Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Masterproef Taal- en Letterkunde

Master Literatuur van de Moderniteit

Voor het Vallen van de Traan

Melancholie in het werk van Joseph Brodsky

Jan Dertaelen

Promotor: Vivian Liska

Assessor: Cristophe Collard

Universiteit Antwerpen

Academiejaar 2010-2011

Ondergetekende Jan Dertaelen, student Taal- & Letterkunde ‘Master Literatuur van de Moderniteit’, verklaart dat deze scriptie volledig oorspronkelijk is en uitsluitend door hemzelf geschreven is. Bij alle informatie en ideeën ontleend aan andere bronnen, heeft ondergetekende expliciet en in detail verwezen naar de vindplaatsen.

Antwerpen 16/08/2011

Handtekening

Jan Dertaelen

“If there is any substitute for love, it is memory.”

(Joseph Brodsky, ‘Less Than One’)

Inhoudstafel

*Inleiding* (pag. 2)

1. Biografie (pag. 4)
2. Definitie van het Begrip Melancholie (pag. 8)
3. Thema van Tijd en Dood (pag. 12)
4. Water als Metafoor voor de Tijd (pag. 21)
5. De Elegie (pag. 29)
6. Brodsky als Einzelgänger (pag. 40)
7. Casus: ‘The Butterfly’ (pag. 49)
8. Conclusie (pag. 56)

*Bibliografie* (pag. 59)

*Inleiding*

Joseph Brodsky wordt geroemd als een van de meest prominente, meest invloedrijke dichters van het na-oorlogse Rusland. Bij leven werd hij door velen ‘de grootste levende dichter van Rusland’ genoemd, een status die hij verkreeg dankzij het geheel unieke karakter van zijn poëzie. Zijn oeuvre is een verderzetting van de ‘Zilveren Eeuw’, de bloeiperiode van de Russische letteren aan het begin twintigste eeuw, maar meer dan een verderzetting is het een verrijking. Bouwend op zijn erfenis oversteeg hij die en ontwikkelde een eigen, nieuwe stem waarmee hij zich op een eenzame hoogte bevindt in de Russische literatuur van de tweede helft van de twintigste eeuw. In 1987 werd hij gelauwerd met de Nobelprijs, als vijfde Rus in de geschiedenis die deze eer te beurt viel. Vreemd genoeg heeft deze aandacht en erkenning niet geleid tot een omvangrijke studie, maar hinkt het internationale onderzoek van zijn werk achterop. In het Russisch is er uitgebreid over zijn poëzie geschreven, maar in andere talen zijn de bronnen gering. Naast exhaustieve studies door Valentina Polukhina en Lev Losev, bestaan er nagenoeg geen diepgaande naslagwerken. Het verbaasde mij dat een oeuvre dat zo rijk en veelzijdig is, tot nog toe op zo weinig belangstelling kon rekenen. Naar mijn mening verdient het beslist deze aandacht, en ik hoop dat deze thesis een bijdrage zal leveren aan het inzicht in het werk van een dichter wiens status gelijkwaardig is aan die van Dostojevsky, Tolstoy en Tsjechov.

De Russische literatuur staat erom bekend uitermate door melancholie getekend te zijn. In deze thesis ga ik na in welke mate dat geldt voor Joseph Brodsky. Ik onderzoek waar de melancholie sluimert, hoe deze zich manifesteert en waarom. In het eerste hoofdstuk geef ik een korte biografie van de dichter. Het tweede hoofdstuk behelst een duidelijke definitie van het begrip melancholie, om iedere spraakverwarring uit de weg te gaan. Het derde hoofdstuk behandelt het thema van de tijd in Brodsky’s oeuvre, en daarmee samenhangend zijn gevoeligheid voor dood en vergankelijkheid. Hoofdstuk vier bouwt hierop verder door te onderzoeken hoe hij het beeld van water inzet als metafoor voor de tijd. In het vijfde hoofdstuk analyseer ik twee elegieën, ‘Elegy for John Donne’ en ‘In Memoriam’, omdat het genre van de elegie een van de meest prominente in zijn hele oeuvre is. Hoofdstuk zes gaat dieper in op Brodsky’s positie als ‘einzelgänger’ na zijn verbanning uit de Soviet-Unie en het effect hiervan op zijn schrijven. Het laatste hoofdstuk wijd ik aan een casus, waarin ik het gedicht ‘The Butterfly’ aan een grondige analyse onderwerp en er de melancholische structuur in blootleg. Op het einde van de thesis kom ik tot een algemene conclusie.

1. Biografie

“Er was eens een klein jongetje. Het woonde in het onrechtvaardigste land ter wereld. Dat geregeerd werd door wezens die menselijkerwijs als gedrochten beschouwd moesten worden. Wat nooit gebeurde. En er was een stad. De prachtigste stad op de aardbodem. Met een geweldige grijze rivier die boven zijn diepe bedding zweefde zoals de geweldige grijze lucht boven die rivier.” (Brodsky, *Tussen* 39)

Iosif Alexandrovich Brodsky, geboren op 24 mei 1940, toonde zich reeds als kind gevoelig voor zowel het onrecht en de onmenselijkheid, als de schoonheid van de wereld waarin hij opgroeide. In het stukgeschoten Sint-Petersburg van na de Tweede Wereldoorlog, zag het kind een stad met “edeler gelaatstrekken” (Brodsky, *Tussen* 12). Zwervend door de eindeloze straten van een verminkte stad ging hij op in fantasiën, “over wat er zich in die kamers met het oude, opbollende behang afspeelde,” (Brodsky, *Tussen* 12). “Tussen oude piano’s, versleten tapijten, stoffige schilderijen in zware bronzen lijsten,” zag hij een zwak leven opflakkeren. Een maatschappij die zichzelf probeerde te herstellen, maar geraakt was door een verlammende ziekte. Stalin leidde zijn volk met ijzeren hand. Onder het Soviet-regime beefde de bevolking. Twintig miljoen Russen hadden tijdens de oorlog het leven gelaten, de overlevenden hielden zich gedeisd om een schamel bestaan te handhaven. Bovenop de moeilijke leefomstandigheden, kwam nog eens dat zijn ouders van Joodse afkomst waren. Op zeer vroege leeftijd voelde hij al het sociale stygma dat dit met zich meebracht, later zou hij schrijven dat het Russische woord voor Jood, ‘jevrej’, “zo’n beetje de status [had] van een schuttingwoord of een benaming voor een geslachtsziekte. [...] Waarmee ik niet wil zeggen dat ik onder mijn jood-zijn heb geleden,” (Brodsky, *Tussen* 16). Met de gelaten aanvaarding van de melancholicus keek hij naar de vergiftigde wereld rond zich, wat hem er op zijn vijftiende toe noopte zelf poëzie te beginnen schrijven. Zijn poëzie zou nooit politiek worden, maar steeds de persoonlijke beleving van de dichter centraal stellen. Geen klacht maar een meditatie. Op zijn vijftiende stelde hij ook zijn eerste ‘daad van vrije wil’. Ervan overtuigd dat zijn leerkrachten hem niets interessant meer konden bijbrengen, verliet hij de schoolbanken. “Op een winterochtend stond ik, zonder duidelijke aanleiding, midden onder de les op en verdween melodramatisch door de schoolpoort, in het volle besef dat ik nooit meer terug zou keren,” (Brodsky, *Tussen* 18). Omdat de financiële situatie van het gezin er slecht voor stond (zijn vader was ontslagen bij het leger na de serafijnse beslissing dat Joden geen hoge militaire posten mochten bekleden), begon hij een job te zoeken. Hij werkte als frezer, laboratorium- en frabrieksarbeider, ziekenverpleger en nam deem aan geologische expedities. Dankzij deze expedities leerde hij tussen 1957 en 1960 grote delen van Rusland kennen. Tegelijkertijd probeerde hij zichzelf te onderrichten. Hij leerde Pools om de gedichten van de Poolse dichter Czeslaw Milosz te kunnen vertalen, en Engels omdat hij grote interesse had voor de Britse en Amerikaanse poëzie. Eind jaren vijftig begon hij zelf gedichten te schrijven, maar het was pas nadat hij ergens een uitgave van het verzameld werk van de dichter Baratynsky had gestolen, dat het hem echt duidelijk werd dat zijn hart bij de dichtkunst lag.

“I snagged a copy of poems by Baratynsky. I had nothing to read. So I read that book and finally understood what I had to do in life. Or got very excited, at least. So in a way, Evgeny Abramovich Baratynsky is sort of responsible,” (Shtern 64).

Vanaf 1960 verschenen zijn gedichten en vertalingen in literaire tijdschriften, vaak ongecensureerde uitgaven die ‘samizdat’ werden genoemd. Vanaf zijn twintigste begon hij zich in literaire kringen te bewegen. In 1960 ontmoette hij Anna Akhmatova, de grote dichteres van de Zilveren eeuw. Ze was enthousiast over zijn werk en moedigde hem aan, in haar vond Brodsky zijn mentor. Akhmatova schreef voor hem:

‘I will cry for myself no longer now

but in this world I would not see

the golden brand of the failure

upon your still untroubled brow.’

Ze wist waar ze over sprak: haar eigen poëzie was door het Centraal Comité van de Communistische Partij aangevochten wegens ‘te kritisch’. Net als zijn gave voor de dichtkunst werd Brodsky’s talent voor onafhankelijk denken vroeg herkend. Zijn werk werd meermaals afgewezen en verboden door de overheid. Er diende zich een tijd van arrestaties, pesterijen en beschuldigingen aan. In 1962 werd zijn werk bestempeld als ‘pornografisch en anti-soviet’, meteen daarop werden zijn papieren in beslag genomen en werd hij voor het gerecht gedaagd. Na een geheim proces werd hij in een psychiatrische instelling geplaatst. Twee jaar later moest hij opnieuw voor het gerecht verschijnen, deze keer werd hij beschuldigd van sociaal parasitisme. De rechter vond dat zijn dichtwerk en de reeks van opeenvolgende, kleine jobs niet kon gelden als noemenswaardige bijdrage aan de maatschappij. Daarom werd hij naar het werkkamp Archk’Angelsk gestuurd. Van de vijf jaar dwangarbeid die hem werden opgelegd moest hij er, dankzij de steun van belangrijke culturele figuren als Evgeny Evtushenko, Dmitri Shostakovich, Jean-Paul Sartre en Anna Akhmatova, maar twee dienen. In 1972 consulteerden de soviet-autoriteiten de beruchte ‘psychiatrisch expert’ Andrei Snezhnevsky voor aan analyse van Brodsky’s mentale gezondheid. Deze diagnosticeerde schizofrenie zonder Brodsky ooit persoonlijk te hebben ontmoet, en concludeerde dat hij voor de samenleving geen waarde meer had en bijgevolg weggestuurd kon worden. De eerste twee uitnodigingen die Brodsky ontving om uit te wijken naar Israël negeerde hij. Hij verklaarde dat hij in het land wenste te blijven. Enkele dagen later haalde de KGB al zijn papieren weg en werd hij begeleid naar een vliegtuig dat hem naar Oostenrijk zou brengen. Zijn vriendin en vierjarige zoon moest hij achterlaten, wetend dat de kans klein was dat hij hen ooit nog zou zien. Met enkel zijn typemachine, een gedichtenbundel van John Donne en een fles wodka bij zich stapte hij het vliegtuig op.

Hoe wreed het onrecht ook was dat hem werd aangedaan, hij heeft nooit wrok getoond tegen zijn geboorteland en is er zijn hele leven over blijven schrijven, vaak vol lof en gemis. Het communistische regime heeft hij vaak veroordeeld, in veel interviews spreekt hij vol schande over de mensonwaardige praktijken van de soviets. Maar de Russische bevolking heeft hij steevast omschreven als een warm, gastvrij volk. Hij heeft meermaals benadrukt dat staat en bevolking nooit met elkaar geassocieerd mogen worden, en dat de gewone Rus niets kwalijk mag worden genomen. Over het algemeen is zijn oeuvre niet politiek, hij heeft slechts sporadisch iets geschreven dat neigde naar kritiek, en dan nog deed hij dit in verhullende bewoordingen.

In Wenen werd hij opgewacht door de Britse dichter W. H. Auden, waar hij een levenslange vriendschap mee zou opbouwen en die ook een grote steun betekende voor zijn professionele carrière. Dankzij Auden kon Brodsky binnen het jaar beginnen lesgeven in de Verenigde Staten. Hij doceerde aan de universiteiten van Yale, Cambridge en Michigan en gaf colleges over Russische en Europese literatuur. Maar bovenal bleef hij zich wijden aan de dichtkunst. Zijn hele leven bleef hij in het Russisch schrijven, aangevuld met sporadische gedichten in het Engels. Hij stond zelf in voor een groot aantal vertalingen van zijn werk naar het Engels, en schreef ook een verzameling Engelse essays die gebundeld werden in ‘Less Than One’. De erkenning die hij voor zijn poëzie kreeg was niet gering. In 1979 werd hij lid van de ‘American Academy and Institute of Arts and Letters’. In 1986 won hij met zijn essaybundel ‘Tussen Iemand en Niemand’ de ‘National Book Critics Award’, en in 1987 werd zijn oeuvre bekroond met de Nobelprijs: "for an all-embracing authorship, imbued with clarity of thought and poetic intensity". Op 28 januari 1996 overleed hij aan een hartaanval. Hij ligt begraven op het kerkhof van San Michele in Venetië.

1. Definitie van het begrip melancholie

Voor ik mijn onderzoek begin is het nodig tot een duidelijke definitie van het begrip ‘melancholie’ te komen. Hiervoor sluit ik mij niet aan bij de klinische interpretaties die in het verleden zijn opgetekend door o.a. Sigmund Freud en Julia Kristeva, maar verdedig ik de melancholie als een esthetische emotie. Melancholie gaat steeds vergezeld van esthetische overwegingen, niet alleen in een zuiver esthetische context maar ook in alledaagse situaties die aanzet geven tot melancholie. De klinische benadering heeft melancholie steeds beschreven als een mentale stoornis en heeft hierdoor aanleiding gegeven tot de spraakverwarring waarbij melancholie, depressie en wanhoop in één adem worden vernoemd. Als typerende kenmerken van melancholie geeft Freud apathie, narcisme en manie. Kristeva schrijft dat melancholie en depressie een composiet vormen waarvan de grenzen zijn vervaagd. Door deze gelijkschakeling worden de kenmerkende eigenschappen en de verfijnde natuur van melancholie echter verduisterd. Het aparte karakter en de dubbele natuur van melancholie onderscheiden haar van zulke aandoeningen. Depressie kenmerkt zich door pijnlijke lusteloosheid en desinteresse, en er wordt met een pessimistische blik naar de toekomst gekeken. Bij melancholie daarentegen is er altijd een gevoel aanwezig van vreugde. Men speelt met de herinnering aan dingen die dierbaar zijn, en het verlangen om deze in bezit te hebben zorgt voor een zoete bijsmaak die melancholie draaglijk maakt, terwijl dat bij depressie en droefnis niet het geval is. Melancholie is een toestand waar men van kan genieten, die komt opzetten wanneer men in een staat van diepe zelfreflectie verkeert. Het plezier is verbonden aan de herinnering aan datgene wat we verlangen.

Een typerend kenmerk van melancholie is bezinning. “Rather than being an immediate response to some object that is present to perception, melancholy most often involves reflection on or contemplation of a memory of a person, place, event, or state of affairs.” (Brady) Het voorwerp dat aanleiding geeft tot melancholische overpeinzingen, wordt indirect via herinneringen ervaren. Het is vanuit deze herinneringen dat de melancholische emotie opbloeit, de herinnering is als een narratief voor de melancholie. Vanuit dit narratief geven andere emoties mee vorm aan de melancholie: verdriet, liefde, gemis, ... Brady geeft het voorbeeld van de herinnering aan een afgelopen liefde: verdriet welt op bij het overdenken van het bittere einde van de relatie, terwijl we tegelijk verlangen en zelfs vreugde voelen als we ons het plezier herinneren om bij die persoon te zijn, tot plots angst ons overmant wanneer we ons bewust worden van de eenzaamheid die we zonder die persoon voelen.

Een onontbeerlijke rol in de melancholische ervaring wordt gespeeld door de verbeelding. Deze heeft een dubbele functie: ten eerste kan de verbeelding een verband leggen tussen verleden en heden en op die manier melancholie oproepen. In een leeg gemaakte kamer verbeeldt men zich al snel hoe die vroeger gevuld was met bezittingen van een inmiddels verloren geliefde. Ten tweede helpt de verbeelding om melancholische herinneringen te verfraaien, of te fantaseren over de terugkeer naar een verloren staat van geluk. De verbeeldingskracht geeft meer diepte aan herinneringen en versterkt op die manier ook de emotie die uit de overpeinzingen opwelt. De verbeelding kan, verderbouwend op de herinnering, een eigen narratief voor melancholie ontwikkelen. Er worden nieuwe scenario’s geschreven voor herinneringen uit het verleden, nieuwe verhalen die aanleiding geven tot vreugde en meditatie. De verbeelding kan zo sterk en meeslepend zijn dat herinneringen slechts een aanleiding vormen om zich over te geven aan fantasie, zodat melancholie wordt opgewekt door de eigen creatieve omgang met het verleden.

