

ДУБРАВКА ПОПОВИЋ СРДАНОВИЋ

БУРА
СПОРЕДНИХ
СТВАРИ



ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

ЕРИЈИ ДОСАД СУ ОБЈАВЉЕНЕ СЛЕДЕЋЕ
КЊИГЕ

Никша Стипчевић

ЖЕВНИ ПОГЛЕДИ АНТОНИЈА ГРАМШИЈА

Никола Кољевић

БОРИЈСКИ ОСНОВИ НОВЕ КРИТИКЕ

Иво Тартаља

Е ДАНИЧИЋА ЛЕКЦИЈЕ ИЗ ЕСТЕТИКЕ

Ерос Секви

ВЕРИЗАМ И БЕГОВА НЕГАЦИЈА

Зоран Константиновић

МЕНОЛОШКИ ПРИСТУП КЊИЖЕВНОМ
ДЕЛУ

Светлана Радуловић-Стипчевић

ИСЛАВ МЕНЧЕТИЋ ДУБРОВАЧКИ ПЕСНИК
XVII ВЕКА

Марта Фрајнд

КА ИЛУЗИЈА У ЕНГЛЕСКОЈ РЕНЕСАНСНОЈ
КОМЕДИЈИ

Иван Шоп

НАСРЕДИНОВЕ МЕТАМОРФОЗЕ

Снежана Кићовић-Пејаковић

СКА КЊИЖЕВНОСТ У СРБА У XVIII И XIX
ВЕКУ

Рашко В. Јовановић

ИВО ВОЈНОВИЋ

Миодраг Матицки

СКОХРВАТСКА ГРАНИЧАРСКА ЕПИКА

Властимир Ерчић

РИЈСКА ДРАМА У СРБА ОД 1736. ДО 1860.

Миливоје Јовановић

УТОПИЈА МИХАИЛА БУЛГАКОВА

Жарко Ружић

РПСКИ ЈАМБ И НАРОДНА МЕТРИКА

Душан Иванић

А ПРИПОВИЈЕТКА ИЗМЕЂУ РОМАНТИКЕ
И РЕАЛИЗМА (1865–1875)

Павле Зорић

АИСЛАВ ВИНАВЕР КАО КЊИЖЕВНИ
КРИТИЧАР

Иванка Удовички

ЕСЕЈ ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ

Милан Радуловић

ДОВИ СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ КРИТИКЕ

Иван Шоп

ИСТОК У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Михаило Б. Павловић

ЛОВЕНСКЕ ТЕМЕ У ФРАНЦУСКОЈ ПРОЗИ

Слободанка Пековић

А ПРОЗА ПОЧЕТКОМ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

Иванка Удовички

ЧКО-ЕСЕЛИСТИЧКО ДЕЛО ИВЕ АНДРИЋА

Мирјана Дрндарски

А ТОМАЗЕО И НАША НАРОДНА ПОЕЗИЈА

Симха Кабиљо-Шутић

ПОСРЕДНИЦИ ДВЕЛУ КУЛТУРА

БУРА СПОРЕДНИХ СТВАРИ
Огледи о америчкој поезији XX века

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

Студије и расправе

КЊИГА XLVII

Уредник

Др ВЕСНА МАТОВИЋ

Рецензенти

Др МИЛОСЛАВ ШУТИЋ

Др РАТОМИР РИСТИЋ

ДУБРАВКА ПОПОВИЋ СРДАНОВИЋ

БУРА
СПОРЕДНИХ СТВАРИ

Огледи о америчкој поезији XX века

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

БЕОГРАД

2007

Ова књига резултат је рада на пројектима
Савремене књижевне теорије и њихова примена:
нове дискурсивне праксе књижевнотеоријских проучавања
и
Књижевности и историја.

Њено штампање омогућило је Министарство науке
Републике Србије

Вишеџа на корици
СТОЈАН ЂЕЛИЋ

Садржај

УМЕСТО ПРЕДГОВОРА

- 11 I Теорије лирике као жанра у XX веку
27 II О модерном епу

ОГЛЕДИ О АМЕРИЧКОЈ ПОЕЗИЈИ XX ВЕКА

- 35 Од коса до феникса: авантура песничке имажинације
Воласа Стивенса
- 97 Из *Пајтерсона*, V књига (превод)
- 129 V књига *Пајтерсона* Вилијама Карлоса Вилијамса:
Прослава превратничког духа уметности
- 165 Изоштреност чула као неопходност у сазнавању света:
две песме Чарлса Олсона
- 201 Против универзализма постсократске културе:
Максимум тирски као протагониста модерног епа
Чарлса Олсона *Максимумове њесме*
(Једно читање песме „Тиранови послови“)
- 225 Радикални заокрет: поезија Роберта Лоуела
- 253 Неумољива смелост исповести: поезија Ен Секстон
- 283 Воља за променом: поетски пут Адријен Рич

ЧОВЕК КОЈИ НОСИ СТВАР¹

Песма мора да се опире интелигенцији
Скоро успешно. Илустрација:

Смеђа фигура у зимско вече одупире се
Идентитету. Ствар коју он носи одупире се

Најнужнијем смислу. Прихвати их, онда,
Као споредне (делове не сасвим опажене

Очигледне целине, несигурне честице
Нечега, првобитност ослобођену сумње,

Ствари које плутају као првих сто снежних
пахуљица

Буре коју морамо трпети целе ноћи,

Буре споредних ствари),
Ужас мисли које су изненада стварне.

Морамо трпети наше мисли целу ноћ, док
Јасно очигледно не буде непокретно стајало
у хладноћи.

Волас Стивенс, 1946

¹ Све стихове у књизи превела је Дубравка Поповић Срдановић.

УМЕСТО ПРЕДГОВОРА

.

ТЕОРИЈЕ ЛИРИКЕ КАО ЖАНРА У XX ВЕКУ

Мада лирика као жанр уз роман доминира модерном књижевношћу, питање шта је лирска поезија, још увек чека на одговор. У тексту „Genre Theory, the Lyric, and *Erlebnis*“ из 1967, резимирајући ситуацију у теоријским студијама лирике, Велек (Wellek, 1970) изражава сумњу у могућност да се развије јединствена теорија лирике. То не значи да он негира потребу и неопходност да се расправља о неким концептима какви су елегија, ода, или пев (song), напротив, он вели да се ваља окренути „историји, и према томе опису жанрова који се могу обухватити у својим конкретним конвенцијама и традицијама“. Међутим, он сматра да се морају напустити покушаји да се дефинише „општа природа лирике“ (стр. 251). Сада је извесно да ни до краја двадесетог века није дошло до широко прихваћеног концепта генеричке структуре лирике. Прецизније речено, на питање шта је лирска поезија дати су половични одговори, претежно у студијама које се баве практичним анализама поезије коју дефиниши као лирску, а може се говорити и о све мањем броју теоријских покушаја да се одреди структура жанра, како се ближио крај века.

