јасно каже“, пише Саид, „да је управо његова удаљеност од куће – у сваком смислу те речи – омогућила невероватни подухват *Мимезиса*. На који начин се егзил претворио од изазова или ризика, или чак активног удара на његово европејство, у позитивну мисију чији би успех био културни чин изузетног значаја?“ (*The World*, 7). То је, узгред, питање које би свакако занимало и Бродског. Саид одговара на то цитатом из дела *Didascalion* Хуга од Светог Виктора које је велики филолог издвојио у једном другом свом есеју („*Philologie der Weltliteratur*“): „Човек који сматра своју отаџбину милом, још је бојаљиви почетник; онај коме је свака грудa родна, већ је снажан; али савршен је онај ком је цео свет страна земља“ (латински текст је много експлицитније – *perfectus vero cui mundus totus exilium est*)“ (наведено у *The World*, 7). Овакав развој догађаја савршено обухвата неуморну центрифугалну, „само-очуђујућу“ изгнаничку свест Бродског. Само кроз неку врсту „вољног бескућништва“, само одбацивањем културне припадности и стварањем дела као што је *Мимезис* које „постоји управо захваљујући оријенталном, не-окциденталном егзилу“, човек може постати онај ком је свака грудa родна и за ког, коначно, *mundus totus exilium est* (*The World*, 7–8). Па ипак, ако је то сажети став Бродског, како би он гледао на Саидову политичку поруку која лежи у основи свега?

Саидов појам културе и егзила као различитих страна „формације дискурса“ наилази на проблеме када се примени у руском контексту. У овом случају фукоовско сочиво, то-

или због ког Флобер *говори умесџо* своје египатске куртизане Кучук Ханем, према Саиду пре свега је политички: „Оријентализам се ту схвата као западни стил доминације, реструктурисања и поседовања власти над Оријентом.“ Заиста, „Оријент није био (нити је сада) слободан предмет вођења или делања.“ Из тога следи да су текстови на којима је наша западна култура одрасла вођени, фукоовски речено, свеобухватним *ејисџемама* које потискују, демонизују, блокирају и на разне начине контролишу друго. Иако Саид енергично истиче да не одобрава строгу *assujétissement*, осећај, на пример, у делу *The Archeology of Knowledge* да „дискурс – безличан, систематски, изузетно регулисан кроз јасно дефинисане формације – надјачава друштво и управља производњом културе“ (*The World*, 186), то ни у ком случају не значи да је увек јасно у ком тренутку у његовим тврдњама намера ступа на сцену. „Но, за разлику од Мишела Фукоа, чијем делу веома много дугујем, ја верујем у пресудан отисак који појединачни писци остављају на иначе анонимном колективном корпусу текстова који конституишу дискурзивну формацију каква је оријентализам (*Orientalism*, 23 [превод са енглеског Дринка Гојковић – Прим. џрев.]). Види и *The World*, 186–88.

⁶⁰ Сви цитати из књиге *Orientalism* наведени су према: Едвард Саид, *Оријентализам*, превела са енглеског Дринка Гојковић, Библиотека XX век, 2008. (Прим. џрев.)

⁶¹ Сећамо се, на пример, да аутор *Оријентализма* не крије „личну димензију“ која лежи у основи његове студије: „Живот палестинског Арапа на западу, посебно у Америци, обесхрабрује. Овде влада готово једногласан консензус да он политички не постоји, а кад се дозволи да постоји, онда је схваћен или као жива мука, или као Оријенталац. Мрежа расизма, културалне стереотипије, политичког империјализма, дехуманизујуће идеологије која се везује за Арапе или муслимане заиста је веома снажна; и управо ту мрежу сваки Палестинац осећа као своју јединствену кажњеничку судбину.“ (*Orientalism*, 27).