Zoals het belang van herinnering en verbeelding al aangeeft, is het de noodzaak tot bezinning die melancholie onderscheidt van andere emoties. “The reflective nature of melancholy is especially significant insofar as it makes this emotion more refined than others,” schrijft Brady. Dit verfijnde karakter staat in contrast met directere en kortstondigere emoties als droefnis en woede. Terwijl verdriet ons snel als een pijl en zeer diep kan raken, en meestal tot tranen dwingt, beweegt melancholie ons tot de rand van de traan zonder dat we die ooit storten. Daarvoor is het gevoel tegelijk te zoet. Melancholie kent geen extreme uitingen als getier, gehuil of gejammer. De melancholicus zal zich eerder in stilte afzonderen en zwelgen in zijn gedachten. Het is dat meditatieve karakter waar een groot deel van het plezier in schuilt en dat ons ervan weerhoudt te vervallen in gehuil.

Aan melancholie zijn zowel positieve als negatieve aspecten verbonden, en deze alterneren: gevoelens van eenzaamheid, leegte en gemis wisselen af met het plezier van gelukkige herinneringen en een meanderende gedachtenstroom. Een zeker narcisme dat de kop opsteekt tijdens het dwalen door de eigen gedachten is melancholie daarom ook niet vreemd. “The enjoyment of a pleasurable narrative may give way to the sudden pain of desperate loneliness or unbearable longing. We might then seek to keep the pain at bay by returning to the sweetness of particular memories.” (Brady) Daarom moet melancholie omschreven worden als een *complexe* emotie: schakeringen van andere gevoelens geven mee kleur aan de ervaring van melancholie. Vaak treedt er zelfs een gevoel van opwinding op, net zoals bij de ervaring van het sublieme.

Melancholie hecht zich ook aan bepaalde tropen, zoals bijvoorbeeld de ruïne die het verglijden van de tijd symboliseert en de alom aanwezige vergankelijkheid blootlegt. De ruïne verleidt tot contemplatie, onwillekeurig komen gedachten opzetten aan voorbije levens, aan zaken die beëindigd zijn en nooit meer zullen terugkeren. Vanuit deze resterende fragmenten van het verleden, richt de verbeelding herinneringen op aan een verloren, zonbeschenen wereld die een betere plek was dan de huidige, opnieuw leven gevend aan vreugde en verdriet.

Om tot een beknopte definitie van melancholie te komen, citeer ik Brady en Haapala: “It is a complex emotion with aspects of both pain and pleasure which draws on a range of emotions - sadness, love and longing - all of which are bound within a reflective, solitary state of mind. It is this special character of melancholy that makes it a more refined emotion and an emotion which engenders aesthetic experience.” Wat melancholie bovendien uniek maakt is haar vermogen om aan een alledaagse situatie een esthetische kwaliteit te geven. Als voorbeeld geef ik de evolutie van het rouwproces: wanneer het overrompelende gemis en het verlammende gevoel van eenzaamheid bedaren, vormen deze gevoelens zich langzaam om tot melancholie. Op het moment dat het verdriet zich vermengt met plezierige herinneringen uit het verleden, lijkt melancholie haar eigen esthetische context te creëren. “The calmness and reflection involved in melancholy resemble the traditional requirement of contemplation in the aesthetic response.” (Brady) Het plezier dat melancholie met zich meedraagt wordt veroorzaakt door de harmonie waardoor we ons omgeven voelen. We hebben afstand genomen van het verleden en hebben het een plaats kunnen geven, met als gevolg dat we ons met dat verleden in harmonie voelen en niet verzinken in gemis maar van onze melancholie kunnen genieten. Dit verfijnde gevoel van harmonie heeft een esthetische kwaliteit. De terugblik in het verleden en de ontdekking van schoonheid is vergelijkbaar met de ervaring wanneer we naar een kunstwerk kijken of wanneer we geraakt worden door een esthetische ervaring in het dagelijkse leven. Ook in deze situaties bevinden we ons op een afstand die contemplatie en reflectie toelaat en worden we geraakt door de fragiliteit van schoonheid en een gevoel van vergankelijkheid.

1. Thema van Tijd en Dood

In mijn inleiding op melancholie heb ik geschreven dat deze voortvloeit uit de act van de herinnering. Waar de herinnering ons boven alles mee confronteert is het feit dat ze *tot het verleden behoort* (de traumatische herinnering buiten beschouwing gelaten die als een ontregeling van de tijd het verleden in het heden lijkt te injecteren). Ruimer genomen betekent dit dat melancholie een toestand is waarin men reflecteert over het verglijden van de tijd, waarin men op een bewustere manier omgaat met het begrip ‘tijd’ zelf. Robert Burton schreef in zijn magnum opus ‘The Anatomy of Melancholy’ dat de melancholicus een verhoogd bewustzijn van tijd heeft, en dat de melancholische kunstenaar het thema van tijd onvermijdelijk in zijn kunst verweeft. Dat geldt in hoge mate voor Joseph Brodsky: tijd is het meest prominente thema in zijn gehele oeuvre. “The category of time is one of the central, if not the central, theme of his work,” stelt Valentina Polukhina (*Poet* 249). Brodsky zelf benadrukte dit meermaals: “I dare say I write exclusively about one thing: about time and what time does to a person.”

Een eerste bron die helpt om zijn doorgedreven belangstelling voor tijd beter te begrijpen, zijn de essays die hij schreef over de dichters van de ‘Zilveren Eeuw’ die hij als zijn directe voorgangers beschouwde. De Zilveren Eeuw (1900 – 1920) was een periode waarin de Russische poëzie tot ongeziene bloei kwam, met dichters als Khlebnikov, Mayakovski, Mandelstam, Akhmatova en Tsvetaeva. Brodsky liet zich inspireren door de intensieve behandeling van tijd die hem in hun werk opviel. In Tsvetaeva’s ‘Novogodnee’ herkende hij een elegie die hij boven alles “a poem about time” noemde. In het werk van Mandelstam zag hij tijd niet slechts als “one of the main themes” maar als een voelbare aanwezigheid, en in de gedichten van Akhmatova kon hij het monotone gebrom van de tijd horen. Wat hem opvalt bij deze dichters kunnen we beschouwen als symptomen van zijn eigen poëtica, zodat Brodsky’s oeuvre gezien kan worden als een verderzetting van de Zilveren Eeuw in de tweede helft van de twintigste eeuw. Maar in plaats van zich op zijn erfenis te verkijken, gaat hij nieuwe richtingen uit, hij is geen imitator maar een kritisch beoordeelaar van de poëtische tactieken van zijn voorgangers. Aaron Beaver noemt Brodsky’s poëtica daarom graag “‘post-Silver Age’ in the very explicit sense that it depends on the outstanding examples of Silver Age poets (as a starting point, as something to "push off from") but deforms, stretches, and transcends them to a sufficient degree to attain, in the end, essential independence from them,” (*Lyricism* 592) Brodsky onderscheidt zich door zich dieper in filosofische beschouwingen over het concept ‘tijd’ te begeven dan de dichters van de Zilveren Eeuw.

Zoals het de melancholicus betaamt, verbindt hij het thema ‘tijd’ aan de notie van vergankelijkheid. De dood is zeer bepalend in zijn poëtische omgang met tijd: ‘time is created by death’, schreef hij in 1969 in het gedicht ‘The End of a Beautiful Era’. Zonder de grens die door de dood getrokken wordt, zou de mens een volledig ander begrip van tijd hebben. In het licht van de eeuwigheid zou hij ongestoord en onveranderlijk zichzelf blijven. Maar de mens is sterfelijk, zijn wandel op aarde is van korte duur en leidt hem onvermijdelijk naar het graf. Het veranderende lichaam en evoluerende leven zijn daarom een uitdrukking van tijd, het leven *is* tijd. In veel van zijn gedichten geeft Brodsky het verstrijken van de tijd weer door subtiele veranderingen aan te brengen in het leven van personages en hun omgeving, zoals het beeld van langzaam smeltende sneeuw. In andere gevallen verlaat hij de subtiliteit en meet hij het verstrijken van de tijd aan het komen en gaan van geliefden tegen een onveranderlijk decor, zoals in het gedicht ‘In Italy’: “These days evening sun still blinds the tenement’s domino. / But those who have loved me more than themselves are no / longer alive”, (*Collected* 340) Maar ook dat decor is niet eeuwig en verdwijnt in de korte zinsnede “The sun sets away”. Voor Brodsky is niets eeuwig, overal ziet hij vergankelijkheid. De aandacht van de dichter voor het voortschrijden van de tijd acht hij daarom onvoorwaardelijk en herkent hij al bij Vergilius, die hij beschouwde als de eerste dichter die zich aan een poëtische behandeling van tijd waagde. In zijn essay ‘Vlucht uit Byzantium’ schrijft hij: “Vergilius was naar het schijnt de eerste – althans in de literatuur – die het lineaire beginsel toepaste: zijn held keert nooit terug, altijd vertrekt hij.” (*Tussen* 404) Maar terwijl Vergilius’ held Aeneas zijn blik dapper en hoopvol op de toekomst richt, kijkt Brodsky liever terug. De voortgang van de tijd aanvaardt hij als onvermijdelijk, maar de toekomst is voor hem een beangstigende duisternis: “The future is a form of dark,” schrijft hij in ‘A Song to No Music’ (*Collected* 30).

Het verbinden van tijd met de dichotomie van leven en dood benadrukt de almacht die Brodsky aan de tijd toeschrijft. Polukhina heeft het over Brodsky’s “mythologization of time”, die nog eens benadrukt wordt doordat het woord ‘tijd’ vaak met hoofdletter in zijn gedichten verschijnt. Tijd neemt soms zelfs de rol van dramatis persona aan, zo schrijft hij: “and Time / gazes, with a little cold in its bones, / at the dial of the Colonial store.” “Time not only dons the mask of things, not only sends its metonymic representatives (evening, day, night), but also appears in all its own awesome splendour as a subject of the action,” schrijft Polukhina (*Poet* 249). Zij wijst er bovendien op dat een interessante weergave van tijd gerealiseerd wordt in Brodsky’s beeldtaal, waarbij hij de tijd volledig vervangt door diens attributen. Zo wordt tijd geassocieerd met bijvoorbeeld scharen “which cut out emptiness for the poet and all of us” (*Poet* 251) en met stof, want “dust is the flesh / of time, flesh and blood”. De associatie van tijd met stof is zeker niet nieuw en kan al worden teruggevonden in de Bijbel (“want gij zijt stof, en tot stof zult gij wederkeren,” Genesis 3:19). Ook Shakespeare wendde de metafoor van het stof vaak aan: Hamlet die de mens “this quintessence of dust” noemt, of Macbeth die zijn eigen lot voorspelt.

*To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,   
Creeps in this petty pace from day to day   
To the last syllable of recorded time,   
And all our yesterdays have lighted fools   
The way to dusty death.*

Bij Brodsky worden mensen en dingen door het verloop van de tijd met stof bedekt, of tot stof gereduceerd. Zo schrijft hij in ‘Kade der Ongeneeslijken’:

“Overal lag een dikke laag stof; de tinten en vormen van alles wat er te zien was werden door grijsheid verzacht. [...] Het dringt nu in de voorwerpen zelf, dacht ik, vergroeit ermee en zal ze uiteindelijk vervangen, afhankelijk natuurlijk van het materiaal, waarvan een deel zeer duurzaam. En misschien vallen ze wel niet uiteen, worden ze alleen maar grijzer, want de tijd zou er niets op tegen hebben hun vorm aan te nemen, ...” (*Kade* 44)

Stof en tijd worden hier gelijkgeschakeld: de dingen verworden tot stof, stof is de vorm die tijd aanneemt. De tijd is dus inherent in de voorwerpen aanwezig. De tijd is hier ook subject, een subject met een eigen wil zoals ieder ander personage.

Het heden wordt door Brodsky ervaren als een claustrofobische gevangenis. Achter zich ziet hij het verleden, voor zich de toekomst, beide een onbevattelijke eeuwigheid waartussen het heden strak geplet wordt. Het heden is als een dunne, fragiele grens tussen beiden, die hij in zijn gedichten vaak weergeeft als een kwetsbare vlinder. Conform zijn angst voor de duistere toekomst en zijn verlangen naar het zoete, levendige verleden, gebruikt hij de vlinder ook als een beeld voor de buffer tussen leven en dood. In ‘York’, zijn tweede *in memoriam* voor W. H. Auden, schrijft hij: “The butterflies of Northern England dance above the goose-foot, / beneath the brick wall of a dead factory. After Wednesday / comes Thursday etc., etc.” En wat verder: “The dance of the cabbage-whites resembles a ship in a storm. / A man brings with him his own dead-end no matter what / spot of the globe he is on…” In heel het gedicht zijn de vlinders de enige levende wezens, maar hun activiteit is illusoir. “Butterflies in Brodsky’s poetry, like moths, settle in the most marginal sphere of being, symbolizing the crumbling barriers between life and death,” (Polukhina, *Poet* 92). Door de geslotenheid van het heden ontwikkelde Brodsky ook het beeld van de gevangenis: “seeming prison, / the suffocation, / of the past and the future”. Het heden verwijdert zich resoluut en onweerhoudbaar van het verleden dat onbereikbaar is, terwijl de toekomst voortdurend op ons inbreekt.

In zijn omgang met verleden en toekomst onthult Brodsky zijn melancholische verhouding ten opzichte van de tijd. Enerzijds romantiseert hij zijn persoonlijk verleden: zijn herinneringen zijn selectief en gekleurd door melancholie. Hij herinnert zich vooral liefde en schoonheid, zo denkt hij bijvoorbeeld vaak terug aan de warmte van zijn ouders en de straten van zijn thuisstad, Sint-Petersburg, waarvan hij herhaaldelijk de architecturale grandeur beschrijft die weerspiegeld wordt in het water van de kanalen: “Elke seconde weerspiegeld door duizenden vierkante meters stromend zilveramalgaam lijkt de stad voortdurend gefilmd te worden door zijn rivier, die het celluloid loost in de Finse Golf, op sommige dagen inderdaad net een bewaarplaats van zulke verblindende beelden.” (*Tussen* 83). Hierbij moet worden opgemerkt dat wat hij mist aan Sint-Petersburg niet zozeer de realiteit is waar hij zich in bevond, maar dat hij in de eerste plaats melancholisch terugblikt op de jongensdromen die hij er gekoesterd heeft. Toen Brodsky in Stockholm verbleef, schreef hij aan een vriend:

"It's hot here, an air hammer has been roaring in the courtyard since 7.00 in the morning, echoed by a sand-blaster. Everything is normal; most important is that the water and everything else are of a familiar colour and property. The entire city is like our Petrograd Side. Steamers are poking about the skerries, and so on and so forth. It is very similar to my childhood - not the one that I had, but just the opposite."

Voor hem is Sint-Petersburg geen historische locatie, hij herinnert zich niet wat er zich in de realiteit afspeelde, maar de wereld die hij er voor zichzelf verzon en die zich nooit materialiseerde. Het is de stad van zijn jeugddromen en daarom is ze hem zo dierbaar.

Anderzijds denkt hij zeer zwartgallig over de toekomst: die brengt enkel dood en vernieling. Brodsky verkiest daarom het verleden boven de toekomst: “omdat omzien meer voldoening schenkt dan het omgekeerde. Morgen is gewoon minder aantrekkelijk dan gisteren,” (*Tussen* 15). Om deze uitspraak beter te begrijpen moeten we ze in het licht houden van de situatie waarin de dichter zich bevond op het moment dat hij ze deed. De verbannen Brodsky keek een toekomst tegemoet als eeuwige thuisloze, tot het eind van zijn dagen ontheemd, en vervreemd van de hem onbekende Westerse wereld. Zijn dagen van vreugde en warmte had hij op het moment van zijn vertrek achter zich gelaten en lagen onherroepelijk in het verleden. Hij moest leren leven met een zonbeschenen verleden en een desolaat ogende toekomst. Dat mag dan ook de reden zijn waarom hij over zijn eigen werk schreef: “speech flows from under the pen / not of the future, but of the past”. In deze toestand ligt de kern van Brodsky’s melancholie: het gemis om wat voorbij en verloren is en de angst voor wat komen moet, worden verzacht door de blije herinneringen die hij ophaalt en door het zoete verlangen naar die voorbije tijd. Brodsky stort geen tranen, daarvoor is hij te druk met zijn herinneringen in de weer. Hij speelt er mee en verfraait ze. In het verleden ziet hij een aangenamere werkelijkheid dan in zijn dagelijkse realiteit, daarom zwelgt hij in herinneringen en precies daarin schuilt de productieve kracht van de melancholische emotie. De hunkering naar het verleden is niet pijnigend, maar vertaalt zich naar een creatief proces dat troostend werkt. Poëzie is zijn verweer tegen de malaise, het produceren van gedichten waarin hij creatief met het verleden omgaat helpt hem weerstand te bieden tegen de ongenadige voortgang van de tijd. Zoals ik in de inleiding al aangeef, is het de verbeelding die pijn verzacht tot melancholie, en die melancholie haar esthetische karakter meegeeft: verderbouwend op de herinnering creëert de verbeelding een narratief voor de melancholie, het verlangen naar het onbereikbare kan enkel bevredigd worden door datgene waar men naar verlangt zelf te evoceren.