Тежње ка сагледавању књижевности као система, система жанрова и теорије појединих жанрова блиско су повезане. У европској традицији оне се јављају још код Платона. Платон је у *Држави* разликовао три стила књижевног дискурса: ауторски, фигурални и мешовити, *diegesis*,

mimesis, и њихову комбинацију. У *Поеџици* је Аристотел прихватио ову Платонову дистинкцију као значајну за један аспект сопствене теорије жанрова, онај који поред средстава и предмета, класификује књижевност по „начину подражавања“. Неки постренесансни писци угледали су се на ову грчку поделу, по начину, а не предмету дискурса. Међутим, следећи Минтурна, Сервантес и Каскалес у Шпанији, Ла Мот и Бато у Француској, и Милтон и Драјден у Енглеској, напустили су овај структурални полицентрични концепт модела књижевности грчких теоретичара, и усвојили миметички концепт. Они су мислили на жанрове, а не на стилове или начине извођења дискурса, када су говорили о лирској, епској или драмској књижевности. Око 1800. браћа Шлегел, Жан Паул Рихтер, као и Хегел и други немачки филозофи, учврстили су оно што се може звати светим тројством модерне жанровске критике, уводећи у њу дијалектичку трипартитност (објективно, субјективно, синтеза). Хегел је, тако, верујући да литерарни жанрови исказују различите аспекте естетичке истине, лирске песме тумачио као субјективна откривање унутарњег света појединачних индивидуа, еп као главно средство објективног откривања о човековом спољном универзуму, а драму као синтезу епског и лирског принципа.

Мада се подела на лирску, епску и драмску књижевност не може сматрати поделом која има утемељење у Платоновим и Аристотеловим списима, и мада је у оваквој подели потпуно небитно ком теоријском концепту жанра она припада: миметичком, структуралном, експресивном или пак прагматичком, односно да ли је усмерена примарно ка евоцираном свету, вербалном медијуму, аутору или читаоцу, што је систематизација коју је извршио Абрамс (Abrams, 1953), она је задобила статус истине око које нема спора. Уверен у вечност и универзалност тријаде Џојс у *Поришрећу уметника у младости* (1916) покушава да је примени на целокупну уметност, па тако лирска форма

постаје она којом уметник представља своју слику у непосредном односу са самим собом, епска где он представља своју слику у посредованом односу са собом и другима, а драмска, где представља своју слику у непосредном односу са другима.

Теорију било ког жанра, па ни лирике, не треба схватити као нешто што у себи има циљ, већ као средство које може да допринесе бољем и потпунијем разумевању како појединачних дела тако и књижевности у целини. У теоријским расправама о лирици доминирали су у XX веку покушаји да се она сагледа из аспекта експресивног и структуралног концепта, док је било много мање покушаја да се о лирици говори с позиције прагматички или пак миметички оријентисаних теорија. Већина критичара која је лирику тумачила као производ артикулације експресије сопственог бића, односно своју пажњу усмеравала на сличности између дела на основу сличности духа њихових писаца, тј користећи тзв. експресивни концепт жанра (Abrams, 1953, стр. 21–26) деловала је, на немачком подручју (E. Hirt, T. Sporer, R. Pesch, V. Rutkowski; Hernandi, 1972). Међу њима најзначајније место заузима Емил Штајгер.

Штајгер у књизи *Основни појмови поезије* (1978) (*Grundbegriffe der Poetik*, 1946) подвлачи да пишчев став према свету оставља неизбрисив печат на сваком његовом естетски успешном делу, па стога у центру изучавања теорије лирике треба да буде стил, било аутора, било доба, било дела (стр. 23). Према томе, он не расправља о лирском, епском и драмском жанру као стилски мање релевантним, већ о лирском, епском и драмском стилу као базичним концептима (стр. 32). Ови стилови, књижевне манифестације основних људских ставова, схваћени су код Штајгера као тоналитети у музици. Штајгер повезује лирски, епски и драмски стил са три фазе у језику, са чулном, интуитивном и концептуалном фазом (стр. 187), тако да доминација било које фазе чини књижевно дело претежно лирским,

епским или драмским. Иако је нормално претпоставити да се лирски стил најпотпуније испољава у лирској поезији, Штајгер инсистира да концепт лирско и лирика нису идентични. Најпре, неке врсте лирике су више лирске од других (пев је лирскији од оде, на пр); стил може да буде везан и за изванлитерарно искуство, па рецимо неки леп предео изазива идеју лирског; најзад однос придева лирски према лирици треба схватити као однос придева људски према именици човек, а не као однос придева дрвен према именици дрво. Суштину лирског стила Штајгер одређује категоријама као што су евокација, умиривање, проживљавање, осећање, душа.

Штајгер схвата лирски стил као израз сагласности онога што постоји и песника; субјекат и објекат су у потпуности стопљени. Ово одсуство одстојања субјекта и објекта, „лирску прожетост“, Штајгер назива евокацијом (стр. 79). Песникова душа креће се кроз различита расположења и у чину окренутости себи – сећања, асимилује у сопствену природу прошлост, садашњост и будућност. За појам лирског Штајгер везује појам флуидног; лирско преводи у ток све што је чврсто (стр. 61, 63, 64), али то никада не може бити у потпуности остварено у пракси књижевности, где због сложене природе језика функционишу и епски и драмски принципи (стр. 45). С друге стране, присуство лирског у литератури омогућава датом делу да трансцендира ограничења рационалног. Огроман значај који Штајгер приписује еуфонијском стратуму језика у лирској поезији (стр. 38, 40) наводи га на закључак да би лирика, уколико би могла да постоји у чистом стању, била пре певање него говор. Чак и књижевне (па према томе нечисте манифестације лирског) избегавају логику синтаксе; лирски стил се развија у паратаксичком следу слабо повезаних реченица (стр. 57, 60, 68). Штајгерово теоријско утемељење лирике доводи га до закључка да су певови Гетеа и немачких романтичара најближи идеалу лирског; у неким Гетеовим песмама тај

идеал је скоро у потпуности достигнут, потпуним прожимањем звука и значења. По Штајгеру, претежно лирско дело евоцира расположење али га не објашњава; из овога расположења не помаља се говорник да би успоставио дистанцу између себе и околине (предмета или људи); лирском циљу највише одговара вербални ритам који је довољно одређен да се приближава некој врсти брујања (Hernandi, 1972, стр. 27).