лико очигледно франкофоно, чак и док покушава само себе да смрска, чини се необично ван фокуса:

Култура се користи да означи не само оно чему припада, већ и оно што неко поседује, а поред тог процеса присвајања, култура означава и границу преко које концепти онога је што је за културу сиољашње и индиректно улазе у снажну иру... То значи да је култура систем дискриминација и евалуација... за одређену класу у Држави са којом се она може идентификовати; то такође значи да је култура систем искључивања којим се управља одозго, али који се сроведи кроз социјални облик владавине, путем којег се ствари као што су анархија, неред, ирационалност, инфериорност, лош укус и неморал преконалају, а затим смештају ван културе и тамо остају захваљујући моћи Државе и њених институција. (The World, 8–11)

Бродски би први рекао да култура заиста јесте својина, и то једина коју вреди поседовати. Али док Саид види оријенталистичку еписоде као западни „систем дискриминација и евалуација“ који искључује оне које, свесно или несвесно, тежи да потчини, шта се дешава са тим истим системом када се премести мало источније, у Русију? Тамо се модел изврше право наглавачке, што само може да значи да проблем нису текстови сами за себе, већ начин на који се њима (односно „архивом“ која их одабира) може манипулисати. Бродски је живи доказ неког ко је очигледно изван доминантног дискурса англоамеричке културе, да не постоји ништа *инхерентно* искључујуће или тлачитељско у писању рецимо, песника и проповедника као што је Џон Дон – осим можда интелигенције и имагинативне емпатије неопходне да би се вратило у његово време и простор. Текстови које су Бродски његова генерација читали у годинама одрастања (Манделштам, Цветајева, Достојевски, Библија) управо су они које је држава љутито покушавала да означи као „анархистичке“, „ирационалне“ и неморалне и смести их изван културе. Штавише, управо су ти текстови поново успоставили континуитет са великом прошлосту и (руска књижевност пре 1917. године) са западном културом. Истински анониман и монолитан дискурс совјетске државе поседовао је огромну моћ, али његови напори да такве као што је Бродски смести изван себе само су *дали снагу* језику овог другог – јединствену, ексцентричну, доминантну пажњу због разликовања. У наопаком свету совјетско-руске културе, испоставило се да су забрањени текстови које ми, из перспективе „евро-“ и „логоцентричних“ интелектуалаца касног двадесетог века обично видимо као извршиоце у „хегемонистичком“ канону, помогли Бродском и његовим колегама да постану слободне личности. Иронија тога јесте што човек мора бити изгнан из сопствене културе да би тако нешто видео.

Најблаже речено, Бродски је имао амбивалентан однос према источним коренима Русије, о чему ћемо више говорити у каснијем поглављу. И његово поимање Византије свакако је потпуно другачије од, рецимо, Јејтсовог. Баш као што Саид покушава да да глас источним изгнаницима који су тако често занемарени у нашој западној традицији, тако нам Бродски не допушта да заборавимо западно наслеђе које је селективно искривљено и протерано из „источног“ дискурса његовог совјетског образовања⁶² који је ауторитативан до сржи.

⁶² „Константин није предвидео да ће антииндивидуализам ислама наћи у Византији тако погодна тле да ће око IX века хришћанство одатле готово бежати на север... Међутим, хришћанство које је примила Русија није више имало ништа заједничко са Римом. Пошто је стигло у Русију, хришћан-

Овако Бродски говори о Манделштаму – за ког је сковао израз *homo culturus* – човек чија култура не може бити „виша“, а чије пак избацивање и казна од стране државног „дискурса“ не могу бити трагичнији:

Ово је књиџа [тј. мемоари Надежде Манделштам Најушџена нага] о џоме како живеџи без уџехе. Без уџехе се може живеџи од љубави, сеџања и кулџуре. У ауџоровој свесџи ове џри каџеџорије су нераздовојиве и џрисуџне као јединсџво... Кулџура је гео њиховој [тј. руског, посебно Манделштамовог] „еја“, физиолоџка каџеџорија, одлика функционална колико и џол. Кулџура је њихов џол; она је џримарна одлика њихове биолоџке врсџе, и оџуд њихова некомџаџибилносџ с џимерцима ниже, или чешџе, више врсџе... Нема љубави без сеџања, сеџања без кулџуре, кулџуре без љубави. Сџџоја је свака џесма кулџурна чџвеница, као и љубавни чин и блесак сеџања – и вере, догао бих. ("Beyond Consolation", 14)

Као што зна свако ко је читао *Разџовор о Данџеу*, Манделштамова верзија високе културе и један од њених главних представника је све, само не статична, анонимна, једноумна. Управо супротно, Манделштамов Данте је мрзовољан, идиосинкратичан, увек спреман да се устреми на центар Фиренце који га не жели – једном речју, он је сам Манделштам, совјетски *изгој* (изгнаник). Манделштамова покретљива култура јесте његово оружје против устаљене и надувене средине која ће ускоро постати соцреализам. Исто тако и љубав, сеџање и култура који улазе у Бродсковљево присвајање Дона, Одена, Лоуела и Фроста, помажу му да помери границе руског поетског говора у свом времену. Коначно, барем за Бродског, поетски говор (веза са језиком у свом најзгуснутијем облику) јесте оно што *гаје снају*, а не имена и биографије песника који, невезано за систем, постају пиони (објекти моћи) у беспоштедној борби за превласт на шаховској табли (канону).