De herinnering is bijgevolg het enige middel dat de mens ter beschikking heeft om zich tegen de tijd te verdedigen: “het enige werktuig dat de mens ten dienste staat om de tijd te lijf te gaan is het geheugen,” (*Tussen* 68). Het verband dat gelegd wordt tussen de herinnering en het verglijden van de tijd is zeer oud. Viacheslav Ivanov schrijft over deze link: “it was embodied in the mythology of Ancient Greece, where the Goddess Mnemosyne simultaneously had charge of memory and the passage of time,” (*Poet* 262). Bovendien was Mnemosyne de moeder van de negen Muzen. Dit verband vinden we ook bij Brodsky in één van zijn sonnetten uit 1965: “You Muse, have no trust in love, / though you yourself bound in union / with Time (try to break it!).” Brodsky wil duidelijk een verband leggen tussen de tijd, de herinnering en de Muze. Zoals ik hierboven al heb uitgelegd, komt deze gedachte op het volgende neer: in de worsteling met de tijd wordt door de act van het herinneren het creatieve proces in gang gezet dat leidt tot poëzie. Hoewel de zin “try to break it” tussen haakjes staat, mag deze niet over het hoofd worden gezien: de destructieve kracht van de tijd kan door poëzie worden geneutraliseerd. “The word is capable of protecting man from time.” Brodsky hoopt met zijn poëzie de tand des tijds te overwinnen. Hierin, zo stelt Polukhina, schuilt het tragische pathos van zijn poëzie.

Om het oorzakelijk verband tussen tijd, herinnering en poëzie te illustreren, bespreek ik het gedicht ‘Plato Elaborated’ (*Collected* 140). Het centrale gegeven is een stad die niet bij naam wordt genoemd, maar de geografische beschrijving, de historische monumenten en de architecturale details liegen er niet om dat het hier om Sint-Petersburg gaat. De spreker beschrijft voor de geadresseerde, Fortunatus, een zogezegd ingebeelde stad waar hij graag in zou leven:

I should like, Fortunatus, to live in a city where a river

would jut out from under a bridge like a hand from a sleeve,

and would flow toward the gulf, spreading its fingers

like Chopin, who never shook a fist at anyone as long as he lived.

De dominantie van conditionele werkwoordconstructies (“would jut”, “would flow”, “would be”, “would hiss”, “would not lack”, “would lurch”, etc.) creëert een onreële sfeer, alsof het hier gaat om een droom, een reverie. De stad die beschreven wordt is niet echt, ze is utopisch. Per definitie is de utopie altijd op de toekomst gericht, ze geeft uiting aan een verlangen en duikt daarom steeds op in een discours over de toekomst. Om die reden lijkt dit gedicht zich op het eerste zicht op de toekomst te oriënteren. Maar de gebouwen die beschreven worden (het operagebouw, de fabriekstorens, de bibliotheek, het spoorwegstation waarvan de façade in de oorlog is verminkt, etc.) lijken daarentegen beelden uit het verleden, als herinneringen die hij ophaalt aan de architectuur van zijn geboortestad. Is dit gedicht dan een droom over de toekomst, of een opwelling uit het verleden?

De structuur van het gedicht biedt een eerste inzicht in dit probleem. Maija Könönen wijst er op dat Brodsky’s zorgvuldige keuze van gebouwen en plaatsen herinnert aan een techniek die de oude Grieken ontwikkelden: “the art of memory”.

“It is based on Aristotle’s theory of memory and reminiscence, according to which memory is a collection of mental pictures from sense impressions with a time element added, for the mental images of memory are not from perception of things present but of things past. The mental images then become the material of the intellectual faculty, the thought that works on the stored images from sense perception. In order to recall things and events from the past, the Greeks connected the things which they did not want to forget as mental pictures of certain places/ *loci.* Either the chosen *loci* had something extraordinary in them, some kind of irregularity, or else an unforgettable experience was related to these particular places, which distinguished them from others. By going through these places in a certain order, the Greeks were able to call to mind the events or ideas which they had linked to the chosen *loci.*” (Könönen 244)

Het was voor de Grieken belangrijk om zich de juiste orde van die plaatsen te herinneren, en daarom kreeg de vijfde plaats een speciaal kenmerk om deze te kunnen onderscheiden van de anderen. Ook in Brodsky’s gedicht heeft de vijfde plaats die beschreven wordt, het station, een opvallend kenmerk. Terwijl hij voor alle andere plekken het werkwoord ‘zijn’ gebruikt (“there would be an Opera House”, etc.), laat hij het stationsgebouw ‘staan’: “the railway station “would stand”, “Там стоял бы большой Вокзал”, whereas the other buildings just “would be there” (“там был/была бы”),” (Könönen 244). Hieruit kan worden afgeleid dat Brodsky het station op deze manier concreter maakt dan de andere gebouwen. De reden hiervoor is voor de hand liggend: in zijn positie van ronddolende banneling is het station, een plaats van aankomst en vertrek, het gebouw waar hij zich het meest mee verbonden voelt. Iedere plek die wordt aangehaald, iedere *locus*, is gehecht aan het verleden van het lyrisch subject. Ze lijken beladen met betekenis (wat benadrukt wordt door het gebruik van hoofdletters: ‘Opera’, ‘Library’, ‘Station’, etc.) en hebben betrekking op handelingen en gebeurtenissen uit het persoonlijke verleden van de verteller. Wat hier plaatsvindt, noemt Könönen een “metonymical shift” (245): de verschillende *loci* geven allemaal uitdrukking aan bepaalde, individuele gebeurtenissen. Het zijn aparte herinneringen die onder de naam van het gebouw hun eigen titel krijgen. Het zijn stuk voor stuk ‘snapshots’ van het verleden.

Ook de keuze voor Fortunatus als geadresseerde toont aan dat dit gedicht eerder gaat over een terugkeer naar het verleden, naar de stad die enkel via herinnering kan worden bereikt, dan over een droom die in een vage toekomst gerealiseerd moet worden. Valentina Polukhina meent dat Fortunatus de ‘gelukkige’ is, de fortuinlijke vriend die nog in Sint-Petersburg woont. Deze interpretatie legt al sterk de nadruk op het temporele aspect, aangezien die vriend natuurlijk ook slechts een herinnering is van uit de tijd dat Brodsky zelf nog in de stad woonde. Maar de uitleg die Könönen aan de naamkeuze geeft vind ik interessanter. Zij herkent in Fortunatus het mythische personage dat in veel middeleeuwse poëzie ten tonele verschijnt. De middeleeuwse Fortunatus was een doler, een zwerver die niet meer thuis geraakte. Op een dag ontmoette hij een man die hem een mantel gaf waarmee de drager ervan zich kon verplaatsen naar waar ook ter wereld. Fortunatus sloeg de mantel rond zijn schouders en vroeg om hem thuis te brengen, het volgende ogenblik stond hij voor zijn deur. Fortunatus is de man die kan wat voor Brodsky onmogelijk is: met een vingerknip naar huis terugkeren. Wat Brodsky wél kan is in dit gedicht de tijd bezweren en terugkeren in het verleden. In plaats van een magische mantel beschikt hij over de helende kracht van zijn woorden en zinnen. Hij bouwt een nieuwe stad van betekenisvolle *loci* waar hij zijn herinneringen in bewaart, de enige manier om weerstand te bieden tegen de tand des tijds. Dat dit gedicht een bewaarplaats moet zijn blijkt ook uit de mnemotechnische functie van het metrum. Bij de oude Grieken diende het metrum om verzen beter te kunnen onthouden. De Iliad en Odysseia zijn geschreven in strakke iambische hexameters die het gemakkelijker moesten maken de duizenden verzen te memoriseren. Ook dit gedicht is in de traditionele iambische hexameter gecomponeerd, met een mannelijke cesuur op de derde voet en onveranderlijk vrouwelijk eindrijm. Zoals de *loci* ijkpunten zijn in het geheugen, is ook de cadans van het metrum een geheugensteuntje. Door dit strenge ritme wordt paradoxaal genoeg ook de ritmische tred van de tijd hoorbaar, als het tikken van de klok volgen de woorden elkaar op. Zo creëert Brodsky een gedicht dat er alles aan doet om melancholische herinneringen uit een onbereikbaar verleden te bewaren en op die manier de tijd te overwinnen, en resoneert het gedicht tegelijk het onontkoombare voortschrijden van de tijd.

1. Water als Metafoor voor de Tijd.

In Brodsky’s oeuvre is het beeld van water de meest voorkomende metafoor om de tijd aan te duiden. In de meeste gevallen wordt tijd beschreven als een horizontaal stromende rivier, of als de zee met een brede, open horizon. In zijn essay over Sint-Petersburg noemt hij water “een ingedikte vorm van tijd,” (pag. 83). Tijd is een stroom, een rivier die eeuwig verder vloeit. Dit beeld doet denken aan de uitspraak “panta rhei” van Herakleitos: “alles stroomt”, alles vloeit en vervloeit, niets is eeuwig. Herakleitos wees erop dat de natuur voortdurend in verandering is. De beweging van de kosmos is eeuwig en niet tegen te houden. Hij verduidelijkte dit idee door middel van een beeldspraak die samenvalt met de metaforiek van Brodsky, nl. dat het onmogelijk is tweemaal in dezelfde rivier te stappen, simpelweg omdat de rivier stroomt en er voortdurend nieuw water voorbijvloeit. Zo is het ook met de tijd: die blijft nooit stilstaan en zal zichzelf nooit herhalen. Voortdurend stroomt de tijd aan ons voorbij. Ook in het hierboven aangehaalde gedicht ‘Plato Elaborated’ komt de beeldspraak van water terug. Brodsky schrijft: “Time, which [...] flows horizontally, threading its way / from Friday to Saturday, say, / would, in the dark of that city, smooth out every wrinkle / an then, in the end, wash its own tracks away.” (*Collected* 141). De tijd ‘vloeit’ en wast zijn eigen sporen uit. De tijd laat niets heel, de sporen van de tijd zijn vluchtig en verdwijnen voor je het weet. In Brodsky’s ogen is al wat zich manifesteert op aarde een gevolg van de tijd, de tijd is een aaneenschakeling van oorzaak en gevolg waar ieder individu een product van is. Bijgevolg neemt de tijd ons dus ook terug mee, we worden op de stroom aangedragen, maar door dezelfde stroom ook weggedragen: “time [...] would [...], in the end, wash away its own tracks”. Het spoor van de tijd zijn wij en alles wat zich rond ons manifesteert. In de elegie ‘Verses on the Death of T.S. Eliot’ zien we hoe de ziel van de dode dichter door terugtrekkende golven wordt weggedragen.

But, as the sea, whose tide has climbed and roared,

slamming the seawall, draws its warring waves

down and away, so he, in haste, withdrew,

from his own high and solemn victory.

It was not god, but only time, mere time

that called him. The young tribe of giant waves

will bear the burden of his flight until

it strikes the far edge of its flowering fringe,

to bid a slow farewell, breaking against

the limit of the earth. Exuberant

in strength, it laughs, a January gulf

in that dry land of days where we remain.

David M. Bethea merkt op dat “Eliot’s soul blends with the vital movement of the sea,” (239). In het opkomen en terugtrekken van de getijden weerklinkt de genadeloze stem van de tijd die Eliot onherroepelijk meeneemt. “Time emerges from the waves,” schreef hij in ‘A Part of Speech’. “Brodsky’s Eliot looks back at his creation as he is borne away on the wave of time,” besluit Bethea (239). In het Russische origineel heeft de gehele strofe ook visueel de vorm van een golf aangenomen. Het gelach van de golf en haar exuberante kracht doen denken aan Brodsky’s notie van de tijd: een vervaarlijke, genadeloze, onbetoombare kracht die naar de mens staat te schateren.

Om het verband tussen water en tijd verder te expliciteren, verdiep ik mij in een korte casus waarin ik nog een derde begrip naar voren schuif: dat van de schoonheid. In de conclusie zal ik in het midden van de driehoek ‘tijd – water – schoonheid’ de melancholie een plaats geven. Het werk waarin Brodsky het diepst is ingegaan op het verband tussen water en tijd, is het kleine meesterwerk ‘Kade der Ongeneeslijken’. In een bestek van 100 pagina’s geeft Brodsky een impressie van zijn winterse vakanties in Venetië. Van 1973 tot zijn dood ging hij ieder jaar, als zijn gezondheid het toeliet, ’s winters naar de Italiaanse stad. Hij ging telkens alleen, om te schrijven, te vertalen, maar bovenal om er zich te vergapen aan de architecturale grandeur. ‘Kade der Ongeneeslijken’ is hier een neerslag van, maar al in zijn vorm is dit kleine boekje ongrijpbaar: is het een bundeling van korte essays, een dromerige novelle of een fragmentarische biografie? De beste benadering is waarschijnlijk dat het een combinatie van dat alles is. Brodsky waarschuwt zijn lezer al op de eerste pagina’s dat hij zich niet aan een op voorhand vastgelegde vorm zal houden. “Als ik afdwaal ligt dat letterlijk aan de *invloed* van water in deze stad. Met andere woorden: wat voor ons ligt lijkt misschien niet zozeer op een verhaal als wel op het stromen van troebel water in het verkeerde jaargetij,” (*Kade* 19). Het boek zal niet enkel *vertellen* over de stad die in het water ligt, maar zal zich ook in zijn vorm laten inspireren door de onvoorspelbare loop van het water.

Venetië, de stad die in het water is gebouwd en volledig met kanalen dooraderd is, is voor Brodsky een plek die als geen ander bevangen is door tijd. Zoals water voor Brodsky een ingedikte *vorm* van tijd is, zo is de stad op het water een *product* van de tijd. De Tijd krijgt hier een religieus karakter toegewezen en wordt aangeduid als een goddelijke kracht, een ‘element’ dat zich voordoet “in vele gedaanten en kleurschakeringen [...]: flauwte, storm, kruiving, golfslag, schuim, rimpeling enzovoort.” Brodsky wijdt hier niet verder uit over zijn begrip van tijd als een goddelijke kracht, maar elders in het boek vermeldt hij wel: “Ik heb altijd het idee aangehangen dat God de tijd is, of dat althans Zijn geest de tijd is,” (*Kade* 34). De oorsprong van Venetië ligt in dit element: “Wat ik vermoed en hierbij voorleg is dat zij in de eerste plaats is geëvolueerd uit het element dat de chordata leven en beschutting gaf en dat, voor mij dan, synoniem is met de tijd,” (*Kade* 78). De stad is het “aangewassen beeld” van de tijd: “klotsend, glinsterend, glanzend en glimmend heeft het element zich zo vaak opgericht dat het geen verbazing wekt dat enkele van deze aspecten zich massa en vlees hebben verworven, massief zijn geworden,” (*Kade* 78). “Het rechtopstaand kantwerk van de Venetiaanse gevels is de beste lijn die de tijd (oftewel het water) waar dan ook op de terra firma heeft achtergelaten,” (*Kade* 35). Kort samengevat duidt Brodsky de tijd aan als een goddelijk element, en vereenzelvigt hij de tijd met water: “…ik heb altijd aangenomen dat als de Geest van God over het water zweefde, het water hem moet hebben weerspiegeld. Vandaar mijn gevoeligheid voor het water, voor zijn plooien, rimpels en rimpelingen, [...]. Ik zie in water simpelweg het beeld van de tijd, en elk jaar probeer ik op oudejaarsavond, uit een soort heidense drang, ergens te zijn waar water is, liefst een zee of oceaan, om er een nieuwe portie, een nieuw bekertje tijd uit te zien oprijzen,” (*Kade* 34). Hoewel het zeer interessant zou zijn om Brodsky’s religieuze benadering van de tijd te onderzoeken, is deze thesis daar niet de geschikte plaats voor. Wat voor mij belangrijk is in dit citaat is dat Brodsky er de aandacht op vestigt dat God / de tijd *weerspiegeld* wordt in het water, het is de reflecterende eigenschap van het water die Brodsky het meest boeit. Venetië is de stad die als geen ander door water wordt weerspiegeld. De architecturale pracht wordt in het water verdubbeld, maar deze verdubbeling is geen getrouwe weergave: op de golven wordt het beeld van Venetië gebroken en versnipperd. Het is net hierin dat voor Brodsky de onweerstaanbare aantrekkingskracht van de stad schuilt: hij herkent in de versnipperde tekeningen op het wateroppervlak datgene wat hij in zijn gehele oeuvre op een voetstuk plaatst: de herinnering. Ook de herinnering is als licht dat op een wateroppervlak gefragmenteerd en weerspiegeld wordt. Wat is een herinnering anders dan een reflectie uit het verleden? Om die reden wordt de stad, omringd door en weerkaatst op het water, voor Brodsky een metafoor voor de herinnering. Net als een reflectie op het water is ook de herinnering onvast en ongrijpbaar. Hij heeft het over “de anarchie van het water,” (*Kade* 35). Zoals water “van het hele begrip ‘vorm’ niet wil weten”, zo is ook de herinnering een verkleurd, versnipperd fragment van de werkelijkheid die achter ons ligt, een troebele weerkaatsing van het verleden. Op die manier kan het verband tussen water en tijd opnieuw worden verklaard: zowel water als de tijd gaan op een subversieve manier met de werkelijkheid om, ze versnipperen en vertekenen de realiteit en bieden ons een gefragmenteerde weerkaatsing. Water als materialisatie van de anarchie van de tijd.