Управо опредељење за једну врсту поезије као лирске у највећој мери, показује и ограничења Штајгеровог метода: утемељен (или функционалан) на једној врсти поезије, овај приступ лирици у потпуности запоставља друге врсте поезије, на пр. поезију тзв. метафизичких песника, Хелдерлина или песника модернизма.

Теорије у којима се сличност између књижевних дела објашњава ефектима ових дела на читаоца, или на читалачку публику Абрамс назива прагматичним (Abrams, 1953, стр. 14–21). У оквиру овог теоријског концепта посебну пажњу лирици посветили су ретки теоретичари, док се главни ток ове концепције, као теорија рецепције или теорије читања, бавио прозом. У занимљивој расправи *Лојика иријоведанја* Кате Хамбургер (Hamburger, 1973), теорија жанрова се заснива на уверењу да читаоци одговарају на два начина на две групе књижевних дела: док наративна и драмска литература изазивају „искуство нереалности“, лирске песме доживљавамо као „изјаве које се тичу реалности“. Ова прагматичка теорија лирике сугерише да је Аристотел изоставио лирску поезију из *Поетике* јер она није одговарала његовој миметичкој теорији *poesis* као „стварању“ радње и карактера. Зато она назива лирску поезију „егзистенцијалним жанром“ који представља исказе субјекта о предметима, наспрам „миметичких“ жанрова наративне и драмске књижевности у којима се „стварају фиктивни субјекти (стр. 4, 9, 147, 185). Концепт лирике Кате Хамбургер утемељен је у уверењу да је говорник у лирској поезији постављен тако

да изгледа да искрено говори. Његове речи се помаљају из егзистенцијалног „поља снаге“ субјективног искуства (стр. 170). Али поетска дикција и метар не омогућују увек да се говорник у лирској песми дефинише као лирско ја, а не можда историјско ја (као у обичним исказима), теоријско ја филозофије и науке, и практично ја са неким стварним циљем. Функција речи у лирској поезији није удаљена од функције речи у некњижевном дискурсу, па се само помоћу контекста може одредити да ли је нешто песма или није. Овај концепт лирског дискурса указује на значајне аспекте лирике: лирика третира предмете онако како се одражавају у субјективном искуству, али пошто доживљени предмети поезије немају независни значај, језик у њима функционише као „средство израза“ а не комуникације.

Теорије жанрова које се усмеравају на изучавање сличности између евоцираних светова, миметичке теорије (Abrams, 1953. стр. 8–14), претежно су се бавиле прозом и драмом, а у малој мери поезијом (Н. Bonnet, А. Jolles, критичари чикашке школе). Као пример миметичког схватања жанрова, и унутар њих лирике, занимљиво је Адорново тумачење јер је оно имало великог утицаја на модерне марксисте. Он верује да насупрот површинској субјективној мотивацији у великим лирским песмама доминира „колективни подземни ток“. Глас лирског песника представља протест против отуђења, у име оних који немају његов повлашћени статус. Лирска идентификација индивидуалне субјективности са објективном снагом израза инхерентном језику тријумфује над ограничењима које живот намеће индивидуи, њеном осамљеном супротстављању социјалном механизму, и њеном отуђеном деловању унутар овог механизма (Hernandi, 1972, стр. 88).

Као занимљиву миметичку теорију поменимо и теорију лирике Сузане Лангер у делу *Feeling and Form* (Langer, 1953). Она истиче да је осећање које дело изражава „интерсубјективно значење симболичке форме“ јер читалац успоставља

директни однос са делом, и одговара на њега као што би одговорио на природни симбол. „Илузија живота“ коју нуди књижевност је, по Лангер, и инхерентна вербалном дискурсу и трансцендира га (стр. 40, 221). Лирска, драмска и епска дела доносе различите врсте „искуствених илузија“. Специфична искуствена илузија лирике, „жанра који не ствара карактере и догађаје“ је „имперсонална субјективност“ (стр. 259), односно глас говорника који ауторка жели да раздвоји од аутобиографског ја. Тиме Лангер указује на суштинско повезивање лирике са тематским начинима дискурса.

Најбројније су у двадесетом веку биле теорије које о лирици расправљају са структуралних позиција, односно испитују сличности у начину на који језик различитих дела евоцира естетску појавност света. Пошто су ове теорије оријентисане према вербалном медијуму, јасно је да се сваки покушај дефинисања теорије лирике с аспекта структуралних теорија морао бавити разрешавањем неколико базичних дихотомија. Пре свега то су дихотомије које се тичу прозодије (проза и стих), дикције (елаборација насупрот једноставности) и истинитости (стилизиација и сугерисана искреност).

Јасно је да модерни теоретичари одбијају да свој концепт лирике заснују на прозодијским критеријумима. Ту се, наравно, не поставља питање да ли је тзв. слободни стих домен поезије. Али модерни теоретичари су, на рачун одбацивања стиха, као основне карактеристике лирике, до неприхватљивих размера проширили поље поезије. Тако Лео Шпицер још 1923. године говори о француским прозним писцима као највећим преромантичарским песницима Француске, а Роман Јакобсон за свој концепт лирике као жанра „у првом лицу и у садашњем времену“ као пример наводи кратке приповетке и аутобиографију Бориса Пастернака (Hernandi, 1972).

Што се тиче дикције, може се говорити о два школа-ма које по овом питању имају потпуно различите ставове.

С једне стране је, условно говорећи, немачка школа, која лирику види као оно што би се највише приближавало Вордсвортовом схватању поезије као „излива спонтаних осећања“ С друге стране је школа која је надмоћно владала пољем теорије лирике скоро до седамдесетих. Чине је представници енглеске и америчке критике, углавном припадници Нове критике, који полажу у тој мери на двозначност и ироничност поетског текста да тиме у потпуности искључују могућност да се лирика схвати на Вордсвортов начин. Клинт Брукс, можда најрепрезентативнији представник Нове критике, писао је: „Језик поезије је језик парадокса“ (Brooks, 1947, стр. 3). Представници ове критичке оријентације читали су сваку песму као засебну целину и тумачили је преко конвенција значења користећи низ „термина редукције“ према којима се кретала анализа двозначности, напетости, ироније и парадокса: живот и смрт, добро и зло, љубав и мржња, ред и неред, вечност и време, реалност и појава, истинитост и лажност, емоција и разум, сложеност и једноставност, природа и уметност (Crane, 1953, стр. 123–124).