Тако је одговор Бродског на академско политизовање егзила типично пецкав, утолико што одолева том нарушавању појма деловања, као и сви остали његови одговори. У младости је кљукан усиреним млеком „нормирајуће множине“, и чак је и сада веома осетљив на неку реторичку омашку или „инфлацију говора“ (“says poet Brodsky”, 11) која ослобађа човека појединачне одговорности. Без обзира да ли је у питању тоталитарни режим или западна демократија, без обзира да ли је, као у Ходасевичевој горкој игри речи, у питању *социалњый заказ* (друштвени захтев) или *социалњый отказ* (друштвено одбацивање), „држава“ ће наћи начин да издвоји писца („Перед концом“). Не тражите признавање или правду, каже песник, јер оно што треба да тражите нису друштвена интеграција и сређа, већ језичко откриће: „Бити изгнани писац исто је као бити пас или човек испаљен у свемир у капсули (пре као пас, него као човек наравно, јер се никад неће потрудити да вас врате). А твоја капсула је твој језик. Да би се довршила метафора, мора се додати да путник убрзо открије да капсула не тежи ка земљи, већ у свемир“ (“Condition”, 18). Утописта пише у нади да ће капсула превагнути ка земљи; песник прати своју сопствену, усамљену, центрифугалну путању. У завршној анализи Бродски је, као и Цветајева, изгнаник међу изгнаницима. Он стоји сам, не као лик у исконској сцени нечије туђе породичне романсе, нити као бунтовник на тргу нечије туђе политичке несвесности. Он бира сопствене улоге и преузима одговорност за успех или фијаско извођења:

ство је оставило иза себе не само тоге и кипове, већ и Кодекс грађанских закона, разрађен за време Јустинијана“ (Less, 416).

Све што покушавам да кажем јесте да, ако нам се укаже прилика, у гуачком узрочном ланцу ствари, можемо прескити да будемо само његово звекање и покушамо да пређемо на узроке. Стане које зовемо егзил уржу уриво шакву прилику... Ако желимо да ирамо већу улоју, улоју слободної човека, онда би требало да будемо сиремни да усвојимо – или бар подражавамо – начин на који слободан човек јуби. Слободан човек када јуби, не криви никоја. ("Condition", 19)

То је, онда, то стварање езила, тај осећај да је Бродски, упркос свим ђудима историје и истински трагичној судбини, извор и творац свог отуђења од живота и везивања за језик, ком је ова студија посвећена. Двозначност наслова⁶³ – да ли је „егзил“ узрок или последица „стварања“? – то је управо оно са чиме се Бродски борио више него иједан руски писац у другој половини века. Са доласком ере пост-ласности и неизбежним пропадањем „бардовског манира“ у руској књижевности, Јосиф Бродски је можда последњи велики песник у традицији за ког се може рећи да је сам себе створио, и да је створен оним што је написао.⁶⁴

Изворник: "Joseph Brodsky and the Creation of Exile: A Polemical Introduction", у: David M. Bethea, Joseph Brodsky and the Creation of Exile, Princeton University Press, Princeton, 1994, сѓр. 3–47.

