



### СТРАТЕГИЈЕ НЕСТАЈАЊА

*Овде нисам пронашао своју домовину нејо домовину душе.*

Николај Гогољ о Риму

#### Одјечи

Од првог тренутка испуњеног усхићењем када је Јосиф Бродски угледао Венецију из вапорета раних седамдесетих година двадесетог века до његовог коначног повратка, на погребној баржи до гробног места на острвском гробљу Сан Микеле, разноврсне енигме тог историјски значајног града јављале су му се у многим обличјима.<sup>1</sup> Пошто је емигрирао из Совјетског Савеза и добио место предавача у Сједињеним Државама, Бродски је обичавао да посећује Венецију зими, почетком зимског распуста. Тај обичај је установио прве године у Ен Арбору. Плата коју је зарађивао као професор руске књижевности на Универзитету Мичиген била је таман довољна да му омогући бег од крутости академског живота и лет у најпопуларнији италијански град у годишње доба непријатно за туристе. Зима у Венецији поседује посебан шарм за оне рођене на северу Европе, а Бродски, који је одрастао у Петербургу, није био изузетак. Углавном редовне посете Венецији чиниле су основу његовог особеног односа према том граду.

Из угла писца-путника који приповеда у *Воденом жију*, нестално постојање Бродског на светској сцени проналази паралелу у одређеним аспектима града што тоне. У неколико визионарских пасуса овог обимног есеја, такви предосећаји се понављају, а обистинили су се 1996, када је Бродски – који је годинама патио од срчаних проблема – умро у Њујорку.<sup>2</sup> Тешко би, међутим, било свести реакцију Бродског на Венецију у *Воденом жију* на његову неутаживу жеђ за путовањем или на паралеле с фасцинацијом Густава Ашенбаха смрћу.

*Водени жиј* је путопис о Венецији колико и трактат о огледалима и њиховим скривеним, непредвидивим значењима. Тако се Венеција Јосифа Бродског може посматрати из две узajамно искључиве перспективе, где појава антисвета што се претећи промаља с друге стране огледала означава нестанак стварности. Тај антиуниверзум представља велики креативни изазов: обесхрабрујући задатак описивања неизрецивог, чисте апстракције. Чини се да непостојање, једна од најпостојанијих опсесија сликарства двадесетог века, као концепт више доприноси визуелном изражавању него својој манифестацији у било

<sup>1</sup> *Водени жиј* – сажет приказ његових многих путовања у Венецију – наручила је фондација *Consortio Venezia Nuova*, коју спонзорише италијанска влада. Као члана фондације, Бродског су замолили да напише есеј инспирисан Венецијом, као што су замолили и друге чланове пре и после њега, а међу њима су Андре Шастел, Ђузепе Синопполи и Харолд Бродки.

<sup>2</sup> Полукина тврди да се предосећаји ране смрти јављају у поезији Бродског пошто је прогнан из Совјетског Савеза; види Valentina Polukhina, *Joseph Brodsky: A Poet for Our Time* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 95.

којој другој уметничкој форми.<sup>3</sup> Но, бар је од Стефана Малармеа евоцирање онтолошке и метафизичке негативности у књижевности постало истакнута одлика модерне традиције, а Бродски је вешт представник тог сложеног ноумена.

У *Воденом жију*, Бродски свој креативни задатак замишља као низ стратегија које, повезане, утичу на постепено нестајање различитих аспеката стварности. Као таква, градација видљивости доприноси метафизичкој перспективи којом аутор обогаћује зимски путопис. У Венецији, метафизичка празнина обавија свет истом снагом као и у поезији Бродског. Заправо, по речима критичарке Валентине Полукине, празнина прожима стихове Бродског, као да је четврти елемент стварности.<sup>4</sup> Не треба ићи даље од Венеције представљене у *Воденом жију* и Венеције у „Венецијанским строфама“, будући да оба приказа заиста досежу стање непостојања. У тим делима, град канала дочаран је на тематски сличан начин, иако је приказ у „Венецијанским строфама“ збијенији. Венеција Јосифа Бродског у стиховима настала је пре *Воденог жија* и служи као оквир за прозну верзију. Да ли жанр ком припада потоње дело нужно чини мање вредним?

Јасно је да Бродски описује песников преображај у прозног писца у смислу губитка: „Песниково прибегавање прози [...] јесте попут преласка с галопом на кас, дуге експозиције у фотографији каквог споменика, или Аполонове једногодишње пастирске службе код краља Адмета.“<sup>5</sup> Као такав, тај прелазак подразумева троструки губитак замаха, непосредности приказа, те уметничке слободе. Губитак постаје још озбиљнији због употребе језика који иначе служи песнику – како сâм признаје – као идеално средство за најузвишеније облике уметничког изражавања. Како Бродски пак другде тврди, поезија и проза не морају увек да буду дијаметрално супротне, па постоји неколицина песника који с успехом могу да пређу с поезије на прозу, а да не изгубе жар и непосредност ове прве. Како Бродски илуструје то правило у есеју „Песник и проза“, Осип Манделштам и Марина Цветајева остављају поетски траг у уметности писања есеја кроз „језичку и метафоричку сажетост“,<sup>6</sup> лаконизам и ретроспекцију.

„Осуђен“ да ради у чистиљашту прозе, Бродски је ипак написао сјајне есеје.<sup>7</sup> Разноврсних тема и метода, а написана с истоветним проницљивим интензитетом, три тома његове

<sup>3</sup> На пример, Жорж Брак је признао да је његова рана спознаја о непостојећем простору значајан чинилац у његовом развоју; види *G. Braque*, увод и прир. John Richardson (New York: New York Graphic Society, 1961), 24.

<sup>4</sup> Док разматра песму „Лептирица“, Полукина примећује да се она „може тумачити као отеловљење четвородимензионалне перцепције света Јосифа Бродског, што подразумева отеловљење самог ништавила“; види *Joseph Brodsky: A Poet of Our Time*, 181.

<sup>5</sup> Joseph Brodsky, предговор у *Modern Russian Poets on Poetry*, прир. и увод Carl R. Proffer, избор и предговор Joseph Brodsky, прев. Alexander Golubov и др. (Ann Arbor: Ardis, 1976), 8–9.

<sup>6</sup> Joseph Brodsky, „A Poet and Prose“, *Less Than One: Selected Essays* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986), 185. [„Песник и проза“, *Уговорији сенци*, Горњи Милановац: Дечје новине, 1989, прев. Неда Николић Бобић, Јасмина Тешановић и Љубица Стрнчевић, стр. 154. (Прим. прев.)]

<sup>7</sup> Поред многобројних есеја које никада није издао као књигу, Бродски је писао уводне текстове и предговоре за дела других аутора. Међу њима су уводни текст за италијански превод збирке *Rapporto dalla Citta Assedita* Збигњева Херберта, рекламни текст за омот Хербертових *Selected Poems*. Сажет опис улоге Милоша и Херберта у поезији Јосифа Бродског може се наћи у David Bethea, *Joseph Brodsky and the Creation of Exile* (Princeton: Princeton University Press, 1994), 258–59. Утицај превода поезије с пољског на стваралаштво Бродског разматра I. E. Adel'geim, „'Rasshirenje rechi' (Iosif Brodskii i Pol'sha)“ („Expanding Speech [Josif Brodski and Poland]“), *Poliaki i russkie v glazakh drug*

прозе истражују један за аутора нов језички медијум, евоцирајући мноштво нових контекста и топографија. Поучно је видети како Бродски прави прелаз с поезије, којој је Венеција муза, на прозу усредсређену на исту тему. Написане 1982, „Венецијанске строфе I“ и „Венецијанске строфе II“, свака сачињена од осам правилних октава, исцртавају контуре истих фигуративних аспеката града које касније налазимо у *Воденом жиљу*. „Венецијанске строфе“ служе као језгровит и готово криптичан нацрт што напослетку обогађује његов дужи есеј.

Експериментисање Бродског са жанром прозе у вези је с његовим изгнанством на Западу. Песниково принудно пресељење с једног континента на други пратио је нагли прелаз, по далекосежним последицама можда и ризичнији, на други језик. У Америци је руски песник Бродски постао есејиста који ствара на енглеском. У тој новој језичкој инкарнацији, Бродски је наставио да пише поезију. За многе који знају руски, потоње прегнуће показало се тек делимично успешним; Дејвид Бетаја напомиње да „препреку потпуној билингвалности Бродског чини његов покушај да преведе свој ‘препознатљив ритам’ на енглески“ (231). То је несумњиво тачно. Но, песникова језичка промена, када је закомпликује промена жанра, нуди простор за једну сасвим другачију процену. Будући да није спутана стопом и римом, проза Бродског на енглеском добија више слободе, што чини прави златни рудник за креативно промишљање. У том смислу, песник „се закукуљује“, да употребимо Бетајине речи, као есејиста на енглеском са зачудном лакоћом. Како пак никад није прихватао једноставна решења, сам Бродски противречно коментарише прелаз на прозу на енглеском. У једном тренутку препознаје осећај забаве (*развлеченија*);<sup>8</sup> у другом досеже „терапеутско окрепљење“;<sup>9</sup> а у трећем долази до положаја „дистанцираног посматрача“.<sup>10</sup>

Шта год да је случај, нарочито је од помоћи посматрати како песник у Бродском проговара кроз извесне ритмичке обрасце у прози. Овде ћу се упустити у оно што Жан Пјер Ришар назива микрочитањем<sup>11</sup> да илуструјем тај аспект посредством једне анафоричне реченице: „Отуда толико растављених бракова, толико дугачких песама, отуда склоност поезије ка метафизици, јер свака реч хоће да се врати тамо одакле је дошла, макар као ехо који је, заправо, родитељ риме.“<sup>12</sup> Уметнички ефекат те реченице настаје не само из њеног ритмичког и музичког струјања, које поседује метрономску природу циклчних таласа, него и из неприметне метаморфозе с тематског нивоа на метатекстуални. Истовремено, писац постулира и користи средство понављања у једној истој реченици. У том смислу, одломак је у потпуности у складу с естетиком Бродског.

*druga (Poles and Russians in Each Other's Eyes)*, прир. I. E. Adel'geim, B. V. Nosov и V. A. Khorev (Moskva: "Indrik": 2000), 144–53.

<sup>8</sup> Види Marianna Volkova и Solomon Volkov, *Iosif Brodskii v N'iu-Iorke* (New York: Cultural Center for Soviet Refugees, Inc., 1990), 22.

<sup>9</sup> Galya Diment, "English as Sanctuary: Nabokov's and Brodsky's Autobiographical Writings", *Slavic and East European Journal* 3 (1993): 354, 357. Њена теза о функцији енглеског као уточишта заснива се на томе што је свој први есеј на енглеском Бродски посветио покојним родитељима, те му је енглески помогао да сублимира бол.

<sup>10</sup> *Joseph Brodsky: A Maddening Space. A Transcript* (New York: Joseph Brodsky, Lawrence Pitkethly, Jason Robards, Inner Dimension, Mystic Fire Video, 1989).

<sup>11</sup> Jean-Pierre Richard, *Microlectures* (Paris: Éditions du Seuil, 1979), 2 тома. Ришарову књигу сачињавају интерпретације појединачних синтагми и кратких одломака, које тумачи као карактеристичне за аутора.

<sup>12</sup> Joseph Brodsky, "Altra Ego", *On Grief and Reason: Essays* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995), 84–85. [„Алтра его“, *Туја и разум*, Београд: Руссика, 2007, прев. Неда Николић Бобић, стр. 71. (Прим. прев.)]

У *Вогеном жију*, ритам, ослобођен ригорозног метричког обрасца неопходног у ауторској поезији, стварају не само редовно понављање једне речи или синтагме него и предмет, лик, или мит. У том смислу, *Вогени жиј* је изванредно дело. Танка књига од седамдесет и осам страница, коју је аутор сматрао мање вредном јер је обележена као наручено дело,<sup>13</sup> ипак је један од његових структурно најбоље осмишљених и елегантно изведених есеја. Особена варијација ритма који одјекује у *Вогеном жију* чини његову најупечатљивију карактеристику и објашњава посебну привлачност овог есеја.<sup>14</sup> Бродски тај ехо смешта у срж поетике овог дела и користи га да повеже своју метафизику, коју призива различитим видовима распршивања. Кад се тако манифестује као ехо, понављање поседује квалитет све слабије репетиције. Постепено појављивање субјекта – било да је он жена, предмет, или концепт – те једнако споро повлачење тог субјекта, за којим следи његово поновно појављивање, па потпуно нестајање, чине оно што називам ехоизмом *Вогеној жија*. То такође игра улогу покретачке снаге негативне естетике есеја. Заправо, та плима и осека попримају суштински значај када Бродски формулише настанак „претеране обилности огледала које гута тело, које гута град“ (17)<sup>15</sup> у Венецији, а разрешава се коначним нестанком. Ту тврдњу подржава неколико лајтмотива *Вогеној жија*, који Бродском служе као композициона, дескриптивна и филозофска средства.