Јасно је да се у већини песама око којих нема спора да ли су лирске јавља говорник, било јасно истакнут, или имплициран, или пак као некаква синтеза ове две могућности. То наравно не значи да критика треба да се бави реконструкцијом „стварне“ особе песника јер то, како је утврдио још Елиот, а прихватила Нова критика, „нема никакве везе с песмом, и не баца никакву светлост на њу“ (Eliot, 1963, стр. 214). Песникова искреност, односно веза између њега и његове слике, представљене маском за коју се определи, ако томе и прибегне, нема естетску релевантност.

Без обзира на јако наглашавање теоријског приступа, теоретичари Нове критике нису суштински допринели теоријском разумевању лирике. На њихов мали теоријски утицај указао је Фрај 1985, истичући такође да су насупротив малом теоријском, Нови критичари имали велики педа-

гопшки утицај. Без обзира што се Нови критичари Елиот, Брукс, Ричардс, Ренсом и Емпсон нису бавили студијама основних елемената лирског израза, они су дефинисали приступ лирици који је био крајње користан у настави. Али овај приступ лирици био је у ствари заснован на замагљивању генеричких разлика; мада је схватао језик као оно што омогућава текстуалну индивидуализацију, он је сагледавао лирику као суштински драматску форму. Као њени основни елементи посматрани су карактер, место, тема. На нивоу лингвистичког израза Нова критика високо је вредновала слику, а на нивоу интерпретације, разрешевање супротности. Потом су ови елементи универзализовани и примењени на лирску поезију свих историјских периода.

Први је убеђења Новокритичара и њихову праксу сумњи изложио Нортроп Фрај у теорији жанрова изнесеној у четвртом есеју *Анаџиомије критике* (Frue, 1957). Констатујући да је циљ жанровске критике не толико да класификује колико да „разјасни традиције и афинитете“, Фрај подвлачи да велики број књижевних веза не би био уочен „док се за њих не формира контекст“ (стр. 247). У овом смислу, Фрајово дело може се интерпретирати као покушај заснивања теорије жанрова. Ваља само напоменути да се термин „жанр“ у Фрајевим делима користи на два различита начина. Једном то значи специфичне конвенције структуре заплета, други пут опште црте вербалне структуре. Полазни Фрајов став је да књижевност као „поредак речи“ имитира „поредак природе као целине“ (стр. 96). Природа као садржина уметности представља област неограничених могућности, које се изражавају у облицима људске имажинације.

Под насловом „Реторичка критика: теорија жанрова“ Фрај у четвртом есеју *Анаџиомије* подвлачи да се литерарна дела састоје од онога што су идеално изговорене, штампане, певане, и глумљене вербалне структуре (стр. 246), што остварује различите односе између песника и његове публике. Дела у којима се песник обраћа својим слушаоцима

припадају жанру *ејџоса* (Фрај нас подсећа да су под *та ере* Грци подразумевали песме које се рецитују); певач лирских песама прави се да комуницира сам са собом, или можда са неким другим, ко није његов слушаалац или читалац, а овај чује (*overhears*) лирске исказе. Свестан имажинативног статуса литературе, Фрај не идентификује еп, фикцију, лирику и драму са обичном применом језика. Он третира сваки од ова четири жанра као апроксимацију или *mimesis* вербалног ритма, подвлачећи директно обраћање, потврдно писање, менталну блискост и разговор (стр. 246) као облике тог ритма. У свом најчистијем облику, видови представљања (*radicals of presentation*) захтевају да хипотетичне фигуре у епу буду или скривене од слушатеља, или да као у лирици, слушаоци буду скривени од песника. Лирика и еп појављују се у *Анаџомији* као доминантно тематски жанрови, а међу њима постоји једна значајна разлика. Док лирски песник тежи да пише као индивидуа наглашавајући одвојеност своје личности и особитост своје визије, песник епа се посвећује циљу да буде „говорник свога друштва“ (стр. 143).

Највећа супротност новокритичарском виђењу лирике испољена је код Фраја у сагледавању лирског елемента у недраматски оријентисаним литерарним творевинама какве су молитва, похвала, пословица, загонетка, епиграм итд. Фрај ове лирске жанрове схвата више као музичке, јер они не представљају драматске сцене већ језик који отеловљује форме људског сензибилитета. Ово отеловљење врши се на основу „асоцијативног“ ритма, па тако резултат није драматско говорење, већ певање у језику.

Још су руски формалисти и њихови следбеници у „новој стилистици“ сагледали у лирици, за разлику од Фраја, неререференцијалност њене лингвистичке текстуре, која је значајно разликује од других употреба језика. Почевши од текстова Романа Јакобсона у којима је истакнута „поетичност“ као посебна функција језика, следбеници овог правца размишљања о лирици, сматрали су да се сложени лирски

језик може схватити само као посебна употреба језика. Лингвистички критеријум по којем се идентификује поетска функција је већ добро познато правило: поетска функција пројектује принцип еквиваленције са осе селекције на осу комбинације (Jakobson, 1987, стр. 132)

Највећи продор направио је сам Јакобсон својим изучавањима у којима је показао да лирика на специфичан начин, селективно, користи граматичке обрасце. У некој песми или поетском стилу приметна је употреба неких граматичких форми, констатује Јакобсон, док се друге пажљиво и методично избегавају. Ова селекција (односно искључивање) је дубоко повезана са нашим базичним когнитивним способностима, како се оне остварују у универзалијама лингвистичке структуре. Лирски дискурс, по Јакобсону, тако показује граматичку сегментацију која некад следи сегментацију версификације, а некада иде против ње. Ако се један део лирске песме определи за неке граматичке изборе, други део ће се определити за супротне изборе, па ће насупротив неодређеном роду бити коришћен одређен род, или ће насупротив активу бити коришћен пасив. Ови обрасци су, по Јакобсону, вишебројни и преклапају се. Он истиче да се ово увођење ригорозних граматичких образаца јавља у корелацији са другим облицима формалног представљања, тако да је могуће испитати шта контролише ове стилске конвергенције, како у појединачним песмама, тако и у песмама одређеног стила или историјског периода (Jakobson, 1987, стр. 67, 164). Без обзира на број и значај поетских анализа инспирисаних учењима Јакобсона и „нове стилистике“ тешко је унутар овог правца размишљања о лирици говорити о кохерентној теорији лирике, а још мање о прихватљивој теорији жанрова.