De onbeheersbaarheid van het water en daarmee samenhangend de herinnering, roept de ‘mémoire involontaire’ op van Proust in zijn ‘À La Recherche Du Temps Perdu’. Bij Proust heeft de verteller geen zeggenschap over zijn herinneringen, ze overvallen hem, ze zitten verschuild in geuren en kleuren. Bij Brodsky geldt dat eveneens, alleen probeert hij de ongewilde herinnering niet de bovenhand te laten nemen. Een duidelijk voorbeeld daarvan is het essay ‘Tussen Iemand en Niemand’ waarin hij zich zeer bewust voorneemt herinneringen op te halen aan zijn kindertijd in Sint-Petersburg. Dat probeert hij zo doelgericht mogelijk: “Wat het begin betreft, kan ik me maar beter verlaten op mijn geboorteakte,” (*Tussen* 12). Toch is dit geen overzichtelijk, chronologisch gestructureerd essay, maar een bonte verzameling anekdotes waaruit duidelijk blijkt dat, van zodra hij een vertrekpunt heeft gevonden, hij zich overgeeft aan meanderende mijmeringen. Iedere paragraaf begint met een situatie die hij zich nog zeer duidelijk herinnert, een soort aanknopingspunt in zijn geheugen, maar vervaagt telkens opnieuw in uitdijnende cirkels van onverwachts bovendrijvende herinneringen.

Van alle natuurelementen kon Brodsky zich het best identificeren met water, omdat water zoals gezegd de eigenschap heeft te reflecteren, en dat is ook wat de dichter tot zijn beroep heeft gemaakt: reflecteren over het verleden en de wereld rondom zich. Het water en de stad symboliseren bijgevolg een innerlijk proces van de dichter. “Bovenal heeft het [water] iedereen die in deze stad ooit woonde – om van logeren nog maar te zwijgen – gespiegeld, iedereen die, zoals jij nu, ooit door haar straten wandelde of waadde,” (*Kade* 72). Wanneer hij het heeft over zijn herinneringen aan de jaarlijkse bezoeken aan de stad, gebruikt hij opnieuw het beeld van spiegelend water: “De reden dat ik het door mijn zeef laat gaan is dat er spiegelingen in zitten, waaronder de mijne,” (*Kade* 20). Waar hij in dit boek naar op zoek gaat, is niet zozeer het sfeerbeeld van een stad, maar de weerkaatsing van zichzelf, wat er is overgebleven van de man die zich jaar in jaar uit door het water liet spiegelen.

Voor een stad die voortdurend in de spiegel kijkt, is het niet vreemd dat zij beschuldigd kan worden van enig narcisme: Venetië heeft zich in overweldigende schoonheid gehuld. Brodsky beschouwt al deze pracht en praal als een aanspreking tot de tijd: “Het is of de ruimte, die zich hier meer dan waar ook bewust is van haar ondergeschiktheid aan de tijd, antwoordt met de enige eigenschap die de tijd niet heeft: met schoonheid. En daarom neemt het water dit antwoord op, verdraait het, mangelt en versnippert het, om het uiteindelijk toch grotendeels ongeschonden mee te voeren naar de Adriatische Zee,” (*Kade* 35). Dat is precies wat de schrijver ook doet: hij geeft zich volledig over aan de schoonheid van de stad en probeert die in zijn geschriften te vatten. Schoonheid is “de reden waarom ik mijn oog over de stad laat gaan”, schoonheid is “een zuiver visuele notie”, maar, zo schrijft hij, “het oog gaat vooraf aan de pen, en ik heb me voorgenomen mijn pen niet te laten liegen over zijn positie.” Brodsky schrijft vanuit de werkelijkheid, hij is geen fabulast maar laat de werkelijkheid een verhaal zijn. Schoonheid is dus het vertrekpunt van het boek, maar hoe moet Brodsky’s appreciatie van de schoonheid van Venetië precies begrepen worden? Wat ziet hij achter die schoonheid dat hem zo intrigeert? Het antwoord hierop blijkt zijn onverholen hang naar melancholie te zijn: “In de wereld zoals we die kennen is deze stad de geliefde van het oog. Als het haar gezien heeft, valt al het andere tegen. De traan geeft te kennen wat het oog van de toekomst verwacht,” (*Kade* 81). De melancholie schuilt in de droefnis die de ten toon gespreidde schoonheid oproept, ze vervult de mens met een gevoel van onvermogen en vergankelijkheid. Wat in de toekomst ligt zal nooit kunnen tippen aan wat het heden in deze stad te bieden heeft. De schoonheid van Venetië heeft voor Brodsky een eeuwigheidswaarde, tegenover de majestueuze pracht van de stad voelt de mens zijn eigen eindigheid. Als hij zelf al lang vergaan is zal de wonderlijke stad nog altijd met de voeten in het water staan, onaantastbaar voor de stroom van de tijd. Hier moet worden opgemerkt dat Brodsky in zijn visie op Venetië sterk afwijkt van het algemeen heersende beeld van de stad. In de kunst- en literatuurgeschiedenis staat Venetië symbool voor de vergankelijkheid van wat de mens vervaardigt. Doordat de stad langzaam wegzinkt wordt ze geassocieerd met verval. Het meest beroemde voorbeeld daarvan is ‘Der Tod in Venedig’ van Thomas Mann, waarin de zieltogende componist Gustav von Aschenbach overweldigd wordt door de schoonheid van een verleidelijke jongeling. Maar de liefde beschermt hem niet tegen de heersende cholera en hij bezwijkt. Brodsky daarentegen gebruikt Venetië, vanuit zijn hoogst persoonlijke opvatting, als symbool voor iets standvastig. “De stad is statisch,” schrijft hij in zijn besluit (*Kade* 98). Venetië moet bewaard blijven, we moeten haar “intact laten, gewoon houden zoals ze is. Persoonlijk zou ik zelfs voorzichtig ingrijpen afraden,” (*Kade* 84). Hij geeft een reeks ideeën om het verzinken tegen te gaan, om de kanalen ervoor te behoeden dicht te slibben en het water gezond te houden, maar deze voorstellen moeten niet met drang worden uitgevoerd. Hij heeft er vertrouwen in dat de stad zal overleven, “in de zeventien jaar dat ik er een regelmatige bezoeker ben is er erg weinig veranderd in Venetië,” (*Kade* 82). Hij is betoverd door het idee van een standvastige schoonheid waar water, tijd en mens aan voorbijglijden. Dit spreekt hem veel meer aan dan het beeld van de verzinkende stad. De ruïne is niet zijn metafoor. Men zou kunnen zeggen dat in het geval van de algemeen geldende opvatting, Venetië als wegkwijnende schoonheid, de mens geraakt wordt door de vergankelijkheid van wat hij rond zich ziet, van wat hij zelf gecreëerd heeft. In de metafoor van Brodsky, waarbij Venetië een statische, blijvende schoonheid voorstelt, wordt de mens geconfronteerd met zijn eigen eindigheid. Hij spoelt, meesnellend in de rivier van de tijd, aan deze schoonheid voorbij.

De idee van een blijvende schoonheid mag echter niet verkeerd begrepen worden als was Venetië de veruiterlijking van een utopisch toekomstbeeld. De eeuwigheidswaarde vertaalt zich als een eeuwig heden, niet als een visie in de toekomende tijd: “… omdat schoonheid, per definitie een voldongen feit, altijd de toekomst tart, waarin zij niets zozeer als een uitgebloeid, onmachtig heden ziet, of het verbleekveld van dat heden. Als deze stad de werkelijkheid is (of, zoals sommigen beweren, het verleden), dan is de toekomst met al haar oftewels ervan buitengesloten,” (*Kade* 84). Ook in dit fragment uit zich de melancholie van Brodsky: schoonheid ligt in het voortdurend verglijdende heden dat door sommigen al het verleden wordt genoemd. Een heden waaruit de mens zelf na verloop van tijd zal wegglijden, “aan die Adriatische Zee of Oceaan van tijd die onze spiegelingen opslaat voor als wij er al lang niet meer zijn…” (*Kade* 91). Hij vergelijkt Venetië met de Tuin van Eden (“van alle benaderingen komt deze stad het dichtst in de buurt”), het eeuwige paradijs waarnaar de mens zijn weg terug niet meer kan vinden.

In een wrange reactie op de eeuwige, ontzagwekkende schoonheid van de stad probeert de bezoeker zichzelf te verfraaien, zich te verhullen in mooie kleren: “de schoonheid van de omgeving is zodanig dat er direct een oberedeneerde, dierlijke begeerte ontwaakt om daar niet voor onder te doen, om op gelijke voet te komen,” (*Kade* 23). Maar dit haalt allemaal niets uit. De hevigste reactie op de pijnlijke schoonheid vinden we bij Brodsky zelf: hij bekent dat hij, toen hij jong was, het idee had zich te vergapen aan de luisterrijke stad, een paar laatste gedichten te schrijven en dan “van mijn laatste geld geen treinkaartje te kopen maar een kleine Browning en me ter plaatse door het hoofd te schieten,” (*Kade* 33).

Naast de vermorzelende eeuwigheidswaarde van de schoonheid, is het ook haar vluchtige, ongrijpbare karakter dat Brodsky’s melancholie ontlokt: “Een traan kan hier bij verscheidene gelegenheden worden vergoten. Aangenomen dat schoonheid het patroon van lichtverdeling is waarin het netvlies zich het best herkent, dan is een traan de erkenning van het netvlies dat het evenmin als de traan zelf in staat is die schoonheid te vangen en vast te houden,” (*Kade* 80). Daarom noemt hij de stad een ‘droom’ in navolging van Akhmatova die al eerder had geschreven “Italië is een droom die de rest van je leven blijft terugkeren,” (*Kade* 88). Dit idee keert ook terug in de vorm van het boek: het laat zich lezen als een onvoorspelbare tocht door een droom. Eerder had ik al geschreven dat Brodsky zich voor de vorm liet inspireren door de veranderlijke loop van het water, maar evengoed volgt het de grillige structuur van de dagdroom. Op het einde van het boek expliciteert Brodsky dit door te stellen dat het stijlmiddel van de droom het ‘non-sequitur’ is, en dat is meteen ook het stijlmiddel van deze vertelling. Op die manier weet Brodsky zijn melancholie zelfs tot uiting te brengen in de structuur zelf van het boek, want ook de melancholie ontplooit zich langs de wispelturige paden van de dagdroom, ongegeneerd van de ene herinnering naar de andere springend, de ene herinnering licht aanrakend, de andere breedvoerig uitdiepend. Brodsky ziet deze melancholische structuur als fundamenteel inherent in de werkelijkheid wanneer hij schrijft: “water is het stijlmiddel van de wereld,” (pag. 91). Hierin verraadt zich de poëtica van Brodsky, die eerder modernistisch dan postmodern genoemd moet worden. Brodsky is een dichter die bijzonder veel belang hecht aan vorm. Hij wendt die niet aan voor parodie of pastiche, maar laat haar een meerwaarde zijn. De vorm is geen lege huls, maar eveneens betekenisdrager. In dit boek is dat het ‘non-sequitur’ dat herinnert aan de ‘stream-of-consciousness’ van de modernisten. In veel van zijn gedichten stelt hij zich conservatiever op en zoekt hij in metrum en rijmschema naar de stijlfiguren van het classicisme. Zijn meesterschap toont hij in zijn creatieve omgang met deze stijlfiguren, wanneer hij betekenis weet te creëeren door hen te manipuleren.

Brodsky raakt maar niet uitgepraat over de weerspiegeling van de schoonheid van Venetië in het water. Dit beeld geldt dan ook als een ideale metafoor voor de melancholische gedachte die schoonheid uit het verleden reflecteert. Water is in Brodsky’s werk het meest intense symbool voor melancholie, aangezien het de tijd (en alle droefnis, onvermogen en wanhoop die deze met zich meebrengt) en schoonheid met elkaar verenigt. Het subtiele spel van vreugde en droefnis, verlangen en angst toont zich op het flikkerende wateroppervlak. Want de stad is statisch, maar water en tijd vloeien er omheen, glijden eraan voorbij. De schoonheid wordt steeds door ander water weerspiegeld, en in de rivier van de tijd dobbert de mens die onverbiddelijk wordt weggevoerd. Enkel de ongrijpbare schoonheid blijft. Het water verbeeldt de verglijdende tijd, en geeft de schoonheid op die manier een melancholische glans. “De traan is daarvan het bewijs,” schrijft Brodsky. “Want wij gaan en de schoonheid blijft.” Omdat de mens op de toekomst is gericht, maar de schoonheid het eeuwige heden heeft, noemt hij de traan “een poging om nog even te blijven.” “De traan is een terugslag, een hulde van de toekomst aan het verleden. De traan is de uitkomst als het grotere wordt afgetrokken van het geringere: de schoonheid van de mens,” (*Kade* 98).

1. De Elegie.

Een genre waar Brodsky gedurende heel zijn leven vaak naar heeft teruggegrepen, en dat bijgevolg niet in deze thesis over het hoofd mag worden gezien, is dat van de elegie. Omdat hier niet genoeg plaats is om een uitgebreid overzicht te geven van al zijn elegieën en de evolutie weer te geven die in dit onderdeel van zijn oeuvre heeft plaatsgevonden, zal ik mij beperken tot twee gedichten en hier een algemene conclusie aan verbinden.

Al meteen bij de aanvang van dit hoofdstuk dient zich een eerste probleem aan. Ik wil namelijk de melancholie in de elegieën van Brodsky onderzoeken, maar is melancholie überhaupt mogelijk binnen het opzet van dit genre? Is de elegie niet te veel een rouwzang, een gedicht waarin de woekerende pijn om de dood van een dierbare wordt geuit? Kan de zachte zang van de melancholie wel gedijen tussen de droeve, gepijnigde elegische verzen? Het genre van de elegie heeft sinds haar ontstaan in de zevende eeuw v.C. veel verschijningsvormen gekend. Hoewel ze al van het begin meestal weemoedig van toon was, werd de vorm gebruikt om vele onderwerpen te bezingen: niet enkel rouw om de dood van een dierbare, maar ook de verheerlijking van de jeugd (met daaraan gekoppeld het beklag om de ouderdom) en zelfs het vieren van de liefde kwamen aan bod. De elegie dook bij de Grieken ook op in de gedaante van strijdliederen en lofbetuigingen. In de achttiende eeuw werd de toon zwartgalliger toen een groep dichters, bekend als ‘The Graveyard School’, het genre gebruikte om de vergankelijkheid van het leven en het bittere verlies van geliefden te beklagen. Het meest beroemde voorbeeld hiervan is Thomas Gray’s ‘Elegy Written in a Country Churchyard’, waarin de dichter somber vaststelt dat niemand kan ontsnappen aan de dood. Ik heb aan het begin van deze thesis melancholie gedefinieerd als een complexe emotie waarin vreugde en verdriet door middel van een waaier aan uiteenlopende emoties met elkaar verbonden zijn. Een delicate toestand van reflectie over verlangen en gemis. Kan er dan sprake zijn van melancholie in een genre dat sinds lang getekend wordt door ontroostbaar verdriet en een niet te verlichten duisternis van de ziel? In dit hoofdstuk zal ik bewijzen dat melancholie wel degelijk kan ontwaken in het genre van de elegie, en dat Brodsky zich van vele andere zogenaamde ‘treurdichters’ onderscheidt net doordat hij in zijn verzen de melancholie een plaats geeft en zijn gedichten op deze manier verzacht.