Пре него што надугачко размотрим те стратегије, поставила бих репетитивну организацију *Вогеној жија* насупротив готово програмском есеју под насловом „Похвала досади“ из збирке *Туја и разум*. Премда је написан и као похвала и као упозорење против досаде, уводно обраћање описује стање клонулости као последицу репетитивне природе времена. Као таква, досада произлази из прихватања празнине бесконачности, те јој се човек само из тог разлога не треба опирати. Препорука Бродског, међутим, носи у себи опомену. Досада која се искуси у вакууму је разорна. Конструктивнија верзија тог стања лежи у домену уметности.

Бродски, мајстор правилних стихова, зна како елементи ритма и синтаксе што се понављају подржавају јединствену семантику његове уметности. Иако препознаје вредност коју репетиција има у његовој уметности, он се не држи верно платонистичке опозиције између копије и оригинала. Његова идеја о понављању оригинала у копији заснива се на њиховим разликама те на одсуству потпуног опонашања.<sup>16</sup> Ехоизам, код ког вредности оригинала бледе, најбоље то илуструје.

<sup>13</sup> Његова примедба се заснива на стандарду ког се држао, а по ком се тако компромитује свако дело настало изван ауторових интересовања; види Božena Shallcross, „Morton Street 44“, *Reszty nie trzeba. Rozmowy z Josifem Brodskim (More Than One Needs: Conversations with Josif Brodsky)* прир. Jerzy Illg, (Katowice: Książnica, 1993), 177. У том смислу је занимљиво његово дивљење према Клоду Лорену, сликару присутном у *Вогеном жију*, који је махом сликао по наруџбини.

<sup>14</sup> Из тог угла, *Вогени жиј* је сличан делу *Images of Italy* Павела Муратова. Како напомиње Елена Давидова, Муратовљева књига се заснива на принципу *наложение, реверберација, отражение* (слагање, реверберација, рефлексација); види Elena Davydova, „Venetsia–Peterburg: Kniga Pavla Muratova v kulture serebrannogo veka“ („Venice–Petersburg: Pavel Muratov’s Book in the Culture of the Silver Age“), *Graduate Essays on Slavic Languages and Literatures* 8 (1996): 4.

<sup>15</sup> Јосиф Бродски, *Вогени жиј*, Београд: Паидеиа, 1997. Прев. Неда Николић Бобић. (Прим. ђрев.)

<sup>16</sup> Проницљив коментар на питање понављања нуди Марек Залески, који доживљај мимезиса код Бродског доводи у везу с Ничеом; види Marek Zaleski, „Nuda powtórzeń?“ („The Boredom of Repetitions?“), *Res Publica* 5 (1998): 37–43.

Од тренутка у ком Бродски стиже у Венецију, понављање у различитим облицима прожима слике града. У луци, на самом почетку књиге, мирис морске траве, што подсећа на ваздух у Петербургу, близанцу Венеције, подсећа путника на то ко је.<sup>17</sup> Потом, зуби његове италијанске домаћице одјек су одсјаја у њеним очима, који опет одговара плеоназму сребрне прашине звезда на небу. Готово запањујуће, Бродски тај итеративни концепт одводи корак даље када се домаћица, окарактерисана као „слика“, заправо удвостручи и поприми облик жене коју аутору представе као њену сестру, да би сестра потпуно ишчезла из есеја.

То понављање, или удвостручавање, преноси се на ширу популацију. Бродски се креће кроз град као да је свевидеће око. То око, у складу с његовим окружењем, развило се путем еволуције, замишља он, од ока рибе. Грађани Венеције преображавају се у рибе тобоже да би повећали број риба што пливају у загађеним и загушеним каналима. Слично томе, писац-путник у правилном ритму таласања воде у Венецији проналази дупликат схеме четири стотине прозора грађевина на Тргу светог Марка (*Водени жиџи*, 76). Штавише, таласи, који у плими и осеци отеловљују осећај времена, враћају се у приповест у виду музике (57). У истом маниру, лавиринтски канали Венеције подсећају на лавиринт у Кнососу. Свуда су многобројна огледала, међу којима је и површина воде, што „одражава и прелама све“ (50). Као да опонаша оно што види пишчево око, језива комплексност увлачи се у текст која служи као некакав застор или пандан за збрку венецијанских улица, уздигнутих плочника, мостова и острваца. Чак је и Свевишњи уплетен у схему многоструког понављања: пошто нас је створио по сопственом лику (39), ми смо, наравно, његов дупликат.

Тако почиње приповест сјајне игре речима, инвентиван и лукав каталог удвостручавања, одјека, паралела и ритмичког понављања. Бродски своју уметност користи да домишљато уобличи дух Венеције, град његове душе; но, реч је о граду, обавештава нас он, чији дух припада свету умирућих одјека и све блећих одраза.

Ту Бродски, кроз низање сличних слика – ехоизам – нуди концепт представљања заснован на вишедимензионалном реципрочитету његових елемената. Другим речима, све живо и неживо што чини универзум Венеције учествује у некаквом сродству. Њихово узајамно орташтво кроз одразе дозвољава нам да о том феномену говоримо у смислу универзалне емпатије која води порекло од пишчеве маште и очигледне љубави према граду. Ако сугеришемо да је одраз везивни елемент између светова феномена и ноумена, нећемо ограничити расправу на духовно и материјално јединство тог односа, јер је он дубоко интиман и емоционалан вид подударана. Интимизам, као најбољи пример тога, јесте сликарска пракса бирања познатих призора удобних ентеријера за предмет рада. Кад Бродски обрне тај концепт, међутим, интимизам се преноси напоље. Тамо сунце с љубављу додирује површине предмета, бесконачност је „на двадесетак метара“ (9), а измаглица попут одеће чврсто обавија град; та блискост предмета и ноуменске реалности ствара варљив утисак да је све што је близу такође доступно или на други начин могуће с „друге стране“. Близина видљивог света напослетку се развија у обесхрабрујућу визију бесконачног света. Тај неочекиван обрт, адекватна илустрација ауторовог избегавања унапред одређених формула, одиграва се на врхунцу путописа: лет у другу димензију дешава се у оквиру домаћег окружења једне од венецијанских старих палата.

---

<sup>17</sup> Треба истаћи да Анциферов сматра да су *запахи города* (градски мириси) један од чинилаца који га одређују; види Nikolai Antsiferov, *Dusha Peterburga (The Soul of Petersburg)*, (Paris: YMCA Press, 1978), 20.

Како понављање поприма и облик метатекстуалног посматрања, по ком је „тумачење [...] таутологија“ (50), треба да преусмеримо пажњу на путника као субјекта-тумача у *Vogel-nom жију*. Поглед тог путника обезбеђује образац јењавајућих понављања и гарантује непрестани процес рефлексije. Његово око је једнако самом постојању његовог „ја“. Та једначина постаје препознатљиво обележје Бродског у *Vogel-nom жију*, његово спровођење ауторске контроле над множењем рефлектованих слика.<sup>18</sup>

Огледала, природна и произведена, представљају заштитни знак Венеције. Унапређују однос виђеног-виђења јер приповедачево „ја“ и око претварају у предмет који се види и видљив је. Јаство се опредмеђује путем одраза у огледалу или на површини воде, у погледу неког другог или у сопственом оку.<sup>19</sup> Чин виђења себе не подразумева скицирање нараторових црта лица, јер у том смислу употребљава елипсу. Намерно изоставља све физичке (и, наводно, сувишне) карактеристике које заједно сачињавају јасан портрет њега самог. Учинак таквог брисања на његову личност једнак је каснијим разорним последицама времена. Свега једном приповедач упућује на своју најупечатљивију одлику – црвену косу – и то само зато што та необична карактеристика подсећа на једног од најугледнијих грађана Венеција: Антонија Вивалдија.

Вид, синегдоха за тело, посредује између средине и ума. Насупрот размишљању и деловању, како то описује Морис Мерло-Понти у студијама о феноменологији перцепције, чин виђења код креативног појединца претходи свим осталим активностима, па и оној најважнијој, процесу писања. Он координира и свим функцијама тела; око „остаје отворено кад је тело парализовано или мртво“ (63). Ауторово „практичније“ око ствара однос виђења/виђеног кроз његов одраз у огледалу, где око види и виђено је, одраз у ком око опредмеђује, а и само је опредмеђено. Тај обрнут чин поништава поделу на субјекат и објекат, оставши и даље отворен за друге процесе. Превасходно визуелна перцепција појачава свест писца-путника о његовом физичком постојању, о постојању његовог тела. Његов ум није бестелесни ум што промишља о лепоти и метафизици док га окружују венецијанска огледала. Заиста, као субјект односа виђења/виђеног, приповедач је такође подвргнут законима јењавајуће рефлексije. Слабљење његовог присуства део је тренутка визије.

### У венецијанском обличју

*Пажљиво послушкју сїранчеве кораке ѿ  
наїушїеном, сунцем оїрејаном ѿлочнику  
дуж обале Великої канала у Венецији.*

Осип Манделштам о Гетеу

У једном од својих познатијих есеја, „Соба и по“, Бродски описује родитељско пребивалиште у Петербургу. Тамо Бродски, тада млад песник, себе изолује од остатка малог, претрпаног стана, преградом од полица за књиге и кофера. Путне торбе предочавају,

<sup>18</sup> Та верзија уметника као миметичког творца подсећа на Пушкинова настојања да створи исти ефекат у песми „Ехо“. Реаговати на свет звукова удвостручавањем *всякого звука* (сваког звука) представља велики подухват, који изискује савршено умеће. Наравно, постоје ограничења, јер одабрани медијум не може да одрази све гласове и звукове.

<sup>19</sup> Сличан процес примећује се у стиховима Бродског, где поетско јаство опредмеђује поглед неког другог те поглед Бога; види такође Бетајино тумачење песме „Лептирица“ (248).

иако тек симболично, мобилност његовог животног стила пошто је протеран из Совјетског Савеза. Бродски, који своје искуство изгнанства није видео само у контексту измештености, настоји да разоткрије значење иза свог временског постојања, што ће му, нада се, помоћи да превазиђе осећај другости. Сузан Сонтаг умесно примећује да ментална путовања Бродског поседују „карактеристичну премију на брзо упијање онога што треба знати и осетити, одлучност да не подлегну превари, жалосна признања рањивости“.<sup>20</sup> Његова бројна путовања на различите начине наговештавају то запажање. Док његов пут у Истанбул може да се разуме у контексту (неуспешне) потраге за византијским коренима руске православне културе, посете другим земљама – Шведској, Пољској и Енглеској, на пример – имале су свечане циљеве: да прими Нобелову награду, добије друге престижне награде и почасне докторате, или да држи предавања и присуствује конференцијама. Боравци Бродског у Венецији, међутим, ишли су сасвим другачијим путем.

Венеција је град по његовом избору и за њега је тесно повезана с Петербургом, у ком се родио. Но, Петербург, за разлику од Венеције, није подвргнут правилима негативне естетике, премда је и он метропола с каналима, пловним путевима и мостовима. Ипак, упркос удаљености, присуство тог балтичког града снажно се осећа у *Вогеном жију*: његов дух прожима Венецију и одређује песников поглед на готово све што види. Иако се ретко спомиње по имену, присуство Петербурга је непорециво, он је ехо Венеције попут града-близанца, а Венеција заузврат одражава поједине аспекте Петербурга. То није лишено последица. Због легендарне моћи тог руског града да ствара митове, његова митска димензија која избија у *Вогеном жију* удвостручава потенцијал путописа. *Вогени жиј* је заиста прича о два града. Кроз низ асоцијација, писац-путник се присећа слике Петербурга од тренутка када је први пут стигао у „град што тоне“ на обали Јадранског мора. Утисци који се касније у њему рађају имају пандане у граду на северу Европе. Све што је повезано с елементом воде – канали, мутна површина воде, или карактеристични мирис морске траве – буди у њему најдубље успомене из детињства.<sup>21</sup> Одраси Петербурга су у свему што му западне за око. Током две деценије песникових посета Венецији, враћао се и оном другом, њему познатијем граду, граду који је мислио да је напустио, а заправо никад није.