Структуралистичка школа која је прихватила многе поставке Јакобсона и његових следбеника, а потом и постструктурализам, у целини су се мало бавили поезијом, и како је констатовао Калер, ту „није било покушаја да се произведе

систематски приказ операција читања или подразумеваних конвенција лирике“ (Culler, 1975, стр. 188).

С једне стране то је последица радикалног одбијања појединих структуралиста да се баве поезијом. Тако је Ролан Барт констатовао да се модерна поезија супротставља „социјалној функцији језика“ јер радикални симболизам Рембоа и Малармеа и њихових следбеника не сугерише директну аналогију са било каквом некњижевном употребом језика. Барт је у свом младалачком тексту *Writing Degree Zero* (Barthes, 1967) указао и на то да модерна поезија своди дискурс на „речи статичне као ствари“. У поезији Рембоа и његових следбеника, поезија по Барту постаје „супстанца“, „неочекивани предмет“. „Реч се узноси над ред односа изпражњених од значења“, „знак је одвојен од позадине“ „сведен на нулти степен“ (стр. 42–49). Зато је Барт у својој критици заобилазио поезију а писао о фикцији, рекламирању, новинарству, филму, фотографији.

За неке критичаре инспирисане постструктурализмом (у англосаксонском простору) лирска поезија представља сумњиво посвећивање неким дискредитованим вредностима. Њој се замера да се упорно и заслепљено држи буржоаског мита о индивидуалној аутономији, затим да је у њој привилегован лични глас насупрот постмодерној текстуалности. Она покушава да потчини историју истичући у први план пажњу на естетску форму; она окреће леђа ономе што је општи интерес трагајући за веома посебним, приватним истинама; најзад, она активном ангажману сада и овде супротставља трансценденталну безвременост.

С друге стране структуралистичка поетика није усмерена на интерпретацију. Насупрот томе, структуралистичка критика поезије користила је као значајне моделе концепте језика, књижевности и знака с убеђењем да ће успешан критички чин показати шта песма имплицира о статусу знака и самом поетском чину (Culler, 1975, стр. 178). Ни формални обрасци ни лингвистичке девијације стиха не могу произ-

вести право стање поезије без одлучујућег елемента, конвенционалног очекивања, пажње коју поезија прима због свог статуса у оквиру књижевности. Анализирати поезију с тачке гледишта поетике, по Калеру значи одредити шта претпоставља ово конвенционално очекивање које указује на различитост телеологија поетског и обичног језика, и како ове конвенције доприносе ефекту формалних средстава и спољних контекста које поезија асимилује (стр. 164). Ове конвенције су следеће: уостављање безличности поезије, односно песничке персоне, јер ми користимо моделе личности за конструисање фикционалног конструкта као средства интерпретације; референцијални контекст мора бити у складу са захтевима кохеренције који намеће остатак песме (стр. 167); затим, очекивање тоталитета или кохеренције; најзад, успостављање значаја песме њеним читањем као тренутка епифаније или рефлексije о проблемима поезије (стр. 177–8).

Важно је нагласити да у постструктуралистичкој оријентацији критике, и поред одсуства теорија лирике, лирика није занемарена. Читање и тумачење песама засновано је, у том случају, на имплицитној теорији лирике која се одређује самим избором песника чије се песме тумаче. Као што су се критичари Нове критике највише бавили ренесансним песницима, посебно тзв. метафизичким песницима, и викторијанским песницима какви су Браунинг, Арнолд или Хопкинс, тако без обзира на оријентације у критици, и код француских постструктуралиста, и код модерних марксиста и феминистичких теоретичара, предмет разматрања представља углавном лирика модернизма, аутономна, семантички сложена, односно лирика неких песника модернизма (Hosek, C. and Parker, eds., 1985) То значи да постоји нешто што би се могло звати егземпларном поезијом или егземпларним песницима ових теоретичара. Ко су егземпларни песници теоријског постструктуралистичког канона? Ко су песници о којима пишу Дерида, Кристева, Сиксу, Пол

де Ман, Блум или Хилис Милер? То су Вордсворт и Шели, По и Витман, Бодлер и Маларме, Елиот и Стивенс, Хелдерлин (de Man, 1993; Bloom, 1994; Miller, 1985). и последњих година Пол Селан. Главна линија изучавања ових критичара очито прати везу романтизам – модерна поезија; за теоретичаре од Адорна и Џејмисона до Сиксу и Кристеве рад песника модерниста и њихових романтичарских претходника представља лирску поезију.

То значи да је за постструктурализам као теорију, романтичарска традиција која кулминира у модернизму, централна традиција модерне књижевности. У тој традицији главни нагласак је стављен на прецизно изабрану реч симболиста, на свету реч поезије модернизма. Нагласак на вербалној аутономији, она особина због које је Барт одбио да пише о поезији, писање на нултом степену постаје управо, како каже песник Пол Селан, оруђе којим се мери оно што је дато и могуће.

Али, извесно је да то није једини пут којим се досада кретала и креће лирска поезија. Ако, како каже М. Перлоф (Perloff, 1990, стр. 48), ми мање мислимо о поезији као производу, а више као о процесу, нове ствари, нови поетски атрибути постају важни. Ако се поезија схвати, а код неких песника то јесте тако, као процес, онда она захтева другачију врсту читања. Таква је поезија Лорке, Неруде, Сен-Дон Перса, Вилијамса, Адријен Рич. Таква је, на пр. и поезија велике песникиње деветнаестог века, Емили Дикинсон. Можда нећемо погрешити ако такву поезију условно назовемо постмодернистичком. Такође, ако констатујемо да се теорије лирике инспирисане постструктурализмом овом поезијом нису ваљано бавиле у прошлом веку.