Great Elegy for John Donne

De eerste elegie die hij schreef, droeg hij op aan John Donne, een Engelse metafysische dichter die hem nauw aan het hart lag. In een interview legde Brodsky ooit uit hoe hij Donne zeer toevallig leerde kennen, een dichter die in de Soviet-Unie van begin jaren zestig nauwelijks naambekendheid genoot. Hij las voor het eerst een regel van de zestiende-eeuwse Engelsman in de ondertitel van Hemingway’s ‘For Whom The Bell Tolls’: “No man is an island, entire of itself”. Geïntrigeerd door het bezwerende effect van deze woorden, ging hij op zoek naar meer werk van de man maar vond slechts fragmenten in anthologieën. Hoewel hij zijn elegie in 1962 schreef, was het pas in 1964 dat hij voor het eerst in staat was het volledige werk van John Donne te lezen. Veroordeeld wegens sociaal parasitisme werd hij naar het strafkamp Arkhangelsk Oblast gestuurd. Van een bevriende dichter kreeg hij toen een ‘Modern Library’ editie van Donne’s werk mee, en kon hij Donne voor het eerst echt lezen. Toen hij aan de elegie werkte was hij dus nog niet bekend met het volledige oeuvre van Donne. Wat hem bij het schrijven vooral beïnvloedde was daarom eerder het ‘beeld’ van de dichter, dan zijn poëzie. “Not so much the image even as the image of a body in space. Donne is English, he lives on an island. And starting with his bedroom, the perspective steadily widens. First the room, then his neighborhood, then London, the whole island, the sea, then his place in the world.” Zo is ook de structuur van de elegie opgebouwd: vertrekkend in de kamer van de dichter zoomt Brodsky uit in steeds verder uitdijende cirkels. Tot hij opstijgt naar de hemel en er de engelen aanspreekt.

In het gedicht ligt alles in slaap. De dichter zelf, maar ook de voorwerpen rond hem, de dingen in de kamer, de wereld buiten het huis, enzoverder. De dood zelf wordt nooit vermeld, in plaats daarvan lijkt de wereld gevangen in een onbevattelijke slaap.

John Donne fell asleep, sleep reigned all around.

Walls, floor, bed, pictures fell asleep,

table, carpets, bolts, hook – all fell asleep,

the whole wardrobe, sideboard, candle, curtains.

Brodsky heeft het aangedurfd om het woord ‘slapen’ meer dan honderd keer te gebruiken. De routine van deze werkwoordsmetafoor dient als compositorisch kader van het gedicht. Als we door het raam naar buiten kijken, zien we dat niet enkel overal slaap heerst, maar dat de wereld ook bedekt is met sneeuw.

A boat sleeps in the port. The snow and water

under its hull sleep wheezily and cough

merging far-off with heavens, long asleep.

We bewegen ons naar buiten en bevinden ons in een slapende wereld van ondergesneeuwde straten, huizen en bloemperken: “‘the white slope of a neighbour’s roof. / Its ridge is like a tablecloth. And the whole district is asleep.” Dan gaat het omhoog, we stijgen op en zien het slapende Britse eiland:

Everything has fallen asleep. Rivers, mountains, forest sleep.

Beasts, birds, the dead world and the living sleep.

Only white snow flies from the night skies.

Het beeld van de alomtegenwoordige slaap is een metafoor van substitutie voor de dood. De slaap is een eufemisme dat de harde werkelijkheid van een onomkeerbaar einde op afstand houdt, een verhullende beeldspraak om de rouwklacht te verlichten. Slaap is een passieve houding van het lichaam, maar verraadt wel nog een sluimering van leven. Hoewel sneeuw de wereld als een wit doodslaken bedekt en er overal een gewijde stilte heerst (“nowhere can be heard a whisper, a rustle, a knock”), is er nog geen plaats voor de dood. Dit is een wereld van herinneringen, van melancholisch stilstaan bij wat aan het verdwijnen is. Zoals ik eerder heb aangegeven is melancholie een productieve emotie: er wordt immers creatief ‘gespeeld’ met herinneringen. De wereld die brodsky beschrijft, die wel nog zichtbaar is maar in feite al afwezig is, heeft de kwaliteit van een herinnering. Maar het gaat hier niet om een echte herinnering, want de scène speelt zich in feite vier eeuwen geleden af. Brodsky *creëert* een herinnering aan John Donne. Deze zelf geconstrueerde herinnering is het narratief dat als leidraad dient voor melancholie. Brodsky wandelt door de verstilde wereld van de dichter, alle voorwerpen, plaatsen, dieren etc. die hij beschrijft zijn referenties die recht uit de gedichten van John Donne komen. Enkele voorbeelden van die specifieke allusies zijn: het beeld van het eiland (dat symbool staat voor Groot-Brittanië maar ook voor de eenzame, individuele ziel), de spiegel, de cherubijnen, de raaf die kraait bij nacht, het water van de Lethe, de lachende uil, etc. Ook het metrum lijkt van Donne geleend. Brodsky schetst met andere woorden een beeld van een wereld die in de eerste plaats door Donne is vormgegeven. Samen met de dichter ligt ook de poëtische wereld die hij gecreëerd heeft in slaap. Daarom lijkt het alsof Brodsky deze elegie gecomponeerd heeft als antwoord op wat Donne schreef in zijn gedicht ‘The Will’: “I’ll undo the world by dying.” Als de dichter sterft, verdwijnt zijn poëtische wereld met hem. De dingen in de kamer en buiten het huis staan er nog, maar in hun slaap is ook hun dood al zichtbaar. Brodsky creëert hier een beeld dat van melancholie doordrongen is: iets dat eigenlijk al weg is, maar toch nog even blijft hangen, in stilte, in verlangen. Hier is geen sprake van gepijnigde rouw, maar van een zacht afscheid. In de witte sneeuw en de allesomvattende stilte schuilt rust en aanvaarding, Brodsky neemt vrede met het heengaan van de grote dichter. Maar zijn visie is tweeledig: de poëtische wereld ligt samen met de dichter in slaap, maar in feite is deze wereld onsterfelijk. De wereld die Donne creëerde zal altijd in zijn verzen blijven bestaan. Daarom is de metafoor van de slaap uiterst geschikt. Er is nog een sluimering van leven, gehuld in slaap en bevroren onder een laag sneeuw zal de poëtische wereld niet verdwijnen. Ook de ziel van de dichter zal er eeuwig in huizen. Ontwaken zullen ze niet meer, want de verzen staan voor eens en voor altijd vast, niets kan hen nog wijzigen. In koele, witte slaap gaan ze de eeuwigheid tegemoet.

In Memoriam

Het volgende gedicht dat ik bespreek is een elegie die Brodsky schreef voor zijn moeder, twee jaar na haar dood. Omdat het zo kort is, geef ik het hier volledig weer:

The thought of you is receding like a chambermaid given notice.

No! Like a railway platform, with blocklettered DVINSK or TATRAS.

But odd faces loom in, shivering and enormous,

also terrains, only yesterday entered into the atlas,

thus filling up the vacuum. None of us was well suited 5

for the status of statues. Probably our blood vessels

lacked in hardening lime. “Our family,” you’d have put it,

“gave the world no generals, or – count our blessings –

great philosophers.” Just as well, though: the Neva’s surface

can’t afford yet another reflection, brimming with mediogres. 10

What can remain of a mother with all her saucepans

in the perspective daily extended by her son’s progress?

That’s why the snow, this poor man’s marble, devoid of muscle power,

melts, blaming empty brain cells for their not so clever

locks, for their failure to keep the fashion in which you, by putting powder 15

on your cheek, had meant to look forever.

What is left is to shield the skull, with raised arms, against idle glances,

and the throat, with the lips’ nonstop “She has died, she has died”, while endless

cities rip the retinal sacs with lances

clanging loud like returning empties. 20

(*Collected* 341)

In eerste instantie is het niet duidelijk voor wie dit gedicht is geschreven. In het Russische origineel draagt het geen titel, en in de Engelse vertaling (die Brodsky zelf verzorgde) heet het eenvoudig ‘In Memoriam’. De relatie tussen de spreker en geadresseerde wordt slechts gaandeweg duidelijk: een zoon denkt terug aan zijn moeder die recent overleden is. Deze moeder-zoon relatie wordt niet expliciet benoemd, maar kan wel uit het gedicht worden afgeleid. De familieband wordt pas in regels 11 en 12 aangegeven (“what can remain of a mother [...] by her son’s progress”). Een eerste hint hieromtrent is er al in regels 7 tot 9, waarin de spreker in gedachten een uitspraak citeert van de vrouwelijke geadresseerde. Uit de herhaalde klacht op regel 19 blijkt pas duidelijk dat de moeder overleden is.

In het gedicht is er geen sprake van een tijdsinterval, er ontwikkelt zich geen gebeurtenis. De enige actie die zich voordoet is dat een spreker een afwezig iemand aanspreekt met ‘jij’. Door de afwezigheid van de geadresseerde speelt alles zich af in het hoofd van de spreker. Het gedicht begint op het moment dat de spreker zich tot de afwezige richt, vervolgens ontwikkelt zich een ‘lyrische plot’. Deze verloopt volgens een opeenvolging van gedachten, wensen, herinneringen en observaties van de spreker, waarin verleden, heden en toekomst elkaar afwisselen.

Wat opvalt bij de aanvang is dat de dichter zichzelf al na de eerste regel verbetert. Daarmee vestigt hij de aandacht op een temporele relatie die hij anders opvat dan in het genre van de elegie gebruikelijk is. In de elegie wordt de overledene vaak voorgesteld alsof die zich verwijdert van de levenden, terwijl het volgens Brodsky net andersom is: de levenden bewegen verder, terwijl de doden in de tijd blijven stilstaan. Zijn overleden moeder gaat niet heen als een ontslagen kamermeisje, maar staat sterk en onwrikbaar als een treinperron in de tijd. Het is hijzelf, de zoon, die zich op de trein bevindt en zich van haar weg beweegt. Het is door zijn voortgang dat de herinnering aan haar vervaagt. Het sterke ‘No!’ dient om deze afwijkende opvatting te benadrukken. Brodsky geeft bijgevolg al meteen in de eerste regels aan dat dit gedicht niet enkel een ‘in memoriam’ is, maar ook een bespiegeling over de feilbaarheid van de herinnering. In de regels die daarop volgen beschrijft hij hoe de dood van de moeder een vacuüm heeft gecreëerd dat wordt opgevuld met vage gezichten en nieuwe gebieden (‘terrains, only yesterday entered into the atlas’ ook als verwijzing naar zijn ballingschap en het verlies van zijn vertrouwde plekken). Geen van allen hebben echter de stabiele waarde die een zoon enkel van zijn moeder kan verwachten. Toch gaan zijn gedachten niet uit naar de ‘you’, maar worden ze in beslag genomen door deze ijle figuren met hun enorme gezichten. Daarop volgend concludeert hij dat noch van hemzelf noch van de aangesprokene ooit een standbeeld opgetrokken zal worden. Dat zit hen niet in het bloed, de familie heeft nooit generaals of filosofen voortgebracht. De vermelding van de Neva is opnieuw een hint dat hij in dit gedicht zijn moeder aanspreekt: dit is immers de rivier die door Sint-Petersburg stroomt, de stad waar hij met zijn ouders woonde. In de gedachte dat de stad al genoeg standbeelden telt en de rivier al voldoende werk heeft om ze allemaal te weerspiegelen, sluimert een ironische lach om de leegheid van het grootse vertoon. Brodsky speelt met de Engelse taal en brengt in ‘mediogres’ twee woorden samen. ‘Ogre’ betekent reus: de standbeelden zijn opgericht voor de ‘groten’ die de stad heeft voortgebracht. Maar ‘ogre’ zit vervat in ‘mediogre’, wat meteen doet denken aan ‘mediocre’. In de ogen van het water (bij Brodsky geldt dit, zoals eerder vermeld, als synoniem van de tijd) zijn ze middelmatig en onbeduidend, stellen ze niets voor. De plechtstatigheid van de standbeelden is een leeg gebaar. Opnieuw haalt brodsky het vermogen van de herinnering onderuit, zelfs een uit steen gehouwen beeld kan de herinnering niet beschermen.

Hoewel hij zich ervan bewust is dat zijn herinnering langzaam aan het wegkwijnen is, houdt hij wel nog fragmenten van zijn moeder over. Daar is het citaat dat begint op regel zeven het beste bewijs van. In hoeverre dit citaat accuraat is, is niet duidelijk: hij schrijft “you’d have put it”, de ‘would’ laat ruimte voor mogelijke afwijkingen open. Hij bewaart met andere woorden *indrukken* van zijn moeder, hij kan zich haar nog in grote lijnen voor de geest halen, maar het volledige beeld en de gedetailleerde waarheid zijn hem ontglipt.

Er is een merkbaar contrast in het gedicht tussen de nadruk die gelegd wordt op het langzaam wegsijpelen van de herinnering, en de kleine indrukken die toch bewaard blijven en nog steeds in staat zijn een beeld van de moeder op te roepen. In deze spanning is opnieuw zeer duidelijk de melancholie van de dichter voelbaar. Melancholie uit zich in de worsteling met de herinnering, het aangrijpen van de resten die bewaard blijven van een geliefd persoon om aan de hand daarvan het verleden te reconstrueren. Melancholie sluimert in de wrijving tussen verlangen, vreugde en verdriet: verlangen naar de verloren moeder, vreugde in het vinden van overgebleven indrukken, in de speelse omgang met deze indrukken om opnieuw een gestalte aan de moeder te geven, en verdriet bij het besef dat de herinnering faalt en de moeder nooit meer kan terugkeren.

Dit idee wordt op dramatische wijze herhaald op regel 15 waar aan de hersencellen verweten wordt dat ze niet in staat zijn de moeder in haar totaliteit te bewaren: “their failure to keep the fashion in which you, by putting powder / on your cheek, had meant to look forever.” Tegelijk legt hij de vergeefsheid bloot van iedere poging om een eeuwigheidswaarde te creëeren. Maar blijkbaar zijn de hersencellen de herinnering nog niet volledig verloren, want het beeld van de moeder die haar wangen bepoederd is hem wel nog bijgebleven.

Zoals ik in het hoofdstuk over Brodsky’s omgang met de dood al heb aangegeven, is de herinnering het enige middel dat de mens ter beschikking heeft om zich tegen de tijd te verdedigen: “the only instrument that a human being has at his disposal for coping with time is memory.” In dit gedicht echter lijkt Brodsky te twijfelen aan de duurzaamheid van de herinnering. Eerder besloot ik dat Brodsky in de poëzie een veilige haven ziet waar de herinnering zich tegen de voortschrijdende tijd kan wapenen. Hier moet ik aan die conclusie een nuance toevoegen: het gedicht is niet in staat een volledig beeld van het verleden te conserveren. Het kan slechts fragmenten bewaren, maar de waarde van die fragmenten mag niet worden onderschat. Zij bieden een leidraad om het verleden te reconstrueren. Zoals hij in het gedicht ‘Plato Elaborated’ de architecturale monumenten van Sint-Petersburg gebruikt als geheugensteun en hen met afzonderlijke herinneringen verbindt, bewaart hij ook in dit gedicht flarden van wat hij zich nog van zijn moeder kan inbeelden. Kleine details die hem in staat stellen zijn moeder weer op te roepen: een typerende uitspraak, haar bepoederde wangen, de potten en pannen in de keuken. Zo creëert hij bovendien een ideale habitat voor de melancholie, want deze ontwaakt wanneer herinneringen opflakkeren. Melancholie ontplooit zich tijdens het verderbouwen op wat nog rest van het verleden, ze zet aan tot een creatieve omgang en gebruikt de overgebleven fragmenten als bouwstenen om het verleden te laten herleven, om ook nieuwe verhalen uit te tekenen. Melancholie volgt het spoor van de dagdroom; wat Brodsky in de poëzie vindt is een eindeloze bron van inspiratie om de mijmering gaande te houden. Op die manier wordt het verleden er voor behoed niet in vergetelheid weg te zinken.