Чини се, онда, да би за Бродског била права ситница да се прилагоди месту толико блиском његовом родном месту, ако не по духу, бар по топографији. Но, зачудо, он то не може. Одежда једног Венецијанца коју жели да носи лоше му стоји јер процес адаптације у себи крије једну опасност, елоквентно представљену у Аполинеровој краткој причи „Нестанак Онореа Субрака“. Субрак, који се мора прилагодити на начин сличан камуфлажи у природи, губи своје особености те се у целисти асимилује с окружењем. Суштина приче је, наравно, да Субрак на крају нестаје. То треба имати на уму док разматрамо наративно хотимично поигравање мимикријом.

---

<sup>20</sup> Susan Sontag, поговор Mikhail Lemkhin, *Joseph Brodsky: Leningrad: Fragments*, (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998), 203.

<sup>21</sup> Путовање по страним земљама не занима Бродског ако дато место не подстиче историјске и личне успомене. Стога одбацује Рио де Жанеиро: „Могу само да додам да је Рио најапстрактније место [...] То је град из којег нећете, ма колико година проживели у њему, сачувати много успомена. За досељеника из Европе Рио је оваплоћење биолошке неутралности“ („После путовања“, *Туја и разум* 58–59).

Аутсајдер, „безимени подстанар, никоговић“<sup>22</sup> одевен у кабаницу, посећује Венецију, свој омиљени град. Његова способност да упије локалну културу и традицију умногоне варира. Човек би се могао асимилovati у новој земљи тако што би једноставно научио њен језик, али из различитих разлога наш путник никада не научи италијански течно. Његова жеља за потпуним прилагођавањем је чежњива и пасивна. Реч је о жељи за адаптацијом која се јавља само на површини и спречава продирање сваког вида смисленог утицаја. Тај процес неизбежно води у некакав симулакрум који избегава сваки стваран приступ венецијанском животу.

Механизам камуфлаже у природи нуди безбедност створењима у непријатељским срединама. Налик томе, мимикрија је „високо на листи приоритета сваког путника“ (8), јер туристи нуди комфор анонимности у страним, па и непријатељским окружењима.<sup>23</sup> У Венецији Бродског, она махом служи да заштити и сакрије појединца изразито свесног своје другости. Премда концепт мимикрије долази из природе, њен садржај у *Вогеном жију* преузет је из домена културе. А у оквиру домена културе, мимикрија је синоним за варку, понављање и пародију. Као пример, можемо се вратити сцени у луци. Када први пут сиђе с претрпаног вапорета на венецијански еквивалент чврстог тла, његова одећа поприма велики значај, или је бар довољно вредна пажње да би је он прокоментарисао. Одећа му је прилично застарела, каже нам приповедач, а чине је тамносмеђи борсалино шешир широког обода и бели капут марке *ландн фої*. Нада се да ће у том руху изгледати анонимно, али заправо се обукао или у одећу коју замишља да тамошњи становници носе или толико необичну да служи као средство бега од властите персоне. Резултати су нехотице комични и Бродски с нама дели шалу: магла што преовладава у то доба године, боје окружења, сведена на нијансу сиве као из филма ноара од њега прави (како умишља) протагонисту некакве мелодраме. Та мимикрија, изведена кроз еклектичне елементе, представља путников обред иницијације у град који с годинама није престао да га фасцинира.

Постоје и имагинарне сцене у којима приповедач несташно опонаша загриженог венецијанског нежењу или ожењеног џентлмена великог стомака. Као да годишње доба слабашне зимске светлости срдачно дочекује такво сањарење. Кад је сам, мисли му се преусмеравају на унутрашњи свет, те поново призива слику себе као да је у филму без заплета: „На мени треба да су качкет, тамни сако и бела кошуља с раскопчаним оковратником“ (41), размишља наратор док сам шета дуж Фондамента Нуове насупрот импровизованом „најлепшем акварелу на свету“<sup>24</sup> – каналима Венеције. У фантазијама о мимикрији користи и друге детаље типичне за свакидашњу италијанску естетику: олеографију Богородице која украшава његову изнајмљену собу или цицане завесе на прозорима. Они повећавају веродостојност његових пародијских аранжмана и истовремено припадају његовом репертоару менталне асимилације. Изражавајући путникову жељу да се повеже, да се пробије кроз зид другости, откривају његову самоћу, коју у острвској стварности Венеције снажно осећа. Како тврди, „кланови не воле туђинце, а Венецијанци су веома клановски народ“ (39).

Тако Бродски третира свог приповедача као отуђено јаство, чије присуство организује кроз низ књижевних средстава, попут двојника, симулакрума, поређења, понављања,

<sup>22</sup> Joseph Brodsky, „Lagoon“, прев. Anthony Hecht, *A Part of Speech* (New York: Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux, 1980), 74. Бродски је написао ову песму током првог боравка у Венецији.

<sup>23</sup> Заправо, приповедач тврди да средина „остаје непријатељска колико год јој се човек прилагоди“ (*Вогени жиј*, 63).

<sup>24</sup> Због непрецизности, превод је измењен. (*Прим. прев.*)



алузија, те бројних других видова рефлексije. Допушта, међутим, да то јаство постоји на још једном телесном нивоу, поредећи га с рибом која воде Венеције доживљава као свој природни елемент. По мишљењу Бродског, вода је „демократски“ нивелизатор који спаја грађане Венеције и туристе.

Доминација града над наратором се наставља, као и његова игра мимикрије. Нагон да се сакрије на месту обавијеном сопственим мистеријама подудара се и надмеће са жељом да се буде лепо одевен. Но, ту нема диспаратета, јер је елегантна одећа заправо изванредно једноставан медијум трансформације. Зашто, пита се приповедач, сви морају да „као луди купују и мењају гардеробу“?<sup>25</sup> Елеганција, национална карактеристика Италије, у Венецији постаје вид обавезне уметности, саставни део градског пејзажа и наслеђа.<sup>26</sup> Склоност да се парадире у финој одећи, у суштини да се прерушава, природно лежи становницима града с тако дугом историјом карневала и балова под маскама, и није толико далеко од нараторових наклоности – какви год да су његови мотиви. Пажњу му привлачи славна прошлост Венеције, а оно што не примећује на раменима и главама случајних пролазника, спреман је да уочи на самим трговима: „те улице личе још и на унутрашњост гардеробе: сва одећа од тамне тканине, али постава црвена са златним одсевима“ (62). Као да нам говори да одело чини човека, чини град. Посебно се у Венецији јавља природна склоност за поређењем са сносилом лепотом што окружује аутора. За поређењем, а не надметањем. Мора се уложити напор да се обузда тај нагон, јер се мора прикрити инфериорност људске анатомије у поређењу с визуелном супериорношћу Венеције: „Колико год било лепо, чини ми се да у овом граду тело треба да буде покривено одећом већ и због тога што се креће“ (19). Једноставан покушај да се купи одећа претвара се у низ проба у којима купац-приповедач доноси погрешне одлуке и заборавља своју величину, укус и стварне потребе. Компулсивно подстицана, потреба за камуфлажом заробљава појединца у ситуације „неизвесније“ од куповине. Та мимикрија којом се овлаш бави представља облик заробљеништва у ком, потпуно се стапајући с окружењем, човек треба да буде свестан сопствене потпуног нестанка, на шта упозорава судбина Онореа Субрака, нараторове књижевне протечке.

Конечно, сви такви покушаји излажу се подсмеху и кратког су века, зато што скептични приповедач, у потрази за властитим поново осмишљеним ликом као житеља Венеције, једноставно прихвата своју стару кожу. Но, употреба тих пародијских механизма код Бродског незамислива је без естетског контекста негативности. Тип пародије што узрокује нестанак упућује на механизам рефлексije који слику не умножава нити удвостручује него је прогресивно негира. На пример, воде Венеције рефлектују екстеријер, а једна површина одражава другу површину, која у низу излућујућих мултипликација подразумева још површина. Огледала су обдарена неограниченим потенцијалом стварања нових одраза, али је та неограниченост тек један од два правца које Бродски истражује. По поретку негативности који Бродски успоставља у свом путописном есеју, бесконачност обично стварају све слабије, све мање и негирајуће слике. Но, тим механизмом ћемо се детаљније позабавити у следећем поглављу.

---

<sup>25</sup> Желео бих да истакнем ауторову употребу речи „као луди“ јер оштроумно упућује на понављање. Тај детаљ илуструје доследност ехоизма код Бродског.

<sup>26</sup> Толико да су 1562. морали да уведу закон у Венецији како би спречили разметање грађанском одећом и украсима.

## Сјај и прах<sup>27</sup>

Око мене су звезде и воде  
Ограз свејшова у океану,  
Божансџвенији ѓризор но одсјај  
бакљи у сјајном шареном сџаклу;  
Узвишени елементи, свемиру  
Шџо океан је земљи, ѓросџире  
Плавеџнило власџиџиџ дубина.  
Лорд Бајрон

Венеција у *Вогеном жиџу* је интертекстуална креација у којој сугестивна моћ језика подразумева „више од онога за шта се побринула реалност“ (46). У том смислу, град је непрецизан текстуални ехо. Међу његовим многим књижевним претечима налазимо Ан-рија де Рењијера, Марсела Пруста, Томаса Мана и Вилијама Хазлита. Бродском је позната и руска традиција културних одлазака у Италију кодификованих од Александра Херцена, Осипа Мандељштама, Ане Ахматове и других. Визуелну традицију саме Венеције, на коју сам овде усредсређена, обликују удружени напори њених домородаца – сликара Витореа Карпача, Ѓорђонеа, Тицијана, Ѓованија Антонија Канала – те оних који нису тамо рођени и провели су већи део живота ван Венеције, понајвише Џ. М. В. Тарнера.

Сјајне боје и чулна светлост што облажавају архитектонске форме града савршен су пример онога што је познато, бар од Белинијевих чувених слика те у многим каснијим обличјима, као препознатљиво венецијански стил.<sup>28</sup> Но, визуелно призивање Венеције код Бродског упија и синтетише то вишевековно визуелно виђење града на ограничен начин. То не значи да Бродски уобличава своју визију града у неотрадиционалном маниру тек помало нагласивши неизмерно иконографско спремиште Венеције. Свестан тог мање или више фиксног наслеђа, он на њега реагује снажно колико и на град. Но, да би одржао сопствену визију, он претаче очигледније аспекте града у узвишену визију. Посебна креативна способност коју је дефинисао Колриџ омогућава му да феноменске аспекте Венеције тумачи као оригиналну ноуменску визију.

Кад је реч о визуелној традицији која му је претходила, кључ у песниковом поновном осмишљавању приказа града јесу не само уметници које спомиње у тексту него и имена која не наводи. Другим речима, намеравам да размотрим песников модус визуелне свести и његове корене из две различите, мада комплементарне, перспективе. Од једнаке је важности оно чему аутор дозвољава да исплива у тексту и оно што тек наговештава или подразумева. Желела бих да илуструјем први метод кратким разјашњавањем једне од његових карактеристично учених дигресија. У њој одређује природу зимске светлости у граду као „Ѓорђонеову или Белинијеву, а не Тијеполову или Тинторетову“.<sup>29</sup> Метод навођења имена

<sup>27</sup> Енг. *luster and dust*. Алузија на сјајни прехрамбени прах за торте и колаче *luster dust*. (Прим. ѓреп.)

<sup>28</sup> „Венецијански инструмент је боја; фирентински и римски је вајарска форма“; види Horst de la Croix, Diane Kirkpatrick, и Richard G. Tansey, *Gardner's Art through the Ages* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1991), том 2, 682.

<sup>29</sup> Ништа не може боље да дочара ерудицију Бродског од разликовања таквих нијанси. Милош примећује да есеји Јосифа Бродског доказују да је „у младости успео да се образује боље него у било којој школи“ (Поговор, 10).

сликара, иако подразумева одабир, није увек ефикасан начин указивања на традицију. У тексту, међутим, функционише стога што их Бродски смешта у специфичан контекст стилова сваког од та четири уметника. Како у Венецији, у то доба године, зраци сунца нежно обасјавају предмете, интимност читавог феномена, исправно примећује, ближа је употреби светлости код Ђованија Белинија и његовог ученика Ђорђонеа него драматичнијој и театралнијој светлости какву су користили каснији мајстори, Тијеполо и Тинторето.

Како Бродски омогућава да се наслуте напори других визуелних уметника чија имена у есеју не наводи директно не би ли нагласио властита приказ Венеције? Стереотипна Венеција у делима визуелних уметника јесте град боја, светлости и канала окрепљена сјајем воде. Популарна представа Краљице Јадрана, како је понекад помпезно називају, подразумева и исклесано камење њених архитектонских споменика те друга обележја града, међу којима су гондоле и призори карневала. Једну од најстаријих схематизованих представа венецијанских ведута дугујемо изобиљу слика, бакрописа и цртежа Ђованија Антонија Канала. Истину говорећи, сви ми пре или касније упознамо ту популарну верзију Венеције. Бродски се упознаје с градом кроз једнако разноврсне изворе. Да ли је реч о јефтним сувенирима или рукотворинама за интелектуалну елиту,<sup>30</sup> они га наводе да види оригинал, да пореди канонске представе са стварношћу. С изузетком његове прве посете, током које је потреба за прилагођавањем окружењу накратко превагнула над његовом осећајношћу, писац ствара – опчињен градом – сопствену визију Венеције.