Можда је најзначајнију улогу у смањивању броја покушаја да се формулише теорија лирике као жанра одиграо велики заокрет који карактерише последњих неколико деценија критике, а то је заокрет од текста ка контексту. Последњих година у англосаксонском простору доминира

веровање у историјску релативност културних формација, што је документовано бројним студијама „критичара културе“. Критичари културе су експлицитно одбили студије језика као релевантне за своје културне преокупације; нагласак који је ова критика ставила на значење удаљио ју је од испитивања онога што се може звати формалним аспектом текста. Уверење да су структуре знања и веровања резултат социјалне идеологије, а не универзалне вредности (како је на пр. веровала Нова критика) постало је опште прихваћено. Отуда се критика културе концентрисала више на то да истисне теоријску мисао него да је појашњава и расветљава. А ако се бавио теоријом, овај тренд у теоријском промишљању контекстуалних детерминанти литературе у центар свога интересовања стављао је прозу, потискујући поезију на маргину, што је изазвало одговарајуће реакције (Fry, 1995). Наравно, било је и оних који су бавећи се лириком у својим студијама показали историјску релативност лирског израза (Perloff, 1990). Критичари културе су закључили да су културни феномени историјски релативни; онда и жанровске дистинкције у књижевности морају бити такође историјски релативне. У њиховим делима се показује да лирски стилови такође отеловљују културну логику свога времена. Посматрано из овог угла, метрички и граматички избори у лирици су мотивисани сагласношћу са друштвеним конструкцијама људског субјекта које ствара културни контекст, и позиционирањем читаоца у вези са тим конструисаним субјектом, а не сагласношћу са структуралним могућностима језика, текстуром специфичног дела или индивидуалним особинама песника.

Путеви којима су се кретале теорије лирике у XX веку показују да, без обзира на Велекову сугестију, трагања за „општом природом лирике“ нису напуштена, и да у овој области ваља очекивати промене. Оне се пре свега односе на неопходност да се прошири песнички канон којим се теоретичари баве. Потом, да се уз свест да промене у исто-

ријском и културном контексту утичу на лирику схваћену као отеловљени субјективитет, не заборави да као њене генеричке особине опстају избор и презентација формалних извора језика.

Библиографија

- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp*, Oxford U P, Oxford, 1953.
 Barthes, Roland, *Writing Degree Zero*, Farrar Straus, New York, 1967.
 Bloom, Harold, *The Western Canon*, Harcourt Brace, New York, 1994.
 Brooks, Cleanth, *The Well Wrought Urn*, Harcourt Brace, New York, 1947.
 Crane, Ronald S., *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto UP, Toronto, 1953.
 Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics*, Cornell U P, Ithaca, 1975.
 De Man, Paul, *Romanticism and Contemporary Criticism*, Johns Hopkins U P, Baltimore, 1993.
 Eliot, T. S., „Tri glasa poezije“, *T.S. Eliot*, Prosveta, Beograd, 1963.
 Fry, P., *A Defense of Poetry*, Stanford U P, Stanford, 1995.
 Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton U P, Princeton, 1957.
 Hamburger, Käte, *The Logic of Literature*, Indiana U P, Bloomington, 1973.
 Hernadi, Paul, *Beyond Genre*, Cornell U P, Ithaca and London, 1972.
 Hosek, C. and Parker, P., eds. *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, Cornell U P, Ithaca, 1985.
 Jakobson, Roman, *Language in Literature*, Harvard U P, Cambridge, 1987.
 Johnson, Barbara, *A World of Difference*, Johns Hopkins U P, Baltimore, 1987.
 Langer, Susanne, *Feeling and Form*, Harcourt Brace, New York, 1953.
 Miller, J. Hillis, *The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens*, Princeton U P, Princeton, 1985.
 Perloff, Marjorie, *Poetic License*, Northwestern U P, Evanston, 1990.
 Штајгер, Емил, *Умеће шумачења*, Просвета, Београд, 1978.
 Wellek, René, *Discriminations*, Yale U P, New Haven, 1970

II

О МОДЕРНОМ ЕПУ

У савременој теорији и историји књижевности доминира мишљење да је еп почео да изумире у 18. веку и нестао до почетка 19. века, са појавом романтизма, а да се о епу у 20. веку не може говорити изузев као о мртвом жанру, односно о ствари прошлости. Циљ овога кратког текста је да се истакне супротно: да је епска традиција традиција са непрекинутим континуитетом, да је почетком 19. века доживела посебан узлет, и да су на њеним основама створена нека од најзначајнијих поетских дела 20. века.²

Ова теза, насупротив оној „теоријској“ о смрти епа, могла би се назвати „поетском“ јер је заснована на убеђењу песника, које не подлежући променама истрајава вековима, да еп постоји. Жеља за писањем епова коју смо назвали епском намером доиста никад није усахнула. А епска намера не може бити изједначена са намерама о остварењу других књижевних форми јер је увек представљала покушај да се предузме нешто изузетно.

На основу истоветности материјала који су критичари и песници просуђивали као епове односно не-епове, може се констатовати да између критичко-теоријских размишљања о епу и саме форме влада раскорак. Критичка мисао или није могла да прати развој ове традиције, или

² О односу модерне поезије и епске традиције исцрпно пише Дубравка Поповић Срдановић у књизи *Ка модерном епу*: Ветрови Сен-Дон Перса (Модерна поезија и епска традиција: интерпретација Сен-Дон Персових *Вешрова* као модерног епског дела), Београд, Виснет, 1998.

ако је то чинила – чинила је са извесним предубеђењем. Ово предубеђење старо је колико и европска теоријска мисао о поезији; наиме, раскорак између епске традиције и размишљања о њој уграђен је у основе теоријске мисли о епу, Аристотелову *Поеџику*, где се о епу већ говори као о старој творевини коју трагедија превазилази у историјском и квалитативном смислу.

Епска теорија је до данас остала под великим утицајем овог текста, као и његове херменеутике. Негативан став модерне критике према епу одређен је у великом степену специфичним неокласицистичким формализмом чији корени леже у Аристотеловој *Поеџици*, односно у њеним интерпретацијама које су кулминирале у неокласицизму. Под утицајем неокласицистичког формализма модерна критика процењује еп дефиницијом заснованом у доброј мери на Хомеровим еповима, или прецизније речено, на *Илијади*, и мери његову вредност степеном поклапања, односно одступања од те норме, што значи да развој епа вреднује искључивонегативно. Ако врхунац и норму жанра означава дело са његовог почетка (*Илијада*), онда развоја овог жанра не може бити сем уколико се он не тумачи као опадање или изумирање епа.