Om dit te illustreren geef ik een voorbeeld uit een andere tekst die ook over zijn moeder handelt. In het essay ‘In Anderhalve Kamer’ denkt hij terug aan de tijd dat hij bij zijn ouders woonde in een gedeeld appartement in Sint-Petersburg. Hij probeert zich voor de geest te halen hoe zijn moeder voor het gezin zorgde en schrijft: “Evenmin zal ik de deur zien opengaan (hoe kreeg ze het voor elkaar met in haar handen een braadpan of twee gewone pannen? Door ze op de deurkruk te laten zakken en hun gewicht erop te laten rusten?) en haar naar binnen zien zeilen met ons middageten/avondeten/theeblad/dessert,” (*Tussen*, 456). De pannen die vermeld worden zijn een echo van de “saucepans” in de elegie. Wat Brodsky in het essay neerschrijft lijkt een getrouwe neerslag van zijn gedachten: hij probeert zich een zeer alledaags tafereel in te beelden dat hem ontglipt is, namelijk hoe zijn moeder erin slaagde de deur van de keuken te openen terwijl ze twee zware pannen in haar handen hield. Het is een zeer eerlijk moment waarin hij zich ongeremd overgeeft aan dagdromerij, een van de duidelijkste in zijn oeuvre. Een klein detail, de deur die opengaat, geeft de aanleiding om te fantaseren over hoe zijn moeder worstelde met de pannen en de deur. Deze mijmering over een op het eerste zicht banale scène is niet enkel een reconstructie van een handeling, maar ook een zoektocht naar de essentie van zijn moeder: in het moeilijke gebaar schuilen de liefde en zorgzaamheid waarmee ze zich om haar gezin bekommerde. Waar het stenen beeld als herinnering faalt, slaagt het gedicht. Dat Brodsky deze opvatting is aangedaan blijkt nog eens duidelijk uit het gedicht ‘A Part of Speech’ waarin hij schrijft: “What gets left of a man amounts / to a part. To his spoken part. To a part of speech.” (Anthologie 114) Het is slechts een klein deel van een persoon dat bewaard kan blijven, en dat is een talig element. De beste bewaarplek hiervoor is een gedicht.

Ook vormelijk is deze elegie zeer interessant. De plot bestaat uit een opeenvolging van statements en observaties, er is een citaat in directe rede, er wordt een vraag gesteld, er zijn herhalingen, enzovoort. Dit zorgt voor een opmerkelijke variatie in de manier waarop regels eindigen: er zijn veel enjambementen, er staat een vraagteken, etc. Zinnen worden onderbroken door tussenwerpingen, ze ontplooien zich in een onrustige, springerige sfeer. Dit geldt als kenteken voor de manier waarop de dichter zich glimpen van het verleden herinnert en op die manier een gefragmenteerd beeld van zijn moeder oproept. Deze fragmentarische structuur wordt ondersteund door een onregelmatig metrum, waarin ten hoogste een anapestische impuls kan worden ontdekt. Het rijmschema (in het Russisch) is standvastig ABBA maar zorgt niet voor een strofische verdeling waarbij iedere strofe een thematische eenheid zou krijgen. In de vorm heerst chaos en op die manier weerspiegelt ze het ritme van de mijmering, het herinneren in onvolledige flitsen. In de vorm wordt melancholie voelbaar.

Verder valt ook de beeldspraak van de sneeuw op. Dit roept meteen de ‘Elegy for John Donne’ in herinnering. In beide gedichten wordt het beeld van de sneeuw ingezet wanneer het over het conserveren van het verleden gaat. Bij Donne ligt de poëtische wereld van de dichter te slapen onder een laag sneeuw, beschermd tegen de tijd. In hun bevroren toestand kunnen de dingen niet meer veranderen, de verzen kunnen na de dood van de dichter niet meer veranderd worden, ze kunnen enkel nog bewaard worden onder het ijs. In de elegie voor zijn moeder gebruikt brodsky opnieuw het beeld van de sneeuw, maar hier vormt die geen beschermlaag voor de herinnering. De sneeuw smelt. Ze heeft niet de ‘spierkracht’ om de herinnering aan zijn moeder te bewaren en wordt daarom zo mooi ‘poor man’s marble’ genoemd: het marmer is niet standvastig maar verliest haar vorm, verdwijnt in een plas water. Donne heeft zichzelf in zijn gedichten weten te bewaren, hij is vereeuwigd in zijn verzen en deze kunnen niet meer gewijzigd worden: vandaar de rustende sneeuw. De herinnering aan zijn moeder daarentegen heeft geen houvast, er zijn geen strofen waar haar nagedachtenis eeuwig in rust. De herinnering aan haar zal met de tijd verdwijnen en daarom smelt de sneeuw. De smeltende sneeuw, het ijs dat verandert in water, sluit aan bij de metafoor van water als substituut voor de tijd die Brodsky’s oeuvre doorslingert. Bij Donne is de sneeuw, het bevroren water, een symbool van de gestolde tijd. De tijd die haar adem inhoudt, die zich niet meer voortbeweegt in de verstilde wereld van de dichter. In de elegie voor zijn moeder kan het verwoestende effect van de voortgang van de tijd niet worden tegengehouden. Het ijs is niet sterk genoeg, het smelt samen met de herinnering aan de moeder.

In de conclusie van dit hoofdstuk herneem ik de vraag die ik aan het begin stelde: hoe weet Brodsky het genre van de elegie te verzachten zodat er ruimte is voor melancholie, eerder dan rouw en pijn? Het antwoord op die vraag is ondertussen duidelijk geworden. Brodsky onderscheidt zich doordat hij een meer filosofische benadering van het genre handhaaft. In plaats van rouwklachten om de dood van een dierbare te componeren, schrijft hij filosofische bespiegelingen die zich eerder concentreren op het thema van ‘tijd’ dan op de dood. Hij denkt na over het verglijden van de tijd, hoe de doden langzaam in die voortgang verdwijnen en filosofeert over het onvermogen van de herinnering. In dit filosofisch denkproces bouwt hij veel bewegingsruimte in voor melancholie: zijn elegieën zijn mijmeringen waarin flarden van herinneringen zijn verwerkt. Zoals gezegd uit de melancholie zich in het chaotische spel van deze herinneringen. Eerder dan ‘treurgedichten’ schrijft hij filosofisch-melancholische bespiegelingen, die proberen een glans van de ziel van de overledene te bewaren, een klein fragment van een herinnering aan de hand waarvan een indruk van de gestorvene opnieuw kan worden opgeroepen. Als er een Russische dichter moet worden aangeduid die grote invloed heeft gehad op de elegieën van Brodsky, dan is dat zonder twijfel Baratynsky. Van hem leende Brodsky zijn meditatieve stijl. Door te breken met de klagerige toon die in de elegie algemeen gangbaar was geworden, wist Brodsky het genre te verheffen tot de ‘elegie-meditatie’. Hij bezondigt zich niet aan persoonlijk lyrisme, maar laat zich uit in meer filosofische overpeinzingen.

Brodsky heeft verscheidene elegieën geschreven waarin het beeld van de sneeuw een constante lijkt. In het gedicht ‘In Memory of Clifford Brown’ schrijft hij: “you’re flat on your naked back upon the ice floe”. In ‘The funeral of Bobó’ staat: “Wednesday is almost over. / On streets which offer you no place to go, / such whiteness lies. Only the night river, / with its black water, does not wear the snow.” En zijn elegie voor Auden, ‘York’, begint als volgt: “He died at start of year, in January. / His front door flinched in frost by the streetlamp. / […] Black windowpanes shrank mutely in the snow.” In het beeld van de sneeuw vindt Brodsky een ideale metafoor voor de bevroren tijd waarin de overledenen blijven stilstaan. Waarin herinneringen wegsmelten of worden geconserveerd.

1. Brodsky als Einzelgänger.

Aan het begin van zijn autobiografische novelle “Kade der Ongeneeslijken” beschrijft Brodsky zijn eerste aankomst in Venetië, de stad waar het hele boek zich afspeelt. We zien hem als een eenzame gestalte in de stationshal staan, een vreemde in de donkere stad. Met een woord dat normaal gezien niet aan personen wordt toegekend, noemt hij zichzelf een ‘anomalie’, wat wil zeggen een afwijking van de algemene norm, een vreemde eend in de bijt, een onregelmatigheid. “... de anomalie van een eenzame gestalte op de trappen van het *stazione*: een gemakkelijk doelwit voor de vergetelheid” (*Kade* 10). Datzelfde woord zal nog vele keren opduiken als hij het over zichzelf heeft. Daarmee wordt al vanaf het begin duidelijk gemaakt hoe Brodsky in de wereld staat: als een enkeling, een einzelgänger, iemand die genoeg heeft aan zichzelf en zich niet wenst in te burgeren. De redenen hiervoor moeten getraceerd worden tot zijn verbanning uit Rusland. In zijn essay ‘The Mind of Winter’ (1984) schrijft Edward Said : “exile is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home,” (49). Het gevolg hiervan is dat “once banished, the exile lives an anomalous and miserable life, with the stigma of being an outsider. “Exile” carries with it a touch of solitude…” Deze eenzaamheid draagt Brodsky overal met zich mee. Als hij zijn verblijven in Venetië beschrijft is hij steevast alleen, slechts sporadisch bevindt hij zich in gezelschap en dan nog lijkt hij er zich eerder als een buitenstaander tussen te bewegen. Als hij met een bevriende schrijfster en een rijke Venetiaan een prachtig palazzo verkent, bewegen zijn twee compagnons zich slechts als schimmen aan de rand van zijn gezichtsveld. Opgesloten in zichzelf geeft hij zich over aan de overweldigende indruk die de oude, lege kamers op hem maken. Als hij in de spiegel kijkt ziet hij enkel zichzelf, omgeven door stof en duisternis, tot op den duur zelfs zijn eigen beeld in de zwarte spiegels verdwijnt. En toch is dit geen zwaarmoedige of zwartgallige passage. Ze is van een ontroerende schoonheid, ze beklijft en toont ons Brodsky op een toppunt van zijn kunnen. De schrijver weet een moment van overrompelende melancholie in woorden te vatten.

Verderop vertelt hij over een ontmoeting met een uitgever in New York, die hem temidden van een gezelschap van jonge, brallende homoseksuelen vraagt waarom hij toch jaar in jaar uit telkens in de winter naar Venetië reist. Maar hij kan hen op die vraag niet antwoorden.

“Ik wou beginnen over het *acqua alta*; over de verschillende grijstinten in het raam als je ’s morgens zit te ontbijten in je hotel, omgeven door stilte en de vale ochtendbleekheid van pasgetrouwde gezichten; over de duiven die met hun sluimerende gevoel voor bouwkunst elke kromming en kroonlijst van de plaatselijke barok accentueren; [...] het monument dat in gezelschap van Wagner en Carducci luistert naar het wintergroen in de Giardini; over een dappere mus op de deinende hellebaard van een gondel tegen de achtergrond van een door de sirocco omgewoelde, vochtige oneindigheid. Nee, dacht ik, kijkend naar hun wekelijke maar gretige gezichten; nee, dat zegt ze niks.” (*Kade* 74)

Hij voelt zich helemaal alleen in zijn beleving van de schoonheid die hij ontdekt, hij kan die niet delen en wil dat ook niet. Hij móet alleen zijn om zich temidden van de esthetische overweldiging van de stad over te kunnen geven aan zijn verwondering. Zijn esthetische ervaring hangt nauw samen met een ervaring van melancholie. Melancholie vereist ook een afgezonderde *state of mind*, men moet zich kunnen overgeven aan bezinning en de loop van de eigen gedachten, en dat kan enkel als men alleen is. Bovendien bevordert eenzaamheid de verbeeldingskracht die bij melancholie betrokken is, de fantasie die het beeld oproept van standbeelden die luisteren naar het wintergroen.

De melancholie en de esthetische ontroering die hij beleeft tijdens zijn eenzame stadswandelingen kan hij onmogelijk delen met het brutale gezelschap in New York, enkel al schrijvend waagt hij zich aan een poging deze te vatten. Want door te schrijven, door voorzichtig zijn woorden te wikken en wegen, en zich te richten tot een lezer die zich eveneens in een eenzame positie bevindt, kan hij de vervlechting van esthetische ervaring en melancholie juist weergeven. Door deel te nemen aan Brodsky’s eenzaamheid en hem te volgen op zijn wandelingen, krijgt de lezer een narratief aangeboden waar zijn melancholie zich aan hecht. In dit narratief zijn de gebeurtenissen, de verschillende indrukken en het personage van Brodsky de objecten van de melancholie van de lezer. De lezer voelt geen melancholie die voortvloeit uit eigen ervaringen, maar krijgt deze toegeschoven door de schrijver die zich ontvankelijk toont voor de schoonheid die hem omringt. De bron van de emotie kan vaak worden herleid tot een specifieke passage, zoals hier, wanneer Brodsky vertelt over zijn onvermogen om de esthetische ervaring te delen. De combinatie van beiden, de ontroering om al het moois en het onvermogen om er over te spreken, geeft vorm aan de melancholische emotie. Het is de schoonheid van de stad die de melancholie in hem aanwakkert, en het is de melancholie in zijn woorden die het boek zo wondermooi maakt.

Een opvallend mooie passage is die aan het einde van het boek waarin hij vertelt hoe hij bij nacht eenzaam door de straten van Venetië dwaalt. Er hangt een mysterieuze mist, er is geen mens te zien. Hij herinnert zich een vers van Auden, en plots voelt hij de aanwezigheid van de dichter. Achter een raam ziet hij een verlichte kamer.

Binnen was het 195?. Op de roodpluchen bankjes rond een gemarmerd tafeltje met daarop een kremlin van glazen en theepotten zaten Wystan Auden met zijn grote liefde Chester Kallman, Cecil Day Lewis en zijn vrouw, Stephen Spender en de zijne. (*Kade* 97)

Het tafereel is ingebeeld, Brodsky stapt uit de werkelijkheid zijn fantasie binnen en zwelgt in de wereld die hij daar ziet. De creatieve aard van de melancholische emotie toont zich hier. Eenzaam staat hij buiten voor het raam terwijl hij zich inbeeldt hoe zijn goede vriend binnen een komisch verhaal vertelt. Melancholie verbindt heden en verleden, zet hem er toe aan met herinneringen en verbeelding te spelen. Zonder waarschuwing leidt hij de lezer binnen in zijn toestand van melancholie. De droom wordt verbroken wanneer ‘Koning Mist’ de piazza oprijdt:

Zijn brozen waren nat, evenals zijn charivari; zijn mantel was bezet met de wazige, myopische juwelen van brandende lampen. Hij ging zo gekleed omdat hij geen benul had van welke eeuw het was, laat staan welk jaar.

Ook Brodsky lijkt zijn vat op de tijd verloren te zijn. Melancholie is een tijdloze toestand waarin het verleden vaak veel dichterbij aanvoelt dan het in werkelijkheid is.

Brodsky’s eenzaamheid vertaalt zich ook naar de compositie van zijn gedichten. Limonov schrijft hierover: “Almost all his poems are written using one and the same method: a motionless philosophizing author surveys a panorama of things around himself,” (*Poet* 148). De dichter toont zich als melancholicus: hij is alleen, bewegingloos, verzonken in gedachten, en observeert de werkelijkheid rond zich die niet zelden de aanleiding vormt om zijn verbeelding de vrije loop te laten. Een mooi voorbeeld daarvan is het gedicht ‘I Sit by the Window’. In de zes strofen van dit gedicht is het sprekende ik de enige menselijke aanwezigheid. Dat wordt extra benadrukt doordat telkens de eerste en vijfde zin van iedere strofe beginnen met ‘ik’. De dichter is alleen en zit bij het raam. Doordat iedere vijfde regel steeds opnieuw begint met ‘I sit by the window’ wordt duidelijk hoe statisch zijn positie is. Hij zit roerloos en kijkt naar buiten, daar ziet hij de bomen en de zee die herinneringen oproepen aan een meisje dat hij ooit heeft gekend. In de eerste strofe doet het zien van een populier hem terugdenken aan zijn oude liefde. De reden waarom hij deze populier verbindt met de liefde geeft hij niet. De lezer wordt niet toegesproken als een gesprekspartner, hij zit mee in het hoofd van de dichter en kan enkel de grillige gedachtensprongen volgen: ‘I sit by the window. Outside, an aspen. / When I loved, I loved deeply. It wasn’t often.’ Door de lezer niet in de positie van luisterende gesprekspartner te plaatsen, maar hem in zijn hoofd te trekken, behoudt de dichter zijn noodzakelijke eenzaamheid om zich aan zijn herinneringen en overpeinzingen te kunnen overgeven. Als hij telkens duiding zou moeten geven aan zijn gedachtesprongen, zou de gang van zijn gedachten voortdurend verbroken worden en de melancholische waarde van het gedicht al snel vervliegen. Het is dankzij het tuimelende, richtingloze ritme van zijn gedachten dat de melancholie tot haar recht komt. In de volgende strofe schrijft hij: “I sit by the window. The dishes are done. / I was happy here. But I won’t be again.” De gedachte aan vroeger geluk wordt plots overschaduwd door het besef dat dit geluk voorbij is en dat de toekomst leeg en zonder verwachtingen is. Zonder de geliefde wacht hem eenzaamheid, enkel zijn vormeloze schaduw houdt hem nog gezelschap: “My heavy shadow’s my squat company.” De afwisseling van zoete herinneringen uit het verleden met angstige gedachten aan toekomstige eenzaamheid, doet dit gedicht balanceren op een fragiel punt tussen vreugde en verdriet. Net door die voortdurende afwisseling krijgt het gedicht een zo meeslepende melancholische waarde.