Да бисмо о томе расправљали, осврнимо се прво на дело још једног визуелног уметника, који не користи нужно постојећи репертоар представа и клишеа што су Венецију учинили бесмртном у нашем културном сећању. На уму имам *Камење Венеције* Џона Раскина, збирку есеја због које је аутор стекао међународну славу. Илустровао ју је сам Раскин, а документује многобројне споменике града. Бродски осећа исту фасцинацију према венецијанском камењу, али се ограничава на неколико одабраних архитектонских ремекдела. Раскинова Венеција је опипљив и чврст архитектонски конструкт. Детаљно изведени и изванредно обојени, Раскинови цртежи евоцирају Венецију старијих архитектонских стилова. Опседнут површинама грађевина, он марљиво бележи детаље и типове декорација, израђених у виду скулптура, мозаика или фрески. Да би истакао контраст између сивих зидова северноевропске архитектуре и склоности ка боји очигледној у Венецији – тај гест га још више удаљава од Бродског – он уздиже богате нијансе зелене, пурпурне, азурне и златне које украшавају палате и цркве.<sup>31</sup> Та естетика усмерена на боју потчињава унутрашњу структуру грађевина хроматским принципима њихове спољашности.<sup>32</sup>

Стилови које Раскин сматра најчистијим примерима венецијанске архитектуре јесу византијски и готски. Све што је изграђено касније, осим неколико изузетака грађевина ране ренесансе, показује све веће пропадање укуса. Успон и пад венецијанске архитек-

<sup>30</sup> Бродски у есеју помиње све венецијанске сувенире на које је у младости наишао у тадашњем Лењинграду. Део популарне слике о Венецији чиниле су графике А. П. Остроумове-Лебедеве, чланице покрета „Мир искуства“; но, визија Венеције код Бродског радикално је другачија од њене визије тог града. Желим да се захвалим Нини Перлини за предлоге од непроцењиве вредности у погледу иконографије Петербурга.

<sup>31</sup> Супротно важи за Бродског, који више воли сивило управо стога што је северњак (43).

<sup>32</sup> Боја га толико опседа да изјављује како је од свих божјих дарова човековом оку она најсветија, најбожанственија и најузвишенија. John Ruskin, *The Stones of Venice* (New York: Moyer Bell Limited, 1989), 114.

туре он приписује духовним силама, а не јењавању политичке и економске моћи републике. *Камење Венеције* плод је једне учене особе која упреже сву своју интелектуалну енергију и уметничке вештине да документује и опише, измери и нацрта градска знамења. Морална нит те књиге о венецијанским споменицима може се делом приписати ауторовој примени идеја претходно разрађених у *Segam lamii архийекијуре*. Као такво, Раскиново дело *Камење Венеције* имало је неизмерног утицаја и Венецију његовог доба претворило је у међународни центар за уметнике и путнике.

Током Раскиновог боравка у Венецији, изглед града је више наликовао Млетачкој републици.<sup>33</sup> Ипак, чистунац Раскин избегавао је све што је изграђено после шеснаестог века. Од тада, еклектичне грађевине из позног деветнаестог века и, посебно, модернистичке конструкције двадесетог века измениле су панораму града. Будући критичан према њиховом негативном утицају на градски хоризонт, Бродски, у духу сродном Раскиновом, нуди сопствену теорију о успону и паду сјаја Венеције. Његов ентузијазам је наклоњен најстаријим грађевинама, изграђеним у петнаестом и шеснаестом веку, чак и онима које нису пројектовале познате архитекте.<sup>34</sup> Заправо, Бродски на ког најутицајније личности западне архитектуре не остављају нарочит утисак, спомиње дело архитекти Маура Кодучија и Пјетра Ломбарда из Тоскане, али у свој канон не укључује изванредне цркве високе ренесансе Сан Ђорђо Мађоре и Ил Реденторе,<sup>35</sup> које је касније у Венецији подигао Паладио. У истом маниру, на страницама *Вогеној жија* појављује се, само индиректно, још једно дело високе ренесансе, Сансовинова палата Цека (Ковница).<sup>36</sup>

С истим презиром који је принц Чарлс изразио у много рекламираном рату против модернизма у архитектури, Бродски напада савремене архитекте и њихове модернистичке конструкције.<sup>37</sup> Истакнут изузетак чини Стационе термини (железничка станица у Венецији), у свом „правоугаоном сјају углађености и неона“ (10) – мада тако толерантан став можда има више везе с инстинктом путника него с неким мање догматичним и искључивим приступом модернистичким грађевинама.<sup>38</sup> За руског писца, једноставност модернистичке архитектуре, чији је пример „бетонски сандук хотела ‘Бауер-Гринвалд’“ (75), спада у исту категорију као и пренакићене старије грађевине, попут Цркве Светог Мојсија. И једно и друго су оличење лошег укуса, а тешке фасаде, отежале од украса или не, не повинују се локалној традицији изградње лаганих и деликатних грађевина, чији су можда најбољи примери Дуждева палата и Златна палата.<sup>39</sup>

<sup>33</sup> Иако је железница већ била изграђена; радили су и кафе „Florian“ (где је Бродски био редован гост) и хотел „Danieli“.

<sup>34</sup> Бохдан Пачовски проицљиво пише о страственим сусретима Бродског с архитектуром у есеју „Око Brodskiego“ („Brodsky's Eye“), *Zeszyty Literackie* 57 (1997): 127–36.

<sup>35</sup> Итал. *il redentore* значи „искупитељ“. (Прим. њев.)

<sup>36</sup> На грађевину се тек упућује као на део таласа четири стотине прозора на Тргу Светог Марка.

<sup>37</sup> Довољно је упоредити, на пример, следећи цитат који савремене архитекте описује као хуље „оног језивог послератног правца који је нагрдио контуре Европе више него било каква *Luftwaffe*“ (15) с потпиравачком реториком коју користи британски престолонаследник.

<sup>38</sup> Процена венецијанске архитектуре код Бродског није лишена извесних непрецизности у погледу података. У свом есеју, Пачовски указује на те грешке. И *Вогени жија* садржи ситне грешке: на пример, зеница ока није црне боје.

<sup>39</sup> Претворивши нужду у предност, та стилска одлика резултат је одсуства чврстог темеља. Због тога што је град подигнут на шиповима, омиљена грађа били су цигле и штуко. Далеко тежи мермер, упркос финансијском питању, обично се користио за облагање спољашњости.

Венецијански хоризонт, сачињен од цркви, палата и болница од цигле и камена, представља тек један, али извесно најопипљивији и најконкретнији, визуелни елемент који доприноси приказу града код Јосифа Бродског. Читалац је обично упућен у ту брижљиво чувану материју града кроз хитре динамичне одблеске. Посвећени луталица Бродског не фаворизује ниједно постојано стајалиште за размишљање, као рецимо прозор своје хотелске собе. Уместо тога, град се открива у тренутним призорима док он шета, повремено, губећи се у завојитим улицама и на малим трговима. Држећи се подаље од главних пролаза у граду, те величанствених и популарних споменика, његово око открива мање посећене кутке.

У Венецији Јосифа Бродског, градска текстура од сипког камена подложна је и силама поред загађења и поплава. Аутор употребљава светлост заједно с ограниченим спектром боја да створи поништавајући ефекат магле на изглед града, те да нагласи његову ефемерност. Тајанствени и пролазни ефекат којим измаглица обавија град успешно су дочарали Џ. М. В. Тарнер и Џејмс Макнил Вислер. Упркос стилским разликама између те двојице сликара, обојица истичу богату палету града и благу светлост у маниру налик традицији коју је установила раноренесансна венецијанска школа сликарства. Но, поређење с визијом Бродског оправдава иновативна представа пролазних аспеката града како ју је Вислер приказао у црно-белим бакрописима.

Вислер је у Венецију стигао 1879, и остао у њој преко годину дана.<sup>40</sup> Отишао је тамо специјално да би израдио дванаест бакрописа које је наручило Друштво лепих уметности у Лондону. Током боравка у Венецији, ретко је радио уља на платну; уместо њих, израдио је многобројне пастеле и бакрописе. Избегавши контуру у бакрописима, развио је једну сугестивну линију којом речито упућује (уместо да ослика) на ноћну ауру што обавија грађевине у даљини. Интимни прикази мостова и пролаза, тајанствених лагуна и палата појављују се попут утвара у граду ухваћеном између наизглед бескрајног неба и мора. Поступна градација црно-белих тонова, наглашених смеђом, доприноси Вислеровом очаравајућим делима *Нокџурна* и *Нокџурно: ѿлалше*. Његово експериментисање с импресионистичким ефектом одабране технике даље доприноси успеху две серије венецијанских бакрописа.<sup>41</sup> На темељу онога што Вилијам Сикерт дефинише као „светковину нежних и деликатних скица на бакру“,<sup>42</sup> гради се сведочанство о тајном животу Венеције.

Како да сада уочимо заједничке одлике визија Бродског и Вислера? Не само да их раздваја време и да су их обликовале различите културе него и раде у другачијим медијима, те се чини да ови уметници не би могли бити предмет поређења.<sup>43</sup> На површини, такво прегнуће оправдава само то што су припадали колонији изгнаних уметника који су радили у Венецији и тај град учинили темом својих дела. Ипак, њихово виђење Венеције, те

<sup>40</sup> Овде би требало да споменем једну веома забавну случајност. Вислер је посетио Венецију због уметничких циљева, али и услед низа незгода почев од његовог банкрота и продаје куће, као исхода парнице (он ју је добио) због клевете за коју је оптужио Џона Раскина.

<sup>41</sup> За темељније објашњење уметникових техничких иновација у бакропису види докторску дисертацију Katharine Jordan Lochnan, "Whistler's Etchings and the Sources of His Etching Style 1855–1880" (New York and London: Garland Publishing, 1988).

<sup>42</sup> Цитат у Lochnan, "Whistler's Etchings and the Sources of His Etching Style, 1855–1880", 214.

<sup>43</sup> Премда је Вислер као дечак провео неко време у Петербургу, где му је отац радио као грађевински инжењер (и умро за време епидемије колере), истраживачи који се баве његовим радом веома мало пажње посвећују том периоду.

промишљен начин на који постепено избегавају њену стварност чине њихова дела духовно ближим него што би се могло претпоставити. Вислер своје коначне бакрописе о Венецији отвара према бесконачности, а Бродски одлази корак даље отворивши своју творевину Венеције и бесконачности и према празнини. Стога метафизичка сродност, сродност суштине њихових визија, оправдава поређење.

Могли бисмо да укажемо и на даље сличности. Обојица с Раскином деле осетљивост према најстаријем камену Венеције, а с Тарнером одушевљење венецијанском атмосфером. Обојица глорификују њене воде. Обојица раде у ограниченој палети црне и беле с тек покојим изузетком. Вислер мења тмурну атмосферу своје Венеције уношењем неочекиваног извора светлости.<sup>44</sup> Слично томе, Бродски је расветљава описом различитих мена градске светлости у свом путопису.

То суптилно деловање светлости показује се нужним у метафизичкој визији Венеције Бродског. Зимска светлост не одаје топлину. Премда не ублажава круте контуре грађевина, оживљава спољашњи изглед града. Зими светлост покреће град, буди његов смрзнути изглед, те даје енергију његовим становницима. Њена основна сврха је једноставна, али суштински важна: да предмете – обавијене тамом – врати у домен видљивог, да јаче истакне њихове облике, те да их учини у целисти доступним оку. Као таква, зимска светлост Венеције има још једну дужност, пошто границу између видљивог и невидљивог чини флуидном.

Мањак светлости узрокује смањење интензитета боја. То се делом може приписати годишњем добу, јер је „шкрто бојама“ (18), а делом присуству Петербурга који се аутору указује. Но, током сунчаних дана небо је чисто плаво. У слици града код Бродског постоји још један извор хроматске диверзије, фасаде од црвене цигле на венецијанским грађевинама. Ипак, међу свим тим бојама нема оних јарких попут жуте, зелене и наранџасте. Кроз такво, у великој мери доследно елиминисање боја, Венеција поприма изглед неког северноевропског града.