Суочена са постојањем епа и после Хомерових дела, модерна критика је покушала да реши сложени проблем одбране епског уз признавање опадања херојског идеала, што је био тежак задатак, јер окосница традиционалне епске теорије *јесће* херојски идеал – еп се наиме изједначава са наративом о херојском лику. Решавајући овај проблем неокласицистички оријентисана критика је устврдила у низу контрадикторних ставова да је епу потребан јунак, али да се он више не може назвати јунаком, да му је потребна прича, али је све друго толико важно да за њу нема места, да му је потребна радња, а она опет није битна, итд. Очито да је модерна критика приступила решавању овог проблема са имплицираном жељом за непроменљивом нормом епа.

Она наглашава да је спремна да чини уступке, али то чини нерадо, сматрајући да еп у модерно доба стварно не постоји, јер ни једна форма нема оне формалне карактеристике које еп поседује.

Поред неокласицистичких утицаја, модерна епска мисао претрпела је и снажан утицај низа романтичарских схватања: најпре романтичарског прогресивистичког схватања књижевности по којем је еп као израз примитивног доба немогућ у модерно доба, затим еволуционистичке идеје да је настављач епске традиције у модерно доба – роман. Ове идеје довеле су романтичарске критичаре до закључка да је роман еп наших дана, јер преузима особину да исказује заједничке вредности и аспирације велике групе људи извесног доба и места, а да је епска поезија мртва.

Мада у теоријској мисли 20. века доминира убеђење да је роман наследио еп, не може се негирати појава и постојање низа песничких дела која су, ипак, најближа епу. Да би избегла термин еп, критика је говорила о „дугачкој песми“, али не са више пријатељства и разумевања него о епу. Често у критичке ставове уместо убеђења да се еп не може написати у модерно доба, продира став да се у модерно доба не може написати дугачка песма.

Убеђење у немогућност постојања дугачке песме такође је плод романтичарског утицаја на модерну критичку мисао. Истакнути емоционализам времена који израз налази у схватању да поезија мора да узбуди, кулминирао је у романтичарском изједначавању поезије и лирике, што је одмах значило и избацивање наративног стиха из области поетског.

Такође, као последица романтичарског размишљања у дихотомијама, „модерни“ су увек сагледавани као вреднији него „стари“, па се отуда на њих ретко примењивао термин еп, који одговара старима. Традиционални концепт хијерархије жанрова са епом као круном, доживео је тада потпуни колапс. Термин „еп“ почиње да се користи на најра-

зличити је начине, његова садржина се све више проширује, обухвата низ најразличитијих дела, да би на крају изгубила сваки смисао. Пошто је емоција главно мерило вредности сваког дела, еп се може поредити са целокупном осталом поезијом; лирика ипак у свим проценама бива вреднована као супериорнија јер постиже исти ефекат са мањом дужином дела. Као резултат превлађујућег мишљења у доба романтизма Поов исказ да дугачка песма не постоји добија велики одјек у поетикама естетизма и симболизма, па тиме и у формирању поетике модернизма која је извршила значајан утицај на модерну критику.

Мада се може прихватити теза о примарности лирског импулса у романтизму, ипак се не сме заборавити ни значајна карактеристика доба, жеља песника да у својим делима представе нови поглед на свет. У извођењу овакве намере, наравно, мале лирске форме нису могле имати успеха; без обзира на владајућу теорију, сви велики романтичари желели су да напишу еп. Ова епска намера није остала само на нивоу жеље, па се насупрот широко присутном убеђењу да еп у доба романтизма умире, као истина појављује нешто сасвим различито – еп у време романтизма доживљава процват.

Јасно је да низ тешкоћа око тумачења епа потиче из тешкоћа у конципирању самог термина. Тешкоће дефинисања епа сагледавају се најбоље у чињеници да су се током последња три века теоретичари усагласили само око два критеријума за еп: еп мора бити дугачак и мора бити наративан. У дефиницијама епа које нуди модерна критика јасно се могу сагледати утицаји и неокласицистичког формализма и догматизовања низа романтичарских ставова. На основу искуства које стичемо у процесу читања епова, закључујемо да су формалистички критеријуми ирелевантни, да су уопштавања сачињена на примеру и најнеспорнијих епова неадекватна, као и да је неприхватљив покушај да се специфичност епа одреди на основу уопштавања односа са светом који га је произвео.

Зато је најприхватљивије еп схватити не као жанр са једном утврђеним јасним цртама, већ динамички, као традицију која се предаје или преноси, а која има сопствене специфичности. Најпре, сваки песник који ствара у епској традицији, одређује се према узорима у тој традицији, а не према нормама жанра, јер жели да превазиђе традицију оличену у делу оног песника који за њега представља суштину те традиције. Епски песник се такође одређује према достигнућима епске херменеутике, јер је епска традиција вековима била под утицајем не само појединих дела већ и њихових тумачења, чиме се, између осталог, може објаснити појава неких епских форми (Дантеов еп није само одговор на Вергилијево дело, већ и одговор на Силвестрово алегоријско тумачење *Енеиде* као сазревања људске душе). Може се, дакле, закључити да епска традиција, мада има корене у прошлости, делује тако да одбацује прошлост, понекад и са изразитим презиром. Велики парадокс епа лежи у чињеници да је одбацавање традиције и само епска традиција. Другим речима, сваки песник који ствара у епској традицији мора традицију радикално трансформисати да би за себе задобио име творца епа, а не само епигона.

Овакав однос према традицији имају и писци три велика епа који стварају на раскршћу романтизма и модернизма. Вордсворт у сопственој поетској визији налази колективно прихватљиве истине о човеку, чиме се једном за свагда за еп осваја унутрашња историја човека. Витман гради своје изразито субјективно виђење света паралелно са историјом Сједињених држава. Иго у *Лејенди векова* креира своју епску визију с идејом да постоји аналогија еволуције човечанства и индивидуе, историје једне душе и историје људи.

Модернизам је обележен прихватањем идеја о немогућности постојања целовите визије света која се сматра неопходном за стварање епа. Идеализам, али можда још више нихилизам и скептицизам доба, приморавају песнике да за

подручјем слободе и целовите визије трагају у детињству, културној прошлости, приватним митовима, политичком ангажману, у вери. И поред доминације поетике инспирисане Поовим исказом о немогућности постојања дугачке песме, видљиви су, током целог периода модернизма, напори да се створи дугачка песма: они кулминирају у модернистичком пројекту *par excellence*, у Малармеовој *Књизи*, али се и остварују у Елиотовој *Пустој земљи*.