(Са енглеској превела **Тујана Слагоје**)

Библиографија

- Akhmadulina, Bella. Интервју са Valentina Polukhina. У: Lev Loseff и Valentina Polukhina, ур., Brodsky's *Poetics and Aesthetics*, 194–204 (London: Macmillan, 1990).
- Alexandrov, Vladimir E. *Nabokov's Otherworld*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1991.
- Alter, Robert. „The Revolt Against Tradition. Readers, Writer, Critics.” *Partisan Review* 43.2 (1991): 282–314.
- Bakhtin, Mikhail. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Превели Caryl Emerson и Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Baranczak, Stanislaw. *Breathing Under Water and Other East European Essays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987.
- Beaujour, Elizabeth Klosty. *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the 'First' Emigration*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1989.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Boym, Svetlana. *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.
- Brodsky, Joseph. "Beyond Consolation." *New York Review of Books* (7. фебруар 1974): 13–16.
- "The Condition We Call Exile." *New York Review of Books* (21. јануар 1988): 16–19.
- "An Immodest Proposal." *The New Republic* (11. новембар 1991): 31–36.
- Интервју са Natalia Gorbnevskaia. *Русская мысль* (3. фебруар, 1983).
- "Joseph Brodsky: The People's Poet." Види: Montgomery M. R. *Less Than One: Selected Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986.

⁶³ У оригиналу *Creation of Exile*; о може означавати и генитивну припадност (стварање езила) или значити од (стварање од езила). (Прим. прев.)

⁶⁴ „Руски песници [данас] се суочавају са истом маргинализацијом као и песници у некој другој култури; њихова историјска улога и убиствени терет улоге савести нације могли би бити сувишни у слободном друштву“ (Smith, *Anthology*, xxxiii).

- "Nobel Lecture." У: Lev Loseff и Valentina Polukhina, ур., *Brodsky's Poetics and Aesthetics*, 1–11 (London, Macmillan, 1990)
- A Part of Speech*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1980.
- "Poetry as a Form of Resistance to Reality." Превели и прилагодили Alexander Sumernik и Jamey Gambrell. *PMLA* 197 (март 1992): 220–25. Превод "Поэзия как форма сопротивления реальности," у: *Русская мысль* 3819 (25. мај 1990).
- "Presentation of Czeslav Milosz to the Jury." *World Literature Today* 52.3 (1978): 364.
- "Reflections of a spawn of hell." *New York Times Magazine* (4 March 1973): 10, 6070.
- "Says poet Brodsky: 'A writer is a lonely traveler and no one is his helper.'" *New York Times Magazine* (1. октобар 1972): 11, 78–84.
- Stikhotvorenia i poemy*. Washington: Inter-language Literary Associates, 1965.
- Brodsky, Joseph. *To Urania*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1988.
- Uraniiia*. Ann Arbor: Ardis, 1987.
- "Why Milan Kundera is Wrong about Dostoyevsky." *New York Times Book Review* (17. фебруар 1985): 31–34.
- Bulgakov, Mikhail. *The Master and Margarita*. Превела Mirra Ginsburg. New York: Grove, 1967.
- Dante, Alighieri. *The Divine Comedy*, 3 тома. Превео John D. Sinclair. New York: Oxford University Press, 1961.
- Fiut, Alexander. *The Eternal Moment: The Poetry of Czeslaw Milosz*. Превод Theodosta S. Robertson. Berkley: University of California Press, 1990.
- Freidin, Gregory. *A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self Presentation*. Berkley: University of California Press, 1987.
- Гордеева, Галина. "Свободная тайна, или давай улетим. Контуры 'ленинградской' литературы: наблюдения, догадки" *Новый мир* 7 (1990): 230–39.
- Hartman, Geoffrey. *Beyond Formalism: Literary Essays 1958–1970*. New Haven: Yale University Press, 1970.
- Harvey, Sir Paul. ур. *The Oxford Companion to Classical Literature*. London: Oxford University Press, 1937.
- Heaney, Seamus. "The Impact of Translation." *Yale Review* 76.1 (1986): 1–14.
- Hollander, John. *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form*. 2. издање. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Kermode, Frank. *An Appetite for Poetry*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.
- Khodasevich, Vladislav. "Перед концом". *Возрождение* (22. август 1936).
- Kline, George L. "The 1987 Nobel Prize in Literature – Joseph Brodsky." *DLB Yearbook 1987*: 3–13. „Variations on the Theme of Exile." У: Lav Loseff и Valentina Polukhina, ур., *Brodsky's Poetics and Aesthetics*, 56–88 (London: Macmillan, 1990).
- Kline, George L. и Richard D. Sylvester. "Iosif Aleksandrovich Brodsky." *Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature* 3. (1979): 129–37.
- Kristeva, Julia. "A New Type of Intellectual: The Dissident." У: Troil Moi, ур., *The Kristeva Reader*, 292–300, (New York: Columbia University Press, 1986). Превод "Un nouveau type d'intellectuel: le dissident." *Tel Quel* 74 (зима 1977): 3–8.
- "Stabat Mater." у: Troil Moi, ур., *The Kristeva Reade*, 160–86 (New York: Columbia University Press, 1986).
- Strangers to Ourselves*. Превео Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1991. Превод *Strangers à nous-mêmes* (Librarie Artheme Fayard, s 1989).
- Kushner, Aleksandr. *Apollo in the Snow*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1991.
- Кушнер, Александр. "Неиссякаемый сюжет поэзии." *Вопросы литературы* 7 (1986): 183.
- "Выпрямительный вздох." У: С. С. Аверинцев, О. Г. Ласунский, и др., *Жизнь и творчество О. Е. Манделштама: Воспоминания, материалы к биографии, "новые стихи," комментарий, исследования*, 5–14 (Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1990).
- Лихачев, Дмитрий. "Кратчайший путь." У: Александр Кушнер. *Стихотворения*, 3–12 (Ленинград, Художественная литература 1986).
- Loseff, Lev и Valentina Polukhina, ур., *Brodsky's Poetics and Aesthetics*. London: Macmillan, 1990.
- Mandelstam, Nadezhda. *Hope Abandoned*. Превео Max Hayward. New York: Atheneum, 1974. Превод *Вторая книга* (Paris, YMCAm 1972).