Покаткад вода у каналима варира између плаве, сиве и смеђе, мада обично открива своје неизмерно мрачне дубине. Црна је заправо међу бојама које преовлађују у граду у есеју Бродског, где је вода „црна као смола ноћу, конкуришући небеском своду“ (57–58). То црнило, спојено с белином леда и снега, ствара разнолике нијансе сиве. У својој тробојној композицији, Венеција као сликарска представа припада графици. Или, да нађемо медијум у складу с професијом Бродског, вештини писања црним мастилом на белом папиру, односно књижевности (51).

Одмак од утврђене сликарске традиције открива другачију слику града, прожету ауром крајности. Поједноставивши његову спољашњост, аутор нам пажњу усмерава на други, мање видљив облик постојања града. Схематизација његових феноменских видова, како је представља распоред боја, припрема простор за антиуниверзум Венеције. Препознавши духовно и материјално јединство универзума, Бродски дочарава један антиград као бесконачан простор у ком се поништавају све форме, као творевину блиску апстрактној слици. Корак даље ка тој визији јесте кроз пролазне аспекте града попут његове чувене магле. Ако светлост предмете чини видљивим, магла их скрива, а у случају нарочито густе венецијанске магле зване *nebbia*, скривање иде до савршенства. Та врста магле брише „не само одразе већ и све што има облик: зграде, људе, колонаде, мостове, кипове. [...] Магла

<sup>44</sup> Изузетак чине његова чувена венецијанска платна, испуњена изобиљем живих боја.

је густа, слепа, непомична“ (37). Магла, безоблична твар, обавија сваки облик. Како есеј Бродског јасно истиче, *nebbia* не утиче на град онако како то чини снег, будући да снег не укида облике у потпуности: снег није активна безобличност него интервенција природе која преобликује предмете и преображава видљиви свет у једну свеобухватну белу слику.

У сучељавању светлости и магле, Бродски показује како елементи одређују визуелни изглед града. Супротност између тварности (*вещностъ*), коју потврђује јасност светлости, и вечности (*вечностъ*) како је предочена у поезији Бродског у овој приповести прераста у тензију између тварности и ништавила, аналогну Хербертовој метафизици. Време, међутим, није нужно супротстављено вечности, премда његово бесконачно трајање проналази континуитет у вечности. Прах, опипљив и видљив израз времена, премошћава те две димензије. А Венеција њиме обилује. Сјај украшене архитектуре града те блистање њених огледала нестају под патином праха. Стрпљиво деловање праха – како је дочарано у опису једног од венецијанских ентеријера – извлачи боју предметима и чини их толико кртим и слабашним да се напослетку разграде. Као на некаквој слици у стилу арт нуво, Венеција постоји на површини одраза, сјаја и праха. Испод тога је пак Венеција скривених дубина.

### Una Lacrima

Стратегије нестајања код Бродског употпуњује употреба слике једне сузе, јер суза је тренутна и кратког века. Кроз ту слику Бродски елегичним тоном говори читаоцу о жалужу због растанка од Венеције. Проливање суза – уобичајена естетска реакција код романтичара – накратко се поново јавља у његовој меланхоличној књизи.

Романтичари су уопште волели да показују снажне емоције, а сузе су биле омиљено средство њиховог испољавања. И мушкарци и жене су у првој половини деветнаестог века бацали цвеће, плакали и неретко се онесвешћивали. Читав тај репертоар изражавао је не само тугу него и занос. Будући стандардна естетска реакција, испољавала се у јавности; уметничке галерије, позориште и опера представљали су просторе изузетно подобне за јецање, плакање и онесвешћивање. У поређењу с тим, јавно око у двадесетом веку изванредно је суво. Сада прихваћени образци понашања одражавају опрез у односу на усхићење и, још више, скептичност према театралности која се повезује с таквим изливи емоција.<sup>45</sup> Јавно проливане сузе резервисане су за догађаје трагичних размера, попут сахрана, а ако их уметност уопште и подстиче, то обично бива кроз религијске фигурине уплаканих Богородица.

Сузе као естетска реакција не пролазе боље ни на савременој књижевној сцени. У *Вогеном жију* неспутане потоке суза, пресушиле од доба романтизма, замењује једна суза. Ту узвишена кап налик бисеру симболизује ауторов предосећај растанка од Венеције. Та једна суза, слана попут Јадранског мора, представља жалосни елемент воде.<sup>46</sup> Тако се постиже равнотежа између теме доласка у Венецију, како ју је Бродски обрадио, и теме одласка. Ипак, она није пука пројекција туге него непристрасна визуализација непроцењиве вредности Венеције у приповедачевим очима: она је „потврда о неспособности

<sup>45</sup> Бродски се, међутим, оглушио на тај табу везан за понашање и плакао, проливајући сузе током свечаности доделе доктората *honoris causa* на Шлеском универзитету у Катовицама, у Пољској.

<sup>46</sup> Види Gaston Bachelard, *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, прев. Edith R. Farrell (Dallas: Pegasus Foundation, 1983), 11.

мрежњаче, и саме сузе, да ту лепоту задрже“ (64). Одлазак из Венеције је, како то наратор формулише, оптичког карактера.

Веома мало књига исказује дивљење према знаменитим градовима у оном апсолутном смислу израженом у *Воденом жију*. У елегичном тону толико препознатљивом у поезији Бродског, град се, попут вољене, оплакује и од њега се растаје: „Тако и удаљавање од вољеног бића, нарочито ако је постепено, изазива тугу независно од тога ко се заправо и из каквих разлога реално креће“ (64–65). Стога стратегије нестајања играју истакнуту улогу у представама града код Јосифа Бродског. Заправо, у *Воденом жију* осипање је једнако представљању.

## ПРАЗНО ОГЛЕДАЛО

Тражићу велико *Можда*.

Наводно последње речи Франсоа Раблеа

*Ако се човек не њлаши зјајећеј безгана у који може  
нејоврајно да ујагне – да ујагне у себе и заувек  
лејти црним јонором – онда ња руја јосјаје јролаз.  
Духовни јролаз – наша унујрашња сјаза.*

Андреј Бели

Јосиф Бродски, ког Дејвид Бетаја описује као првог метафизичког песника Русије,<sup>47</sup> преузима на себе задатак у *Воденом жију* да се позабави бројним крајње сложеним метафизичким појмовима, међу којима је свакако значајно и питање Бога. Бродски налази доказ божјег постојања у једноставној чињеници да ми не знамо кад ћемо умрети; из тога следи да немамо потпуну контролу над својим животом, а нарочито не над начином на који ћемо га окончати. О том неизбежном тренутку, према речима Бродског, одлучује нека виша сила, неки Бог интервенциониста. Једнако заокупљена другим средишњим и живо разматраним питањем метафизике, машта Бродског истражује „велико Можда“, како га је Рабле скептично назвао, односно питање живота после смрти и његових могућих облика. У доба кад се однос тела и ума највише тиче филозофских упита, приповедачево проучавање природе смрти и загробног живота делује још прикладније. Али управо сукоб самог Бродског с тим „великим Можда“ које му се указује у Венецији чини то истраживање истински јетким. Бродски у њему описује како је обишао једну стару венецијанску палату, а тај опис устројава према јасној схеми приказа. У тој приповести, којом манипулише низом вешто уметнутих скретања, аутор мења природу обиласка од испрва замишљеног „обиласка куће“ преко путоштва у подземље до, најзад, путовања пре почетка времена.

Приказ загробног живота у *Воденом жију* односи се на понављани поетички гест супротстављања смрти Јосифа Бродског. Почев од ране елегике „На смрт Т. С. Елиота“, смрт особеном силовитошћу одзвања писањем Бродског. Мера до које Бродски промишља своје губитке може се упоредити једино са снажном опседнутошћу Рајнера Марије Рилкеа стањем људи као смртних бића. Бродски се бави том темом и у својим аналитичким тек-

<sup>47</sup> Бетаја означава метафизичку поезију Бродског као „доновску“ (Joseph Brodsky and the Creation of Exile, 83).



стовима. Он бира свој есеј „Фуснота за поему“ да проучи песму „Новогодишња“ Марине Цветајеве, коју је она написала непосредно пошто је чула вест о смрти Рилкеа. Још очигледнија од становишта у *Вогеном жију* јесте чињеница да Бродски тумачи песму „Орфеј. Еуридика. Хермес“ – одважан поетски покушај Рилкеа да призове становиште умрле особе – у свом есеју „Деведесет година касније“. Ту Еуридика, прочишћена потпуним забором свих земаљских питања, представља појединачан загробни живот у смислу отуђивања душе. Разлози за евокацију смрти у песмама Цветајеве и Рилкеа се разликују: снажни поклич Цветајеве призива смрт само у аспектима који се баве околностима њене песме иако се ради о смрти пријатеља и једног од највећих песника тог века; док се Рилке, с друге стране, устремљује на свет мртвих као да жели открити његову скривену тајну. Рилкеова заокупљеност је тематска. Обоје песника у њиховом пропитивању природе смрти повезује суштинска вера у непобедивост душе.

Код Бродског, коначност нашег постојања представља и аспекте околности и аспекте тема његових умрлица/сећања посвећених покојним пријатељима. Зашто се Бродски упушта у дијалог с њиховим духовима? Да призове њихово присуство и поново изгради прошлост? Да се одупре заборау? Написани да „удовоље сенци“, како је рекао једном приликом,<sup>48</sup> својих покојних пријатеља песника, ти текстови демонстрирају искрен жал и вечна осећања захвалности и дивљења Бродског према члановима његове шире породице као што су В. Х. Оден и Стивен Спендер.<sup>49</sup> Очитовани у сећању песника, те вечне сене сећања опирау се смрти зато што братство мртвих и живих, како сматра Габријел Марсел, чини противтежу смрти.

Али колико траје сећање на неког песника? Хорације верује да му је вечност зајамчена његовим делом или, да искористимо модерну реторику, његовом речју. Бродски у *Вогеном жију* следи Хорација и његово веровање да метафора (47), а тиме и поетска Реч, даје континуум.<sup>50</sup> Но он квалификује тај континуум јер Реч, једном изговорена, постаје независна и чак отуђена од свог ствараоца. Можемо претпоставити, штавише, да смрт песника представља посебан случај за Бродског као руског песника. Корен тога је у руској поетској пракси коју је започео В. А. Озеров, а савршио М. Ј. Љермонтов у својој песни „Поводом песникове смрти“, написане непосредно након Пушкинове смрти. У оквиру те традиције, стихови о смрти другог песника и даље повезују прошлост и садашњост и оснажују спону између мртвих и живих песника. Умногome у истом духу, Џералд Јанацек разматра „На смрт Т. С. Елиота“ не само као израз дивљења Бродског према Елиоту, већ и као део „парадигме дивљења према свим песницима“.<sup>51</sup> Но у *Вогеном жију* Бродски одлази још даље од жала за покојним поетама. У тренутку открочења у том есеју, приповедач се суочава и суочен је с дехуманизованим антисветом.

<sup>48</sup> „Удовољити сенци“ је наслов есеја Јосифа Бродског посвећеног успомени на В. Х. Одена, у збирци *Соба и ѿо*.

<sup>49</sup> Испоставило се да је комеморативни есеј „У спомен на Стивена Спендера“, написан 10. августа 1995, а потом објављен у *Њујоркеру* и збирци *Туја и разум*, последњи прозни текст Бродског – та коинциденција даје додатно значење његовом тексту.

<sup>50</sup> Сви наводи и бројеви страна у заградама наведени су према издању: Ј. Бродски, *Вогени жиј*, превела Неда Николић Бобић, Паидеиа, Београд, 1997. (Прим. ѿрев.)

<sup>51</sup> Gerald Janacek, "Brodskii chitaet 'Stikhi na smert' T. S. Eliota" у *Poetika Brodskogo. Sbornik statei (Brotsky's Poetics: A Collection of Essays)*, прир. L. V. Losev (Tenaflly, N. J.: Hermitage, 1986), 182.

Покушај да се превазиђе суштински спознајно ограничење које смрт представља људском знању најбоље је изражен у субверзивној жељи оних који се отисну у свет мртвих. Орфеј, Хомер, Вергилије и Данте – песници који призивају у сећање измаштана путовања у подземље – представљају посебан случај где се јасно разликују дословно значење њихових излета и њихова књижевна умешност. Живот након смрти, било да је подељен на основу етике у Пакао, Чистиштиште и Рај, или обједињен у облику Хада, изазива имагинацију и визионарски потенцијал Бродског – метафизичког песника. Како дочарати уверљив опис или макар процену „друге обале“ која иначе није доступна нашем непосредном искуству?