Zoals reeds vermeld stamt zijn gevoel van eenzaamheid voornamelijk uit het feit dat hij zich van zijn moederland afgesneden voelt. De voedingsbodem van zijn jeugd, het land waar hij thuishoort, is een onbereikbare plek en al zijn dierbaren zijn slechts figuranten in zijn herinnering. In de Russische filosofische traditie, van Chaaedev tot Berdiaev, wordt transcendentale ontheemding gezien als een wezenlijk onderdeel van de Russische identiteit. “Metaphorical exile is a prerequisite for the wanderings of the ‘Russian soul’,” (Boym 514). De intellectueel voelt zich vervreemd van zijn omgeving en ontwikkelt vanuit die houding een melancholie die paradoxaal genoeg door en door Russisch is en hem op die manier zijn Russische identiteit verleent. Maar daartegenover staat dat werkelijke verbanning gelijk staat aan cultureel hoogverraad. De Russische schrijver die zijn moederland verlaat en zich bijgevolg niet meer kan voeden met wat hem door het land wordt aangereikt, is erger dan een verrader, hij is een ketter. “Exile is a cultural transgression that threatens a writer’s very survival, both physical and spiritual,” (Boym, 541). De schrijver en theoreticus Victor Shklovsky die in 1922 de Soviet-Unie moest ontvluchten, zag zijn ballingschap als een gevaarlijke bedreiging voor zijn overleven als Russisch intellectueel. In Berlijn kon hij de scheiding van zijn moederland zo moeilijk verdragen, dat hij zo snel als hij kon terugkeerde naar Moskou.

De zalf die Brodsky nodig had om de pijnlijke wonde van zijn scheiding te helen, vond hij in de Russische taal. Het Russisch werd een schatkist waarin hij zijn moederland kon bewaren, een eiland waarop hij zich kon terugtrekken en waar hij zijn ware Russische identiteit kon veiligstellen. “… one more truth about the condition we call exile is that it accelerates tremendously one’s otherwise professional flight – or drift – into isolation, into an absolute perspective: into the condition at which all one is left with is oneself and one’s language, with nobody or nothing in between,” (Glad 108). Brodsky getuigde hier zelf over: “… the condition we call exile is, first of all, a linguistic event: [the writer] is thrust, he retreats into his mother tongue. From being his, so to speak, sword, it turns into his shield…” (Glad 108). Het grote Russische Rijk werd getransponeerd naar een tijdloos, poëtisch land binnen de grenzen waarvan hij voor zichzelf een **“**poetic home of an imagined Leningradian classicism”(...) kon creëren. “In Brodsky’s view, Russian poetic language was a survivalist mnemonic device, the preservation of an alternative space of cultural memory,” (Boym 524). Voor de ontheemde Brodsky was dit de enige ‘thuis’ waarover hij beschikte, “where classical meters and stanzas were pillars of memory” (Boym 524). In de taal vindt hij de middelen om zich het verleden te kunnen herinneren. De woordenschat, de grammaticale structuren en de stijlfiguren van het Russisch zijn de laatste restanten van een vroeger leven, en zo ook de dragers van een onbedwingbare melancholie. Doordat ze zo verankerd liggen in zijn jeugd, in de jaren dat hij nog een plek had die hem toebehoorde, herinneren ze hem voortdurend aan het feit dat dit tot het verleden behoort en nooit meer zal terugkeren. Via de taal kan hij het verleden nog evoceren, maar het laten terugkeren is onmogelijk. Daarom houdt hij ook streng vast aan de poëtische taal die hij kende bij zijn vertrek en begeeft hij zich niet op het terein van taalkundige experimenten. Hij houdt zich ook ver weg van het gebruik van alledaagse taal van de straat. “The exile,” schreef Brodsky, “slows down one’s stylistic evolution… it makes a writer more conservative”. (Glad 108) Poëtisch taalgebruik is voor Brodsky het fundament van zijn “portable homeland”. De Russische taal op zich belaadt hem al met bedwelmende melancholische gevoelens, met als gevolg dat zijn gedichten ook niet aan die melancholie ontsnappen.

Een andere manier voor Brodsky om zijn ‘thuis’ te bewaren is de verbeelding. Hij beschikt over een ingebeelde gemeenschap van vrienden waar hij zich graag in terugtrekt, de zogenaamde ‘kitchen community’. Deze gemeenschap heeft echt bestaan en hij maakte er zelf deel van uit in de periode dat hij nog in Sint-Petersburg woonde, maar wordt in zijn fantasie ook vervormd. In zijn essaybundel ‘Tussen Iemand en Niemand’ roept hij een warm beeld op van een keuken gevuld met vrienden uit Sint-Petersburg. Deze voelen zich allemaal ‘spirituele bannelingen’ die samen dromen van een betere wereld, een fictieve gemeenschap die eerder gebaseerd is op morele standaarden afgeleid uit de literatuur dan op de onmiddelijke werkelijkheid.

“Nobody knew literature and history better than these people, nobody could write in Russian better than they, nobody despised our times more profoundly. For these characters civilization meant more than daily bread and a nightly hug. This wasn’t, as it may seem, another lost generation. This was the only generation of Russians that had found itself, for whom Giotto and Mandelstam were more imperative than their own personal destinies. Poorly dressed but somehow still elegant … they still retained their love for the non-existent (or existing only in their balding heads) thing called “civilization.” (Boym 525)

De ‘kitchen community’ is een daad van rebellie tegen de realiteit die door de Soviets wordt opgelegd. Een haard van verzet die zich op het Westen richt en dan vooral op de Europese kunst, die de gemeenschap bereikt via zeldzame, moeilijk verkrijgbare kunstboeken. Maar tegelijk blijven de kunstwerken die bestudeerd worden vreemde objecten, bekeken vanuit een typisch Russische optiek. Het zijn beelden uit een vreemde wereld die omwille van zijn vreemdheid verheerlijkt wordt. In dat opzicht is de ‘kitchen community’ ook een claustrofobische omgeving. De dichter is deze gemeenschap ontgroeid, maar voelt er ook heimwee naar. De poëtische ‘thuis’ die hij tijdens zijn ballingschap in zijn hart met zich meedraagt is voor een deel gefundeerd in de ‘kitchen community’. Na zijn verbanning in 1972 is Brodsky nooit meer naar Rusland teruggekeerd en ik denk dat deze notie van de ‘kitchen community’ mee kan worden ingezet om hier een verklaring voor te bieden.

Aleksandr Solzhenitsyn, een andere Russische Nobelprijswinnaar, reageerde zeer aanvallend op het feit dat Brodsky nooit meer een voet op Russische bodem heeft gezet. Hij zag in de beslissing van Brodsky een verwerpende houding tegenover Rusland. Meer nog, hij zag het als een symptoom van Brodsky’s falen als Russische schrijver. Volgens Solzhenitsyn was Brodsky bang dat door terug te keren zijn vervreemding van de Russische cultuur en literaire traditie onthuld zou worden. Hij omschreef Brodsky als “being alien to its worldview, to its spiritual and intellectual essence - to the tradition of Tolstoi and Dostoevski - and alien to Anna Akhmatova as well, in spite of his extensive personal contact with her. And the internal spirit of Russian history seemed even more remote and alien to him." Maar deze uitleg houdt geen steek: Brodsky had niet te vrezen voor mogelijke vervreemding van de Russische literaire traditie, aangezien hij deze nooit verlaten heeft. Zijn liefde en haast religieuze verering voor de Russische taal, het belang dat taal en poëzie speelden in het creëren van zijn ‘poëtische thuis’, en zijn gevoel van verwantschap aan Russische schrijvers als Tsvetaeva, Mandelstam, Akhmatova en Rein (over wiens werk hij doceerde aan verschillende Amerikaanse universiteiten), eisen zijn poëzie op als sterk gefundeerd in de Russische traditie. Andrew Reynolds durft in zijn artikel ‘Returning the Ticket: Brodsky’s “August” and the end of the Peterburg Text’ zelfs het volgende te beweren: “Brodsky's writing and his international success played a major role in helping to heal the rift between the two Russian literatures (emigre and nonemigre).” In 1995 wist Anatolii Sobchak te organiseren dat Brodsky een bezoek kon brengen aan zijn oude thuisstad St-Petersburg. Toch ging de dichter er niet heen. Zelf zei hij hierover: “I would like to visit, see a few places, my parent’s graves, but something stops me from doing so. I don’t know what exactly.”

Er is veel over geschreven waarom Brodsky niet kón terugkeren, en niemand kan met zekerheid zeggen wat hem precies tegenhield. Toch meen ik, in het licht van dit onderzoek naar de melancholie in zijn werk, een valabele reden te kunnen geven. Zoals eerder gezegd is de Russische taal de enige ‘thuis’ die Brodsky na zijn verbanning nog heeft. Via de taal kan hij zijn Russische identiteit bewaren, ten einde een volledige ontheemding te voorkomen. Hier heb ik de notie van melancholie aan verbonden: via de taal kan hij het verleden en zijn moederland evoceren, maar de taal herinnert hem er ook voortdurend aan dat hij deze wel kan oproepen, maar nooit volledig kan terugbrengen. De taal roept in hem bijgevolg een sterk gevoel van melancholie op, die ook zijn gedichten kleurt. Het hele oeuvre van Brodsky is doordrongen van melancholie, meer nog, zijn oeuvre is gefundeerd op deze melancholische verhouding met de taal. Hij zondert zich volledig af om zich terug te trekken in meditatie, hij roept vrijuit herinneringen op, speelt met die herinneringen en verfraait ze in zijn verbeelding. Vanuit deze houding, de houding van de ware melancholicus zoals ik die in de inleiding heb gedefinieerd, schrijft Brodsky zijn poëzie. Het probleem dat zich stelt als hij zou terugkeren, is dat dit zijn *vermogen tot melancholie* zou schaden. Een confrontatie met de dagelijkse realiteit zou hem dit ontnemen, niet omdat hij geen band meer heeft met deze realiteit, maar omdat zijn herinneringen zouden worden bijgesteld en zelfs niet meer ter zake zouden zijn. Naar de kitchen community kon hij ook niet terug, hij miste die wel en haalde er melancholisch herinneringen aan op, maar een echte terugkeer zou hem met beide voeten in de realiteit zetten en het vermogen tot melancholie zoals gezegd schaden. Het Rusland waar hij naar verlangt is het land van zijn jongensdromen, toen hij in Stockholm verbleef schreef hij aan een jeugdvriend: “the entire city is like our Petrograd Side. Steamers are poking about the skerries, and so on and so forth. It is very similar to my childhood - not the one that I had, but just the opposite." Het is een verheerlijkt land waar hij naar verlangt, en hij is zich er erg van bewust dat dit een plek *in de tijd* is. Een brutale confrontatie met de realiteit zou de contouren aantasten van de eigen, gedroomde waarheid. De mogelijkheid van verbeelding en de nood tot bezinning zouden verdwijnen en de Russische taal zou haar belang verliezen als melancholische conservator van zijn identiteit. Brodsky zou geen dichter meer zijn na zijn terugkeer, samen met zijn vermogen tot melancholie zou immers ook zijn vermogen om te dichten verdwijnen. Hij zou de belangrijkste voedingsbodem voor zijn kunst verliezen. Daarom keerde Brodsky nooit terug naar zijn geboorteland. Niet omdat hij geen band meer had met de Russische traditie, want die droeg hij nog in het hart, niet omdat hij ‘geen Russisch dichter’ meer was, want dat was hij ten voeten uit, maar omdat hij zou *stoppen* met dichter te zijn.

Brodsky voedde zich aan zijn rol als eeuwige outsider. Svetlana Boym merkt in haar artikel “Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky” op dat voor Brodsky de dichter “a private person par excellence” is. Het is duidelijk dat de droom van ‘aesthetic privacy’ geboren is op het moment dat hij verplicht werd Rusland te verlaten. “For an exile historical time often stops at the moment of leaving the mother country; that moment forever remains the privileged point of departure,” schrijft Alexander Herzen (Boym 528). Het begin van zijn ballingschap betekent het einde van zijn oude leven en het verlies van een deel van zijn identiteit: hij wordt een afgezonderd individu dat nergens nog thuishoort. Daarom geeft Brodsky al heel snel blijk van de “nomadic, decentered, contrapuntal poetic imagination” die door Edward Said in ‘Mind of Winter’ wordt geïdentificeerd als tekenend voor de banneling. “... a writer in exile is, by and large, a retrospective and retroactive being. In other words, retrospection plays an excessive (compared with other people’s lives) role in his existence, overshadowing his reality…” (51). In de schaduw van zijn voorgoed verloren verleden schrijft Brodsky zijn gedichten, in de schaduw van een onbereikbaar moederland bloeit zijn melancholie.

1. Casus: ‘The Butterfly’

‘The Butterfly’ behoort tot Brodsky’s meest geprezen gedichten. Hij schreef het in 1972, vlak voor zijn plotse verbanning uit de Soviet-Unie, en werkte het af in het daaropvolgende jaar. In een interview vertelde hij dat het een van de gedichten was waar hij zelf het meest van hield.

I like “The Butterfly.” Many years ago, in Russia, I was after a girl. We left a concert, a Mozart concert, and she told me as we walked down the streets, “Joseph, everything is lovely about your poetry,” et cetera. “Well, you know that,” et cetera, “except you never execute in a poem that lightness and yet that gravity which Mozart has.” And that kind of got me. I remembered that very well, and I decided to write that butterfly poem. Well, I hope I managed. (Haven 60)

Met de geest van Mozart in gedachten, vatte Brodsky dit gedicht aan. Het resultaat is een zacht meanderende meditatie over tijd en poëzie, waarvan de speelse ritmes een weemoedige melodie dragen. In vijftien strofen van elk twaalf regels richt de dichter zich tot een vlinder die in zijn gevouwen handen is neergestreken. Hij reflecteert over het korte leven van het dier: binnen de spanne van een dag wordt het geboren en sterft het. ‘You touched so brief a fragment / of time,’ schrijft hij. Kan er dan wel sprake zijn van een bestaan, van leven en dood? Het wordt al snel duidelijk dat de ephemere vlinder omwille van zijn vluchtige kwaliteiten symbool staat voor datgene waar Brodsky in zijn gehele oeuvre als een constante over heeft geschreven: de herinnering die bewaard blijft in de poëzie. Net zoals het leven van de vlinder in een oogwenk voorbij is, kenmerkt de herinnering zich als een ongrijpbare opflakkering. Het leven van de vlinder is kortstondig, ‘a fragment of time’, net zoals tijdens het lezen van een gedicht een herinnering komt en gaat, zich ontplooit en weer terugtrekt, verschijnt terwijl ze al aan het verdwijnen is.

Whenever days stand stark

against white borders,

since they possess no bodies,

they leave no mark.

They are like you.

Net zoals een dag, en breder genomen de *tijd*, geen vorm en geen schaduw heeft, is ook een herinnering die uit geschreven woorden opstijgt zonder lichaam. Daarom vraagt de dichter zich af: ‘Should I say that, somehow, / you lack all being?’ Een herinnering is geen voelbare aanwezigheid, in het gedicht is het een geest, een vluchtige mijmering. De volgende vraag ‘what then are my hands feeling?’ stelt hij als maker. Hij is het die het gedicht schept, die het met zijn eigen handen vorm geeft. Weer legt hij hier, in de verwondering van zijn vraag, de nadruk op de etherische gedaante van de herinnering. Maar deze tot niets herleiden mag niet, kan niet: ‘Such colors can’t be drawn, from non-existence.’ Het is de kleur van wat geweest is, van wat niet meer is, maar wel bewaard blijft in de poëzie. Dan volgt de wondermooie zin:

Since I’m a mumbling heap

of words, not pigments,

how could your hues be figments

of my conceit?

De dichter ziet zichzelf als een mompelende hoop woorden, en in zijn gedaante van dichter ook niet meer dan dat, kleur ontbreekt hem. Toch vinden de kleuren van het gedicht in hem hun oorsprong. In die kleuren herkent hij gedaanten:

‘There are, on your small wings,

black spots and splashes -

like eyes, birds, girls, eyelashes.’

Het zijn schimmen uit het verleden, ogen, vogels, meisjes, die hij kan ontwaren op de vleugels van de vlinder, in de sporen van het gedicht, in het stof van de herinnering dat op de vleugels rust.

But of what things

are you the airy norm?’

What bits of faces,

what broken times and places

shine through your form?