- Mandelstam, Osip. *The Prose of Osip Mandelstam: The Noise of Time, Theodosia, the Egyptian Stamp*. Превео Clarence Brown. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1965.
- Sobranie sochinenia*, 3 тома. Ур. Gleb Struve и Boris Filipoff. Washington: Inter-language Literary Associates, 1964–69. св. 4 (сепарат). Paris: YMCA Press, 1981.
- Milosz, Czeslaw. *The Captive Mind*. Превод Jane Zielonko. New York: Vintage, 1981.
- Native Realm: A Search for Self-Definition*. Berkley: University of California Press, 1981.
- Prywatne obowiazki*. [Private Obligations]. Paris: Instytut Literacki, 1972.
- The s Witness of Poetry*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.
- Moi, Troil, ур. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Morson, Gary Saul и Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Standford: Standford University Press, 1990.
- Nabokov, Vladimir. *Invitation to Beheading*. Превео Dmitri Nabokov. New York: G. P. Putnam's Sons, 1959.
- Nabokov, Vladimir. *Mary*. Превео Michael Glenny, у сарадњи са аутором. Greenwich: Fawcett, 1970.
- Приглашение на казнь*. 1938. репринт. Paris: Edition Victor n. d.
- Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Putnam's Sons, 1966.
- Polukhina, ур., *Brodsky's Poetics and Aesthetics*. 89–97 (London: Macmillan, 1990).
- Odoevtseva, Irina. *На берегах Сены*. Paris: La Presse Libre, 1983.
- Polukhina, Valentina. "Brodsky's Self-Portrait." У: S. Grahem, ур., *Russian Literature since 1917: New Directions*, 122–35. (London, Macmillan, 1992).
- "The Self in Exile." У: M. Millington, ур., *Writing in Exile, Renaissance and Modern Studies* series (University of Nottingham) 34 (1991): 9–18.
- Proffer, Carl R., ур. *Modern Russian Poets on Poetry*. Ann Arbor: Ardis, 1976.
- Said, Edward W. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Basic Books, 1975.
- "The Mind of Winter: Reflections on Life in Exile." *Harper's* 269, #1612 (септембар 1984): 49–50.
- Orientalism*, New York: Vintage, 1979.
- The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.
- Seidel, Michael. *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Smith, G. S., ур. и прев. *Contemporary Russian Poetry: A Bilingual Anthology*, Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Solov'ev, Vladimir. *Роман с эпиграфами*. New York: Slovo, 1990.
- Stevens, Wallace. *Collected Poems*, New York: Knopf, 1967.
- Tabori, Paul. *The Anatomy of Exile: A semantic and Historical Study*. London: Harrap, 1972.
- Tomashevsky, Boris. "Literature and Biography." У: Ladislav Matejka и Krystyna Pomorska, ур., *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. 47–55 (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971).
- Ueland, Carol. "Echoes of Mandel'stam in the Poetry of Alexander Kusner", чланак у рукопису.