У *Воденом жију* приступ Бродског архетипској теми *katabasisa*, путовања у подземни свет, јесте логичан наставак његовог приказа Венеције, ишчезавања слике тог града. Та венецијанска верзија загробних живота подсећа на његов ранији путописни есеј „Бекство из Византије“. Тумачећи поменути есеј, Томас Венцлова, који смешта тај текст у контекст руске традиције путописне прозе, описује како Бродски креира визију вечности као испреплетену са сликом савременог Истанбула.<sup>52</sup> Загробни живот замишљен у *Воденом жију* поприма сличан ефекат нестварне стварности: обилазак који Бродског води кроз стару венецијанску палату и одвијање његове визије тесно су повезани и формирају јединствену слику. Та слика која се развија, како ћемо касније видети, јесте део његовог преиспитивања модерностичког концепта негативности.

Архетипска тенденција да се подземни свет сагледа као организован простор, с ригидним поретком који се јасно опире хаосу, заједничка је разним културама, верама и мистичким увидима током векова. Данте замишља да му је простор подземног света у *Божанственој комеџији* приступачан као путовање с водичем, у смислу система правилних кругова. С друге стране, Емануел Сведенборг га предочава као град многоме налик другим градовима на овом свету, а један од његових поклоника, Оскар де Лубич Милош, верује да је простор загробног света обликован у потпуности у складу са стварношћу, уз све импликације које из тога следе. У својој визији загробног живота, Бродски комбинује стварност с митолошким и литерарним наслеђем, подсећајући на уређено просторно устројство подземља. Бродски, карактеристично, проналази загробни живот у једној од старих грађевина Венеције, замишљен као систем „бескрајних дворана и одаја“ (47). То поимање вечности сведено на ограничени простор није без преседана у руској књижевној традицији, где је најубедљивија визија купатила пуног паукова у *Злочину и казни* код Достојевског.<sup>53</sup>

Бродски повезује ту представу о загробном животу и с другим традицијама. Попут Дантеа, који тумара подземљем,<sup>54</sup> Бродски смешта своје искуство открочења у пролазак, што ја разумем и као физички чин кретања кроз простор и као ментално меандрирање које његов корак надахњује. Његова стаза функционише и као интертекстуални пролаз између књижевних алузија, од којих све примењују преображајну промену из стварности у метафизички

<sup>52</sup> Tomas Venclova, “A Journey from Petersburg to Istanbul”, прев. Jane Miller, у *Brodsky’s Poetics and Aesthetics*, прир. Lev Losev, Valentina Polukhina (London: Macmillan Press 1990), 142.

<sup>53</sup> Видети коментаре Андреја Сињавског на ту тему у Abram Tertz (Andrei Sinyavsky), *A Voice from the Chorus*, прев. Kiryl Fitzloyn, Max Hayward. Предговор Max Hayward. (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976), 30–31.

<sup>54</sup> Занимљиво је да Манделштам наглашава кинетички аспект Дантеове посете: „и Пакао и нарочито Чистиштиште славе људски ход, меру и ритам пешачења, корак и његов облик“; Osip Mandelstam, “Conversations about Dante”, *The Complete Critical Prose and Letters*, прир. Jane Gary Harries, прев. Jane Gary Harris, Constance Link (London: Collins Harvill, 1991), 400.

постулат. На крају његовог обиласка палате, Бродски примећује тренутак турбног открићења. Реч је о јединственом примеру увида који ћу размотрити у оквиру динамике проласка.

У случају есеја Херберта и Загајевског, њихове епифаније доводим у везу с вишеслојном естетиком покрета. Та методологија кретања дефинише и бројна зимска ходочашћа на која је Бродски верно ишао у Венецију, његову навику да се шета градом, закључно с мрачном илуминацијом која му је синила током обиласка палате. Отуда спарујем обухватну визију Бродског с динамичним ритмом његовог корака. Како је Бидни показао, обрасци епифанијских тренутака нису само снажно индивидуализовани,<sup>55</sup> већ се могу разумети и као ритмички ентитети који емитују енергију. Другим речима, Бродски као епифаниста у *Воденом жиљу* предочава суштаствено открићење заучасто повезано с прогресивном структуром.

### Студија о порфиру

*Према којем бездану најрегује?*  
Вилијам Вордсворт

Начин на који Бродски унапређује метафизички портрет града Венеције припрема терен за његово искуство открићења. То открићење развија се логично од присвајања антисвета и од умањивања паралелизама заснованих на одјецима који су његов главни метод оживљавања онтолошке негативности Венеције. У том смислу, Бродски користи слику града као лавиринта. Он спаја његову сложеност с описом другог, мањег система лавиринта – унутрашњости старе палате.

У друштвеном смислу, позната Венеција коју путник посећује углавном је „спољни“ град препун Американаца у дијаспори – интелектуалаца и уметника. Срце града, са старим породицама и њиховим прастарим домовима, остаје му, с једним изузетком, неприступачно. Приступ „у венецијанско светилиште“ (31) није лако добити, а опис обиласка куће (кроз коју Бродског води њен власник) и оно што проистиче из њега потиче, барем делимично, од његових очекивања као странца.<sup>56</sup>

Прво, приповедач се присећа просторног проласка кроз велелепну стару палату која је углавном ненастањена већ генерацијама – тачније, три века – услед дуготрајних правних захтева и процеса између неколиких огранака „породице која је свету подарила два венецијанска адмирала“ (32). Кад се најзад одлучило о судбини те мрачне лавиринтске грађевине, организован је пријем како би се прославила значајна прилика. У том тренутку, приповедача, у друштву с три особе, воде у обилазак палате. Његов опис почиње као излет у најдаље делове палате, прво у њене просторије из осамнаестог века, а касније у одаје из шеснаестог века. Од самог почетка, та непозната, сабласна територија изазива нејасно осећање сумње и несигурности које превладава умом посетиоца. Предвођена новим власником, група прво улази у дугу галерију. Пригушено светло обасјава фреске с

<sup>55</sup> Поготово Бидни доводи у везу Толстојеве епифаније с ритмичким покретом; видети поглавље: “Water, Movement, Roundness: Epiphanies and Histories in Tolstoy’s War and Peace” (154–71).

<sup>56</sup> Овде би требало да поменем да га је инспирисао и Анри де Рењије, чија *Провинцијска забава* описује догађаје с друге стране огледала у једној старој венецијанској палати, те је имала утицаја на представу Бродског о Венецији док је живео у Лењинграду.

путијима на конвексном своду,<sup>57</sup> док се на зидовима смењују упадљива и монументална уља на платну с мермерним скулптурама, нешто мање величине, једва чак видљивим. Боја на сликама, кључна за приказ ентеријера, варира од тамносмеђе до винскоцрвене, али порфир, односно пурпурна, јесте нијанса која превладава. Бродски ограничава своју екфразу на боју и величину уметничких дела. Теме на сликама су важне, а имена њихових стваралаца остају непозната посетиоцима, који се не усуђују да постављају питања. У тако збуњујућим околностима, глас и звук делују неприкладно, јер је тишина која овде влада далеко од оне карактеристичне за пригушене гласове у музејима. Чланови групе су пре неми као рибе будући да су способност говора оставили у палатиним одајама из двадесетог века.

Замишљен као краткотрајна шетња, првобитно обичан обилазак куће поприма особине суштински апоретичног путовања, ако имамо на уму да реч *a-poros* значи и пролаз и сумња. То је заправо апоретична стаза кроз непознату територију која само појашњава улогу власника као упућеног водича.<sup>58</sup> Необична аура тог празног места, с пригушеним светлом и тишином, појачана тмастим платнима и продуженим проласком, доприноси само делимично опису тешког порфира „у власти вечног сумрака, где су се иза платна криле рудне наслаге. Овде је царевао прави геолошки мук“ (33). Сама природа тог загушљивог простора – којом се призива подземље – остала би загонетна да није њеног изговора.

Да бисмо зашли у интертекстуалне меандре тог пролаза, навешћу овде прву строфу Рилкове песме „Орфеј. Еуридика. Хермес“, која почиње наредним описом подземног света:

*То беше гуша рудник чудесан.  
Они су као шихе жице сребра  
ишли кроз њејов мрак. Сред корења је  
крв извирала, крв шћо оглази  
к људима и к ђорфир шешки шћо је  
сјало у шћмини.<sup>59</sup>*

Упркос дивљењу Бродског тој песми, постојеће текстуалне паралеле између његових и Рилкеових описа појашњавају стратегију руског песника у погледу приказа скривене особености палате. Не откривајући отворено читаоцу шта је функција тог необичног места, Бродски суптилно указује на његову есхатолошку природу тако што гради текстуалне сличности с једном од познатијих Рилкеових песама. Тај поступак заправо указује на функцију галерије: доживљена као подземни пролаз, она је улаз у један други свет. Сад је већ нужно истаћи суштински нехомогену природу окружења: упркос фигурама путија, у тој фази обиласка, нема алузија на хришћанску симболику, а та чињеница се додатно утврђује наговештајима Рилкеовог грчког подземља. Насупрот распрострањеном поимању да је метафизика Бродског хришћанска, други универзум који му се отвара пред очима је

<sup>57</sup> Ти путији можда симболишу и иначе прескочени седамнаести век. Занимљиво штиво о употреби барока код Бродског нуди се у: David Mac Fadyen, *Joseph Brodsky and the Baroque* (Montreal, Kingston: McGill's–Queen's University Press: 1998).

<sup>58</sup> У наставку обиласка, приповедач остаје с властитим средствима кад његов водич и остали посетиоци заостану за њим. Стога се, као и у есејима Загајевског и Херберта, његов тренутак откровења одвија у самоћи.

<sup>59</sup> Rainer Maria Rilke, "Orpheus. Eurydice. Hermes", *Selected Works*, прев. J. B. Leishman (New York: New Directions, 1967), том 2, 188. [Наведено према: Рајнер Марија Рилке, *Изабрране ѿсеме*, прев. Бранимир Живојиновић, Нолит, Београд, 1986, стр. 49–52. (Прим. ѿрев.)]

све – рилкеовски, грчки, пагански, претхришћански – само не искључиво хришћански. Сврси палате као представи подземног света, неозначеног ни као *Paradiso* ни као *Inferno*, дато је стога древно порекло, које у комбинацији са својим руским панданом загробног живота као скученог простора чини хетерогену целину.

Док се опис код Бродског развија од видљивих аспеката стварности палате и њене књижевне традиције, појављује се још један елемент њеног приказа: вишезначна особеност слика, проистекла из недостатка светлости. Зидови тог простора налик метроу украшени су давно заборављеним сликама опскурних порекла и тематике (отуда директна алузија на Рилкеов изговор: „где су се иза платна криле рудне наслаге“). Као уводна фаза путовања, тамноцрвена нијанса порфира на платнима – боје вина и крви – и даље симболизује неки облик живота. Значајно је да завојит и захтеван пролаз који посетиоца води према тренутку откровења омогућавају уметничка дела. Стога је путошћеније Бродског кроз подземни свет такође екфрастично.

Неоспорна примамљивост Рилкеове песме скреће пажњу Бродског на две различите прилике: он прво ретекстуализује њену сликовитост у *Воденом жију*, а потом опет у анализи понуђеној у есеју „Деведесет година касније“. У потоњем есеју Бродски пореди Рилкеову слику подземног света с подземним системом дворана и пролаза карактеристичним за древне пећине Кападокије. Из те текстуалне геологије Бродски ствара генеалогiju своје визије у *Воденом жију*.

### Студија о жутом

*Колевка се њише изнад амбиса, а здрав разум нам каже да је наше постојање само крајак шрачак свећлости између две вечности шаме.*  
Владимир Набоков

Негирајући сваки наговештај живота, следећа фаза сабласног проласка доноси неочекивану промену димензије. Пролазак се мења из евокације постхумне вечности у други облик вечности која претходи животу, у „пренатални амбис“, како га назива Набоков.<sup>60</sup> Бродски описује ту фазу обиласка палате као још један низ одаја, прашњавожуте боје. Тај део проласка симболизује беживотност; суштински, он представља мртву природу. Бродски га слика бледожутом нијансом која одређује наизглед бескрајну панораму напуштених одаја, те је он симбол утицаја негативности. Одсуство светле боје и пригушеност светла, недостатак звука и људског присуства, као и, најзад, непостојање излаза наговештено бесконачном перспективом кроз анфиладу – сви ти елементи преображавају жути и прашњави пролаз у нестварни ентеријер. Дуж пута, посетилац примећује прилично необичну негацију предмета: он доживљава облик намештаја и пропратних предмета у смислу „растварања у минулом времену“ (35). У том часу, пролаз који води ка крају времена преображава се у пролаз ка почетку времена.

Прашина која прекрива тај ентеријер, обликована према мртвој природи, представља пројекцију времена на видљиву садржину – његово „тело“, како Бродски, цитирајући себе, каже. У маниру пародије на властити рачун, он овде убацује фразу из своје песме „Мртва природа“ и тиме упућује на сликовни жанр који потцртава путовање његовог погледа.