Het gedicht herbergt een hele wereld aan herinneringen, maar deze zijn gefragmenteerd, ‘broken’. Het is geen echte wereld meer want deze is al lang verdwenen en leeft enkel nog in de rêverie. Dat blijkt ook uit het vervolg:

Perhaps a landscape smokes

among your ashes,

and with thick reading glasses

I’ll scan its slopes –

its beaches, dancers, nymphs.

Wat ik in het hoofdstuk over de Elegie al heb aangetoond, wordt in dit gedicht nogmaals bevestigd: voor Brodsky is het gedicht een plek van bewaring, waar in enkele woorden flarden van een verdwenen wereld huizen. In de poëzie kan hij zijn verleden terugvinden, het is alles wat hem nog rest na zijn ballingschap. De hellingen moeten worden afgezocht, wat hem daar wacht is de melancholie van stranden, dansers, nimfen, beelden van geluk en schoonheid die onsluierd worden tussen de regels van een gedicht. Maar die niettemin onherroepelijk verloren zijn. Hij noemt de vlinder een ‘protean creature’ omdat hij niet bestendig is, zoals in een gedicht steeds nieuwe landschappen opdoemen en ook het herlezen ervan telkens een andere ervaring biedt. Overwelmd door de melancholie van zoveel onbereikbare schoonheid, verliest hij zichzelf:

Who was the jeweler,

brow uncontracted,

who from our world extracted

your miniature –

a world where madness brings

us lower and lower,

where we are things, while you are

the thought of things?

De dichter is de juwelier en het gedicht is een juweel, een onbreekbare diamant, een gedachte die aan de wereld onttrokken wordt. Terwijl hij rond zich een omgeving ziet die door waanzin wordt aangetast, waanzin waar hij zich ook zelf door geraakt voelt (hij was net verbannen en had zijn vrouw en kind achtergelaten), ziet hij in de poëzie hoop en schoonheid. Het is dat wat hem overeind houdt. Daarom stelt hij zich ook de vraag: wie was de juwelier? Want hij herkent zichzelf niet als maker van zulke schoonheid terwijl hij zich in een neerwaartse spiraal bevindt. Hij voelt zich als mens kleiner dan de dichter.

Such brief existence tore

away your chance

to be captured, delivered,

within cupped hands to quiver –

the hunter’s eye entrance.

Het gedicht is te vluchtig, het ontsnapt in de ijle lucht, de herinnering kan niet gevangen worden, niet in de handen van de lezer worden opgericht tot iets tastbaars. De mens staat machteloos tegenover wat hem door de tijd is ontnomen. De enige macht die hij bezit, is die van de taal over de tijd:

to bind together,

and stretch life’s limits, whether

an hour or day.

Dat is de kracht van de mens: het vermogen om al schrijvend, sprekend, vertellend de tijd te manipuleren. Toch heeft hij de verantwoordelijkheid, als bewuste taalgebruiker, om tegen de tijd te vechten, de tijd die hem betekenisloos dreigt te maken. Taal is zijn enige hoop, zoniet laat de tijd geen spoor van hem over. In dit gedicht, dat evenzeer over de tijd gaat als over de poëzie en het herinneringsvermogen, brengt Brodsky ook zijn opvatting over de spanning tussen verleden en toekomst naar voren. Zoals ik in het hoofdstuk over de dood en de tijd heb aangeduid, ziet Brodsky het heden als een knelpunt, een claustrofobische gevangenis tussen heden en verleden.

you spin, motelike, ascending

above this bed of flowers,

beyond the prison space

where past and future

combine to break, or batter,

our lives,

Brodsky richtte zich liever op het verleden dan op de toekomst: “Morgen is gewoon minder aantrekkelijk dan gisteren” schreef hij in ‘Tussen Iemand en Niemand’ (15). Hij blikte niet graag vooruit, voor hem was het heden daarentegen een oord van herinnering. Daarom kan de vlinder ook gezien worden als de fragiele buffer van het heden tussen de onbevattelijke eeuwigheid van verleden en toekomst. Tussen de gevangenismuren van de tijd voelt de mens zich gekneld, maar het gedicht kan aan deze muren ontsnappen en vrij met de vleugels slaan. Enkel in de poëzie kan de mens zich bevrijden van onder het juk van de tijd:

when your path leads you far

to open meadows,

your pulsing wings bring shadows

and shapes to air.

In zijn wiekende vleugels geeft de vlinder vorm aan de leegte, de lucht krijgt een schaduw. De vlinder creëert uit het niets, zoals ook in een gedicht de woorden vorm geven aan een ijle herinnering.

the hand

whose silent speech incites

fingers to throbbing –

whose spasms reaps no pollen,

but eases hearts.

De schrijvende hand brengt verlichting van angst en zorgen, in de poëzie creëert die namelijk een veilig toevluchtsoord voor een bezwaard hart. Pijn wordt verzacht en melancholie heerst. Melancholie omdat de mens het verleden voortdurend en onherroepelijk aan zijn vingers voelt ontglippen, maar een zweem van schoonheid bewaard weet.

The trouble is,

behind their backs are:

not double beds for lovers,

hard sleep, the past,

or days in shrinking files

backstretched – but, rather,

huge clouds, circling together,

of butterflies.

De mens kan zijn verleden niet bewaren: hij beweegt zich vooruit, met zijn gezicht naar de toekomst. Als hij achter zich kijkt is daar niet meer de tastbare werkelijkheid die hij eens heeft gekend, maar een zwerm herinneringen, vlinders, gevat in poëzie. Dat de poëzie drager is van de herinnering heeft Brodsky subtiel verwerkt in de vorm van het gedicht. Grafisch lijkt het op een vlinder: gecentreerd met uitlopende zinnen, een grillig openwaaieren als vleugels. De ranke vorm lijkt wel te vervliegen terwijl het gedicht gelezen wordt, net zoals de vlinder die vervaagt in de handen van de dichter. Het lijkt alsof Brodsky in dit gedicht zijn eigen poëzie aanspreekt, hij richt zich tot het gedicht dat hij op dat moment aan het schrijven is.

De keuze voor een springerig metrum lijkt het fladderen van de vlinder te willen evoceren: in het Russische origineel zijn de oneven regels geschreven in iambische trimeter, alternerend met iambische dimeter en anapest. Het broze van de vlinder komt ook tot uiting in het het fragiele rijmschema: aBBabCCbcDDc. Korte, fragmentarische zinnen die de beweging van de vlinder nabootsen worden afgewisseld met langere, meer contemplatieve zinnen die soms bijna een volledige strofe in beslag nemen. Hoewel de vertaling van George Kline treffend de sfeer van het gedicht weet te vatten (Brodsky was zelf zeer tevreden met de vertaling), zijn de subtiele nuances en details die Brodsky in de vorm verwerkte eruit verdwenen. Daarom baseer ik mij op de analyse die Polukhina maakte van het Russische origineel om uit te wijden over de vormelijke aspecten. Zij schrijft: “Brodsky’s exquisite modulations of tone, shifts of pace, syntactic displacements, reflect the butterfly’s movements,” (*Poet* 182). De syntactische en semantische ambiguïteit van de woorden, evenals het voortdurend gebruik van enjambementen, zorgen ervoor dat de lezer niet ophoudt met lezen tot hij aan het eind is gekomen, “to bring its shifting surface to a point of rest.”

Alles in dit gedicht getuigt van een verheven subtiliteit. Zo is de plaatsing van de woorden bepaald door hun fonetische gelijkenis (*“u nikh ni dni ‘ni – ni’; ono dostiglio ploti ‘tilo – loti’; mezh nim i mnoi ‘me – nim – imn’,”* (*Poet* 192)). Maar deze aliteraties zijn nooit opdringerig. Het klankenspel is geen doel op zich, zoals dat bij de symbolisten en futuristen het geval was, maar laat zich pas bij nadere beschouwing onthullen. Ook in het rijmschema toont zich het meesterschap van de dichter, met een overheersing van samengesteld rijm, assonantie en alliteratie. Wanneer de rijmwoorden van dichtbij bestudeerd worden, blijkt dat zij vaak semantische sleutelwoorden zijn. Er is sprake van ‘rijm-metaforen’ die bijvoorbeeld Brodsky’s visie op de tijd benadrukken: ‘time’ / ‘burden’; ‘the days to come’ / suffocation’.

Zoals ik aan het begin van dit hoofdstuk al vermeldde, schreef Brodsky ‘The Butterfly’ in een poging de geest van Mozart op te volgen, om diens ‘lightness and yet that gravity’ in woorden te vatten. Daar is hij meesterlijk in geslaagd: het gedicht lijkt in zijn vorm de grillige vlucht van de vlinder te volgen, maar draagt in zich een ernstige, melancholische meditatie over tijd en vergankelijkheid, herinnering en onvermogen. Die ernstige tonen lijden echter niet onder hun eigen gewicht, maar worden door het speelse ritme steeds weer opgevangen. Ik vergelijk dit gedicht daarom graag met Mozart’s compositie ‘Ach, ich fühl’s, es ist verschwunden’, een aria voor sopraan die een onderdeel vormt van ‘Die Zauberflöte’. De zang stijgt op en neer, neemt een hoge vlucht en daalt zacht op een ritme dat vaak eerder naar parlando nijgt. De melodie bestrijkt alle tonen en heeft het twijfelende, zoekende karakter van de dagdroom die alle kanten uitschiet. De instrumenten bieden een sobere, ingehouden, haast geruststellende achtergrond voor de pijn en radeloosheid van de zang. In het raakvlak tussen verslagenheid en elegante beweeglijkheid ontluikt melancholie als een etherische bloem. Brodsky weet hetzelfde effect te verkrijgen in zijn gedicht: melancholie doorsijpelt de lichte structuur en meditatieve gedachten. De zorgvuldig opgeroepen beelden en de eenvoudige woordkeuze creëeren een sfeer van oprechtheid en intimiteit, waardoor het gedicht de lezer lijkt uit te nodigen om zich samen met de dichter over te geven aan melancholie.

1. Conclusie.

Aan het begin van zijn essay ‘Tussen Iemand en Niemand’ schrijft Joseph Brodsky: “de biografie van een schrijver zit in zijn woordkronkels.” Wie op zoek gaat naar Brodsky vindt hem in zijn gedichten, in de wendingen van zijn woorden, in zijn taal. Hij gebruikt de taal bewust met als doel te bewaren, om niet te vergeten en de tijd te bezweren. In zijn verzen behoedt hij het verleden ervoor om definitief te verdwijnen. Het zijn kleine gedenkplaatsen waarin hij een sfeer probeert te vatten, waarmee hij eerder indrukken oproept dan een gedetailleerd beeld van het verleden tekent. Meer dan een bewaarplek is de taal ook een manier om te overleven, om als banneling niet volledig onthecht te geraken en een band met zijn moederland te bewaren. Het laatste stukje ‘thuis’ dat hij nog bezit, leeft in de kronkels van de Russische taal. Onvermijdelijk verraadt Brodsky zich hierdoor als melancholicus is. Hij is gevoelig voor zijn eigen vergankelijkheid en die van zijn omgeving. In een poging het verval tegen te houden, creëert hij oases van schoonheid waar de herinnering aan wat geweest is blijft leven. Poëzie als onstoffelijk marmer, de taal als een veilige haven tegen de vernietiging van de tijd. Zijn drang om te bewaren komt voort uit zijn obsessie met de tijd, die geldt als een van de belangrijkste thema’s in zijn oeuvre. De gelijkmatige tred van de tijd galmt door de ritmes van veel zijn gedichten. De tijd verschijnt zelfs meermaals als personage. De metafoor die hij voortdurend blijft aanwenden om de tijd aan te duiden is die van water, van de rivier die eeuwig blijft stromen en steeds nieuw water aanvoert. In deze stroom dobbert de mens, hulpeloos meegesleurd door de kracht van de golfslag. In zijn elegieën, het genre bij uitstek waarin tijd, vergankelijkheid en de noodzaak om te bewaren samenkomen, laat hij de tijd halthouden, de doden staan stil in de geschiedenis en het water bevriest.

Melancholie is voor Brodsky een levenshouding. De ontheemde dichter kijkt terug naar een verleden van jongensdromen, dromen die zich afspelen in een stad die hij voor eeuwig in het hart heeft gesloten maar waar hij niet naar kan terugkeren. Zijn wapen tegen het gemis is de verbeelding. Langs de wispelturige paden van de fantasie roept hij een wereld op die herinnert aan wat hij verloren heeft, maar met de subjectieve blik van de melancholicus. Verder bouwend op herinneringen creëert hij zelf een narratief voor melancholie. Steeds in een sfeer van afgezonderde bezinning, van stilte en contemplatie. Zijn gedichten getuigen van een fijngevoelige harmonie tussen verlangen en verdriet, vreugde en gemis. Hij beweegt zich tot voor het vallen van de traan. Met een niet aflatende gevoeligheid voor schoonheid en esthetiek. Het alledaagse krijgt in zijn poëzie een esthetische kwaliteit.

In de inleiding schreef ik dat er internationaal gezien opvallend weinig is geschreven over de nobelprijswinnaar. Hoewel de Russische literatuur gekenmerkt staat als een die door melancholie getekend is, heb ik geen bronnen gevonden die onderzoek verrichten naar de ‘Russische Ziel’ in het werk van Brodsky. Van een gedicht als ‘The Butterfly’, dat als een van de prominente in zijn oeuvre geldt, zijn nauwelijks analyses geschreven. De interpretaties van Polukhina en Krepps reiken weinig in de diepte. Ik meen dat ik met mijn analyse tot een juist inzicht ben gekomen, een inzicht dat dankzij deze thesis gegroeid en verstevigd is met argumenten doorheen de hoofdstukken. Ik hoop dat dit werk een bijdrage levert die het inzicht in zijn oeuvre vergroot.

*Bibliografie.*

Beaver Aaron, ‘Lyricism and Philosophy in Brodsky’s Elegiac Verse’. In: *Slavic Review*, Vol. 67, No. 3 (Fall, 2008), pp. 591-609.

Bethea David, ‘Exile, Elegy, and Auden in Brodsky’s “Verses on the Death of T. S. Eliot’. In: *PMLA*, Vol. 107, No. 2 (Mar., 1992), pp. 232-245.

Boym Svetlana, ‘Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky’. In: *Poetics Today*, Vol. 17, No. 4, Creativity and Exile: European/American Perspectives II (Winter, 1996), pp. 511-530.

Brady, E. en Haapala, A., ‘Melancholy as an Aesthetic Emotion’. *Contemporary Aesthetics*, [www.contempaesthetics.org](http://www.contempaesthetics.org/), vol. 1, 2003.

Brodsky Joseph, *Kade der Ongeneeslijken*. Amsterdam, 1992.

Brodsky Joseph, *Tussen Iemand en Niemand.* Amsterdam, 1987.

Brodsky Joseph, *Collected Poems in English*. Manchester, 2001.

Brodsky, Joseph en George L. Kline, ‘Elegy for John Donne’. In: *Russian Review*, Vol. 24, No. 4 (Oct., 1965), pp. 341-353.

Diment Gayla, ‘English as a Sanctuary: Nabokov’s and Brodsky’s Autobiographical Writings’. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 37, No. 3 (Autumn, 1993), pp. 346-361.

Glad John, *Literature in Exile*. Durham, 1990.

Haven L. Cynthia, *Joseph Brodsky: Conversations*. Mississippi, 2002.

Könönen Maija, *Four Ways of Writing the City: St. Petersburg-Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky.* Helsinki, 2003.

Losev, Lev en Valentina Polukhina, *Joseph Brodsky: the Art of a Poem.* Chippenham, 1999.

Macfadyen David, ‘A Reevaluation of Joseph Brodsky’s Bol’Shaia Elegiia Dzhonu Donnu’. *Russian Review*, Vol. 57, No. 3 (Jul., 1998), pp. 424-445.

Macfadyen David, *Joseph Brodsky and the Baroque*. Quebec, 1998.

Polukhina Valentina, *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries Vol. II*. Brighton, 2008.

Polukhina Valentina, *Joseph Brodsky, A Poet for Our Time.* Cambridge, 2009.

Renner-Fahey Ona, *Mythologies of creation in twentieth-century Russian Verse*. Ohio, 2002.

Reynolds Andrew, ‘Returning the Ticket: Joseph Brodsky’s “August” and the end of the Petersburg Text?’. In: *Slavic Review*, Vol. 64, No. 2 (Summer, 2005), pp. 307-332.

Said Edward, ‘The Mind of Winter: Reflections on Life in Exile’. In: *Harpers,* (September 1984), pp. 49-55.

Shtern Ludmila, *Brodsky: a personal memoir*. Texas, 2004.

Williams David-Antoine, *Defending Poetry: Art and Ethics in Joseph Brodsky, Seamus Heaney and Geoffrey Hill.* Oxford, 2010.