<sup>60</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, у *The Portable Nabokov*, избор и предговор Page Stegner (New York: Viking Press, 1971), 5.

Прашина, тако блиска пепелу, указује на неизбежни распад материје, како је и предвиђе-но општепознатим библијским изразом „пепео пепелу, прах праху“. Уопште узев, њено присуство утиче на површину предмета дајући им тобоже истоветан изглед и изазивајући губљење боје. Бродски описује мирно и повучено постојање прашњавог ентеријера у контексту распадања и повлачења од живота које се одвија уназад у времену, ка корену материје: „Као да су ћелавиле те завесе – и на неким наборима видело се оголено ткање, као да је тканина осећала да се круг њеног битисања затворио, да се враћа у стање у коме је била пре него што је саткана“ (53–54). Повлачење свих облика и предмета у том ентеријеру у време пре креативног прегнућа човечанства најављује ефекат празнине. Чудноватост тог ентеријера почива у колебању између полуприродног и полукултурног статуса и проистиче из одсуства људи. Стремећи да досегне становиште предмета, што је приступ који би довео у питање традиционалну картезијанску поделу субјекат-објекат,<sup>61</sup> Бродски доводи до крајности тај одважни задатак репрезентације. Он се води идејом да призове у сећање наговештај претпостојања, тог мрачног трена њиховог пренаталног амбиса.

Избледеле боје ентеријера подсећају на један ранији занимљив детаљ – бледожуту боју „пергаментне“ боје коже власника палате која указује на његову болест.<sup>62</sup> Његово жућкасто бледило уклапа се с околином и даје му тако изглед особе која је делимично закорачила у загробни живот. У том смислу је италијански кућевласник, премда још није аветни становник подземља, окружен смрћу и дели онтолошку двосмисленост са својим наслеђеним домом.<sup>63</sup>

Подсетимо се сад да бледожута и тамни порфир у комбинацији с повременим назнакама мраморнобеле у пролазу не одговарају само палети пригушених боја Бродског као водећем визуелном принципу Венеције. Хермес у „Деведесет година касније“ коментарише исту палету коју користи Рилке. Он повезује сликарске идеје немачког песника непосредно с уметношћу свог доба, као и с нејасно дефинисаним уметничким тенденцијама на прелазу између два века. Бродски тврди да Рилкеов осећај за поје потиче од „*Worpswede*–расплинутог северњачког експресионизма, са његовим [...] набраним прерафаелитским-са-art поувеа естетским идиомом на размеђи сталећа“.<sup>64</sup> модификује се другде у његовом есеју помињањем утицаја Одилона Редона и Едварда Мунка. Иако сматра Рилкеово наглашавање боје „кључним“ и сасвим оригиналним, Бродски истовремено своди саме боје на надахнућа потекла из круга Клер Вестхоф или неких других уметничких покрета тог доба. Овде није важно да ли оправдано приписује Рилкеов застарели естетски идиом пријатељима његове жене у Ворпсведеу или другим утицајима (иако асоцијација на Редона није без основа). Прецизност сликарских представа Бродског које се тичу Рилкеове визуелне

---

<sup>61</sup> Полухина пише о сличном покушају Бродског у његовим стиховима (напоредног с истраживањем предметности код Загајевског): „Предмети [...] живе своје животе, које 'није наше да разумемо'. Песник, заузврат, настоји да разуме тај вид постојања [...] Бродски доживљава предмете из њихове перспективе. (*Joseph Brodsky: A Poet of Our Time*, 149).

<sup>62</sup> Бродски развија тему болести упућујући и на књигу *Болесн̄ као мѣшафора* Сузан Сонтаг и на своју аутобиографију.

<sup>63</sup> Повезаност жуте боје и смрти методично је истражио Достојевски у *Злочину и казни*. Указујући још једном на сродности Петербурга и Венеције, Бродски пушта да се бледожута боја која доминира романом Достојевског одрази на хроматски спектар *Воденој жиџа*.

<sup>64</sup> Brodsky, „Ninety Years Later“, 389. [Наведено према Јосиф Бродски, *Туџа и разум*, „Деведесет година касније“, прев. Живојин Кара-Пешић, Russika, Београд, 2007, стр. 330. (Прим. љрев.)]

свести засењује други вид његове критике.<sup>65</sup> Ту се може уочити својеврсна лежерност према уметности која је била модерна у Рилкеово време, баш као и према сложеном сликарском ефекту који немачки песник креира у тој песми.

Зашто онда исти аутор прво ретекстуализује просторну и колористичку визију Рилкеове верзије подземља у свом путопису, а онда минимизује његову вредност неколико година касније, у свом есеју? Ти противречни поступци прихватања и неодобравања можда су били последица његова два различита приступа. Становиште заузето у *Воденом жију* особено је за креативну личност писца, док је друго гледиште типично за критичара и стручњака. Јасна подела улога је аналогна цртежу *Сликар и зналац* Питера Бројгела Старијег (Беч, Албертина), која представља уметника снажно усредсређеног на своје дело док иронично насмешени зналац иза леђа сликара завирује у платно. Уметник има разбрушену косу, а зналац носи наочаре, које су овде симбол и *scientiae* и рационализоване дистанце. Бројгел је ухватио две перспективе које на сличан начин налазимо и код Бродског, у променејој оцени Рилкеове палете.

Још једно могуће објашњење крије се у манипулацији Бродског временским контекстом који окружује Рилкеову песму. Бродски демонстрира да је визуелно сећање на подземље неодвојиви елемент Рилкеовог *Zeitgeista*, те се стога испоставило да је она чин пасивне апсорпције идеја које су кружиле његовим миљеом. Рилкеов положај отуда не одражава ни критичку дистанцу ни интелектуално прегнуће да се одабере властити тон из визуелног оптицаја особеног за тај *fin-de-siècle*. Кад деведесет година касније прерађује ту слику у свом путопису, Бродски ствара другачију ситуацију. Избором и ретекстуализацијом тих нарочитих, „застарелих“ слика, он их претвара у своје визуелно наслеђе. Уметничка традиција се стога не може пасивно ангажовати. Да би се активирало такво наслеђе, примећује Клер Кавана, користи се дијалектика „креативног присвајања и инвентивног раскида“.<sup>66</sup> Применом тог ритма на сценографију подземног света код Бродског, налазимо такво присвајање у окружењу налик руднику и синтетичкој обојености пролаза. Његов нагли раскид и прелазак на потпуно другу линију модернистичке традиције, међутим, одиграва се касније.

Иако је уклоњена почетна сумња у погледу нестварног аспекта палате, извесни степен двосмислености приказа остаје. Бродски редефинише ентеријер палате водећи се принципом „чулне нестварности“. Тај термин, који је сковао Хуго Фридрих у својој утицајној студији модернистичког песништва,<sup>67</sup> означава креативни механизам према којем опипљиви (кожа, материјал, прашина) и чулни, чак и очигледно стварни аспекти поетских слика учествују у стварању супротног ефекта нестварности. Сви ти аспекти, које Бродски комбинује с многим другим интертекстуалним и визуелним изворима, образују композицију која формира стварност како би је негирала.

Неколико редова касније, Бродски прелази на другу линију модернистичке визуелне традиције, на одбацивање предмета апстрактних сликара. У тој коначној фази свог путовања Бродски се враћа почетном концепту подземног света у виду „бескрајних дворана

<sup>65</sup> Бродски нема високо мишљење о Рилкеовом визуелном знању упркос животној опседнутости песника визуелним уметностима и његовим књигама о Родену и Сезану.

<sup>66</sup> Clare Cavanagh, *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1995), 16.

<sup>67</sup> Hugo Friedrich, *The Structure of Modern Poetry: From the Mid-Nineteenth to the Mid-Twentieth Century*, прев. Joachim Neugroschel (Evanston: Northwestern University Press 1974), 157.

и одаја“ и спаја тај концепт с крајње различитим, ако не и противречним, хришћанским и претхришћанским изворима. Тиме се палати у функцији подземног света даје још даље хетерогено порекло. Свака сумња у погледу фигуративне улоге палате престаје да постоји: продужава се континуитет духовног постојања у замишљеном загробном животу, у загробном животу који превазилази познати простор.

## Студија о црном

*Примера ради, ошворен њрозор усред ноћи; соба у којој никој нема; ноћ сашкана од одсуства и њреисшћивања; без намештаја; у најбољем случају најовештај неразнашћивих креденаца, с ољедалом на умору у њозадини.*

Стефан Маларме Анрију Казалису

*Тако сад видимо као кроз сшакло у зајонеишки, а онда ћемо лицем к лицу.*

Коринћанима посланица прва, 13:12

Сад знамо да визија Венеције Јосифа Бродског није само ограничена на поимање Томаса Мана да је тај град прожет смрћу. Биће пре да је начин на који писац проширује хоризонте свог путописа ван граница те традиције највидљивији у последњој фази његовог проласка кроз низ одаја. Овде посетилац-приповедач најзад доживљава своје јединствено искуство открочења. Тај последњи део низа соба налик тунелу, украшен „најчешће четвороугластим“ огледалима (35), изазива све јачи осећај нестанка. Приповедач описује необично откриће самог себе које му се одвија пред очима: „Ја сам у тим оквирима, од собе од собе, видео све мање себе, а све више и више мрака“ (35). Његово ишчезавање, део шире стратегије ехоизма код Бродског, завршава се кад крене у „следећу просторију и у повеликом правоугаонику, метар са метар“, уместо себе види „као угаљ црно Ништа“ (35).<sup>68</sup> Комбинација визије и кретања, тренутак открочења и покрета, представљају срж његовог мрачног просветљења.

Бродски као епифаниста не појашњава садржај свог открочења, већ га слика у неколико широких потеза. Огледало, као средство епифаније, обдарено готово чаробним особинама, упија одраз и узрокује потпуно брисање говорниковог портрета. Позитивна страна огледала и његов одраз се умањују, а расте њихова негативна страна. Савршено синхронизовано с крајњом негацијом сопства и свог окружења, открочење ништавила у огледалу говори о људском страху. Оно наговештава брисање говорника у смислу његове смрти у будућности.<sup>69</sup>

Пре него што се путовање новоуведеног заврши, он досеже ивицу црног безданог огледала, али не пристаје да га заведе његова примамљива празнина. Наводно, нагон да се утопи у сабласно ништавило није део његовог менталног склопа, а он не пати ни од

<sup>68</sup> Невероватна је коинциденција да се Адам Загајевски сећа фотографије која приказује последње појављивање Ленарда Бернстајна, кад је тај композитор, у белом смокингу, отишао с бине ка „црном правоугаонику од крила“. Значење целе слике као проласка у смрт потцртава међусобно деловање беле и црне боје, што подсећа на Маљевича.

<sup>69</sup> Смрт посетиоца може се довести у везу с концептом смрти аутора Ролана Барта.



Емпедокловог комплекса, који тера човека да скочи у црни понор, нити је склон да прати упад Анрија де Рењија у другу страну огледала. Чињеница да се посетилац опире преласку границе прецизно повучене дуж линије амалгама, упркос снази доживљаја и грабљивој примамљивости огледала, говори можда и о тријумфалним силама живота у њему.<sup>70</sup> Он се повлачи из даљег продора у црни амбис јер не може да одустане од идентификације са страном на којој ствари постоје. Живот се за њега мора наставити.

Иако је потребан само један корак ка црном четвороуглу огледала да би се приповедачева визија остварила, ишчекивање и неизвесност расту до тог тренутка кроз апорију као пролазак и апорију сумње и страх ума. Негирање приповедачевог одраза – његов портрет одузимањем отелотворен у огледалу – представља кључни тренутак путовања његовог ока. Реализацијом његовог потенцијалног непостојања, путовање приповедача превазилази статус есхатолошког ходочашћа. За њега је то истина празнине опажене у делићу секунде у црном огледалу, које поништава много нежније поимање подземног света као прогресивног система ходника и одаја – подземног света као архитектонског континуума.

Постоји још различитости у односу на друге књижевне излете у загробни живот. „Код Вергилија и Хомера, мотив за путовање подземљем потиче из жеље да се сазна будућност, да се стекне знање које је обично недокучиво људској врсти“, пише Нортроп Фрај.<sup>71</sup> Као што знамо, тај мотив није део посетиоачеве идеје. Он неочекивано доживљава просветљење, задовољан епифанијском визијом ништавила које ни не жели да истражи детаљније. Узвишена празнина, смотрена у огледалу, може да буде есхатолошка алтернатива страху будући да не обећава опстанак душе у загробном животу. А шта ако га ништавило заправо чека? Таква претпоставка подсећа на извесне онтолошки негативне аспекте искуства које надилази ово откроење као разоткривање будућности појединачне особе. Дакле, визија у стаклу огледала поприма свеобухватну тоталност јер, с једне стране, указује посетиоцу на пренатални и постхумни амбис, а с друге, наслућује засебан концепт апсолутног ништавила које претходи настанку васионе.

Ту почива разлог сложене грађе метафизике Бродског. Традиционални хришћански оквир не би омогућио писцу да спекулише о ништавилу бездана и слично ликује о темама чистог непостојања. Да би се омогућило такво потенцијално ништавило, он се повлачи у доба пре библијског постања. Његово путовање према пореклу времена даје му већу креативну слободу као метафизичком писцу. Црни бездан који види симболизује загонетну еру о којој се мало тога говори у *Сшаром завешћу*; она представља тамну празнину пре Божјег стварања света ни из чега. Пре почетка времена и простора, владали су само ништавило и тамне воде *materiae primae*. Од свих слика таме код Бродског, било да се ради о ноћном небу или води, шупље огледало је најрадикалнија и најелементарнија. Она се повлачи у онтолошки статус једнак нули, у првобитну празнину и тмину којој разум не може приступити. То Бродски поново открива на крају свог проласка – најчистије небивствовање, које ће поништити постепено прегнуће Бога.

<sup>70</sup> У свом информативном чланку, Џејмс В. Фернандез даје преглед разних култура склоних веровању да огледало нуди прилику да се завири у свет мртвих: „Обрнутост иначе истоветног призора – што се назива енантиоморфни ефекат... – сугестивна је као метафора за стање мртвих, нарочито у друштвима која наглашавају њихов континуитет и сличност са живима“; погледати James W. Fernandez, “Reflections on Looking into Mirrors”, *Semiotica* 30 (1980): 32.

<sup>71</sup> Northrop Frye, *T. S. Eliot* (New York: Capricorn Books, 1972), 68.

У исто време, његова визија је незамислива без огледала као средства, које Полухина назива „најстрајнијим“ у поезији Бродског (202). Оно уводи контекст ограниченог, смртног знања примљеног „као кроз стакло у загонетки“. Огледало као средство просветљења подсећа стога на обећање Светог Павла Коринћанима, у којем говори о апсолутном и непосредном („лице у лице“) увиду стеченом иницијацијама кроз смрт. У том контексту, садржај просветљења може се дефинисати празном вечношћу.

„Лепљива и ружна“ (34) празнина која претходи открићу „као угаљ црног Ништа“ (35) добија обличје, као што смо видели, тунела (ту Бродски пише о простору налик подземној железници) с постепеним нестајањем светла. Светло као кључни чинилац у организацији просторне дубине карактеристично је за слике Клода Лорена. Лорен заправо припада малобројној групи сликара који се на тренутак могу препознати у есејима Бродског. У проласку Бродског његови тунели све јачег рајског светла које бледи како иду нагоре ка небесима прелазе се са супротног краја. Док Лорен, међутим, призива хармоничну бесконачност неба, амбис негативности код Бродског отвара се у мрак и хтоничне воде. Негативна особеност његовог црног огледала најбоље се разуме оним што оно не представља. Није то ни „божанско црно“ визије Мајстера Екхарта нити представа ноћи иједног мистика.<sup>72</sup> Његово црnilо и ништавило не зазивају никаква нихилистичка искушења, већ пре откриће једне празне идеалности, да се послужим фразом Хуга Фридриха, неусловљене етичким нормама и отворене према новој, претходно неприступачној сфери имагинације.

Вероватно је корисно становиште за даље истраживање концепта црног огледала код Бродског и поређење, још једно, с Раскином, који се дао у опис затамњеног огледала венецијских вода да би закључио како његова тама потиче од велике гужве чамаца и људи. Стога, Раскиново црно огледало воде одражава живот и кретање, те је реалистична опсервација. Насупрот тој слици, кључна сцена *Воденој жији* одвија се кад приповедач зури у четвороугао црног огледала. Његова чисто црна површна је у најбољем случају приказ хтоничних вода. Такав преображај стварности супротан је тродимензионалном свету живих бића и предмета. У ствари, црно огледало представља њихов крај. Оно потиरे све атрибуте који су нераздвојни од предмета или их сачињавају.

Том последњом визијом чистог ништавила, пролазак кроз палату отелотворује прелазак из предметности (антиквитети у дворишту палате описани као драгоцени предмети) у радикално ништавило, при чему су набројане све фазе постепене негације између њих. Поређења ради, суштинска метафизичка тензија у поезији Бродског развија се од предметности до вечности, од *вещности* до *вечности*. У песми „Торзо“ Јосифа Бродског, црно огледало је узвишени улаз у трансценденцију: „То је крај ствари, то је на крају свих стаза, зрцало за улазак.“<sup>73</sup> Слично томе, огледало се појављује у „Венецијанским строфама II“ као „излаз ствари“.<sup>74</sup> Аутор користи *Вогени жији*, међутим, да би испитао још радикалнији мета-

<sup>72</sup> Премда је Роберт Флад, розенкројцерски мистик из седамнаестог века, замислио црни квадрата (12,7 x 12,7 cm) у смислу мистичког увида; поред сваке странице квадрата написао је „et sic infinitum“.

<sup>73</sup> Joseph Brodsky, „Torso“, прев. Howard Moss. *A Part of Speech* (New York: Noonday Press; Farrar, Straus and Giroux, 1980), 73. [Наведено према рукописном преводу песме „Торзо“ Марка Вешовића. (Прим. њев.)]

<sup>74</sup> Joseph Brodsky, „Venetian Stanzas II“, прев. Jane Ann Miller и аутор, *To Urania* (New York: Farrar Straus and Giroux 1988), 93. [Наведено према рукописном преводу песме „Венецијанске строфе 2“ Марка Вешовића. (Прим. њев.)]

физички концепт. Он ту формулише способност маште да замисли *првобитно* ништавило. Као део негативне поетике Бродског, цео пролазак у палати, заједно с упорном трансформацијом стварности, досеже апсолутну тачку у којој се остварује онтолошка нула. Црно огледало, синегдоха празнине, открива се у најчистијем облику које се опире вечности.

Цело искуство у палати има јасно наглашен ритам. Замишљена је слика загробног живота изграђеног према различитим идејама; затим, повратак ствари у *materia prima*; те, даље, небивствовање које претходи постању. Оквир се састоји од савремених окружења: почиње на забави и завршава се кад посетилац закорачи у собу с телевизором. Бродски, који припада оним малобројним песницима за које унутрашња спона између поетског позива и визије није изгубила значење, обнавља способност предочавања визионарских песничких слика у *Воденом жију*. У том смислу, његов концепт загробног живота супротставља се уверењу Т. С. Елиота да су савремени песници изгубили ту креативну моћ.<sup>75</sup> Бродски је образује у духу свог времена: његова визија је истоветна кратком споју два некомпатибилна домена, краткотрајан отвор у мрачну и празну трансценденцију, која се обраћа нашем виду више него иједном другом чулу.

Хајде онда да погледамо црно и празно огледало као да је слика. Његов опис је сведен на минимум. Све што сазнајемо из екфразе јесте да је то стакло које брише предмете четвороугаоно и уоквирено; штавише, оквир је позлаћен. Стварно је слика. Дефинисано као апстрактан приказ и створено унутар модернистичке естетике, оно потиче од посебног приступа и необичног начина гледања које визији намеће схематизовану форму. Нема сумње, начин на који Бродски гледа не потиче од оне врсте геометризације коју најбоље формулишу Сезанове сликарске идеје. Његов црни четвороугао који представља ништа води порекло директно од авангардне естетике, нарочито и најочигледније од експерименталних слика Казимира Маљевича. Специфична упућивања на Маљевичева супрематистичка платна одвијају се интензивно и нередовно у песмама Бродског; песник обично не сакрива своје изворе већ их открива помињањем имена Маљевича као да је реч о пријатељском разговору или играњем с важним насловима његових дела. Правац у којем се алузија на Маљевичева супрематистичка платна (видети слику) развија у *Воденом жију* разликује се од оног у стиховима Бродског; овај пут аутор одбија да придружи црно, четвороугаоно огледало Маљевичевом имену.<sup>76</sup> Али сва својства сликареве уметности су присутна: извесна хладноћа удружена с одсуством светла, времена, кретања, предмета и боја. Чак и једина позитивна особина црног четвороугла, његова примамљива дубина потиче од Маљевичеве сликарске визије онтолошке негативности. Но његови геометријски обриси представљају сузбијену безобличност за коју специфични облици квадрата,

---

<sup>75</sup> Говорећи о Дантеовој визији загробног живота, Елиот је приписује историјском периоду у којем је песник живео: „Живео је у доба у којем су људи још доживљавали визије. Била је то психолошка навика, трик за који смо заборавили да је доживљавање визија – пракса која је данас деградирана међу другачије и необразоване – некад било значајније, занимљивије и дисциплинованије од сањања.“ Дантеова свеобухватна панорама хришћанске верзије загробног живота, детаљна и готово епска својом дужином, делује ненадмашно по свим стандардима. Случај попут Бродског, међутим, закомпликовао би Елиотову тврдњу. Видети: Т. С. Eliot, “Dante”, *Selected Prose of T. S. Eliot*, прир. Frank Kermode (London: Faber, 1975), 209.

<sup>76</sup> Строго говорећи, Маљевичев *Црни квадрат*, димензија 106,2 x 106,5 cm, није баш квадрат већ правоугаоник.

правоугаоника или круга имају секундаран значај. Присвајање Маљевичевих супрематистичких слика код Бродског има карактеристике постгеометријског размишљања.

Попут Херберта, Бродски ангажује Маљевичеве радикалне слике непредметности како би призвао идеју чистог ништавила. А опет, попут Херберта, Бродски је свестан снаге коју геометрија има кад се уоквирује и хвата безобличност. Црно је медијум ума, како је једном указао Одилон Редон, а црни квадрат или правоугаоник ништавила је другачији од црнила ноћног неба. Такве форме визуализују онтолошку празнину тиме што пружају креативну слободу из природних призора бескраја као што су океан и небо.



**Слика:** Казимир Маљевич, *Црни квадрат*, 1913 (1923–29), уље на платну, 106,2 x 106,5 cm, Санкт Петербург, Руски државни музеј.

Страствено, премда селективно, одбацавање авангарде и савремене уметности уопште код Бродског је добро позната чињеница на коју је већ указано у мојој расправи о његовим ставовима о архитектури. Уз дужно поштовање, међутим, чак и најпристраснији посматрач може наћи ненадане драгоцености у тој уметности, које неизмерно разочарани руску писац сматра „прирастима“. Имам на уму визуелну територију празнине коју је истраживао Ад Реинхарт у својој серији црних слика. Његова огромна правоугаона платна, сличне величине, али различитих текстура, изнова откривају фасцинацију њиховог креатора непостојањем. Минималистичке и прецизне, њихове светлуцаве црне површине изгледају као огледала. Тај је уметник, који је тежио у својим делима да предочи ништавило, сматрао црну „праком апсолутне слободе“<sup>77</sup> и невољно је пристајао да уочи у својој негативности израз егзистенцијалних тескоба. По мом мишљењу, црно празно огледало – знак прочишћен од традиционалног значења – деле и Бродски и Реинхарт у својим изразима празнине; обојица успевају да створе празнину од црне рефлективне површине.

<sup>77</sup> Lucy R. Lippard, *Ad Reinhard* (New York: Harry N. Abrams, 1981), 146.

Негативно открочење Бродског указује на степен до којег је његова венецијанска визија смишљена као лиминални феномен отворен за ништавило које прожима предметност града. Он настоји да одржи савршену равнотежу између стварности и своје визије тако што усваја извесне елементе познатог ентеријера попут оних слика које су и полуапстрактне и полуреизентативне. У њиховом обрасцу апстракције и даље се могу препознати неки видови стварности и обрнуто; њихов приказ стварности тако је сабластан и фрагментаран да открива њену другу, нечињеничну страну. Од те стварне нестварности, Бродски креће у пролазак да би био уведен у ту другу стварност како би изашао из тог искуства са жигом метафизичке иницијације.

Подземни свет, у сваком замисливом обличју, изражава људску потребу за континуитетом; његов измаштани домен опире се апорији свести, која преиспитује постојање загробног живота као неутемељене претпоставке. Ако остане ускраћен за могућност континуитета, човек је осуђен да промишља о бесконачном ништавилу бездана. Венецијански путопис Јосифа Бродског испитује обе алтернативе.

**Изворник:** *Bozena Shalcross, Through the Poet's Eye: The Travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky, Evanston: Northwestern University Press, 2002, сшр. 103–139.*

(С енглеској превели **Аријана Лубурић Цвијановић** и **Игор Цвијановић**)