У оквиру модернизма, или можда насупрот њему, јавља се песничка оријентација која прекида са трансцендентним идеализмом, али и нихилизмом доба, и жели да поново успостави контакт са светом ствари и људи. Песнике ове оријентације одликује свест о томе да је у модерно доба немогуће постићи целовитост визије, али то код њих не изазива носталгију; насупрот савременицима, они славе фрагментарност. човек се у њиховом видном пољу креће слободно и свој смисао тражи у себи.

Припадници ове струје, у које спадају Вилијам Карлос Вилијамс и Чарлс Олсон, без икаквог оклевања окрећу се стварању нових епских дела. Уколико улазе у полемику са критичком мисли о епу, песници – заговорници овог опредељења одбијају да се повинују било каквим конвенцијама, али и да прихвате да је еп застарела форма; уколико не улазе у полемику, они делују и њихово стваралаштво иде у прилог тврдњи да епска традиција није мртва.

ОГЛЕДИ О
АМЕРИЧКОЈ ПОЕЗИЈИ XX ВЕКА

ОД КОСА ДО ФЕНИКСА: АВАНТУРА ПЕСНИЧКЕ ИМАГИНАЦИЈЕ ВОЛАСА СТИВЕНСА

Мада је Стивенсов песнички углед растао после његове смрти спорије него углед његовог пријатеља Вилијама Карлоса Вилијамса (такође после смрти), данас је јасно да ова два песника представљају доминантне поетске гласове у америчкој поезији XX века. Стивенсов изузетни таленат примећен је рано: већ 1919. велики амерички песник Харт Крејн препознао је у њему надмоћни песнички глас, а тридесетих су неки припадници Нове критике као Ајвор Винтерс, на пример, указали на његов велики потенцијал. Међутим, тек са појавом *Сабраних ђесама 1954*, годину дана пре песникове смрти, а поготово после песникове смрти, његова поезија је добила пуно признање. Неки од најуглашенијих америчких критичара поезије на челу са Хелен Вендлер (H. Vendler), професорком са Харварда, као и тзв. тријумвиром са универзитета Јејл, Харолдом Блумом (H. Bloom), Џефри Хартманом (G. Hartman), и Хилисом Милером (H. Miller), као и многи други, посветили су му бројне књиге и текстове проглашавајући га великим песником и можда највећим америчким песником XX века. То не треба да заведе на помисао да је рецепција Стивенса униформна. Пошто је код њега „немогуће наћи јединствену систематичну теорију поезије и живота“, како је нагласио Х. Милер, својом сложеност природом Стивенсова поезија отвара се различитим приступима и тумачењима како обожавалаца и подржавалаца његовог дела, тако и оних који је маргинализују и оспорава-

ју. Присталице Стивенсове поезије не слажу се око тога да ли Стивенса треба посматрати као касног романтичара или као модернисту који наставља традицију симболизма, као идеалисту или ироничара, као егзотичара или као песника америчке оријентације, као песника метафизичке или антирелигијске поезије, као песника естетицисту или пак песника идеолошки обојене поезије. Такође, не постоји усаглашеност ни око тога која је Стивенсова најбоља песма; али без обзира да ли се мисли да је то „Зоре јесени“ или „Стена“ (Вендлер) или „Забелешке ка врховној фикцији“ (Блум) међу критичарима нема спора око става да Стивенсове песме јесу највећа достигнућа у америчкој поезији XX века. Без обзира како се тумачи, Стивенсова поезија која је често метапоезија, мора привући све оне који о њој мисле на теоријски начин; Стивенсово инсистирање да је „теорија / поезије теорија живота“ неспорно је утицало да његова поезија буде интересантна за читања како у кључу Нове критике и феноменологије, тако и херменеутичке критике, али и књижевне деконструкције и новог историзма.

Поред многобројних гласова обожавања има и многих гласова оспоравања Стивенсове поезије, али ни међу њима не постоји сагласност. Зависно од позиције критичара Стивенсу се замера нељудскост, обескорењеност, непрозирност, непродорност, самодовољност, хиперцеребралност. Тврди се да је његова поезија у највећој мери поезија „понављања“. То је поезија, истиче се, која читаоцу не преноси нешто познато, емоције, крв и зној познатог живота. То је поезија некога ко не жели да буде заражен животом, опсесивно окренута сама себи, незаинтересована за било шта изван саме себе, хладна, дистанцирана, поезија многих површина и мале дубине.

Многобројни спорови, како они око вредности целокупног дела, тако и они око читања појединих песама, потврђују сложену природу његове поезије, па то остаје, можда, једина особина Стивенсове поезије око које нема

никаквог спора. На статус изузетно „тешког песника“ утицао је и сам песник различитим исказима од којих је можда најчувенији онај из збирке изрека под насловом *Adagia*, да песма „мора да се опире интелигенцији скоро успешно“, који се као први стих јавља у песми „Човек који носи ствар“. Овако отворени изазов интелигенцији тумача поезије бар донекле објашњава несмањено интересовање које Стивенс провоцира у америчкој академији. О Стивенсу је до сада објављено 158 књига, 208 поглавља у књигама, преко 1,150 текстова. Неких 400 докторских дисертација до сада се бавило различитим аспектима песниковог дела.

*

Колико год да је историја Стивенсове поезије и њене рецепције занимљива и провокативна, колико год да је његов унутарњи живот био богат, о чему сведочи не само поезија раскошних језичких обрта и евокативних слика, већ и записи у писмима и дневницима, догађаји из Стивенсовог јавног живота су малобројни и такоређи незанимљиви.

Рођен је 2. октобра 1879. године, у Ридингу, у држави Пенсилванија. Његов отац, Гарет Баркалоу Стивенс, био је успешан адвокат и желео је да сва три сина крену његовим стопама, што се на крају и десило. Мајка, пореклом из холандске породице Зелер била је учитељица. На Харвард се, као специјални студент, Стивенс уписао 1897. и завршио колеџ 1900. Ту је упознао филозофа Џорџа Сантајану, коме је посвећена његова позна песма „Старом филозофу у Риму“; вероватно под његовим утицајем напустио је протестантизам и, како каже Х. Вендлер, прихватио „скептични лукрецијевски натурализам“ који ће обожити многе његове песме. По завршеном колеџу одлази у Њујорк где, насупрот очевим жељама, покушава да се бави новинарством. Годину дана радио је за *Њујорк Хералд Трибјун*, али му се ни посао

новинара ни мала примања нису допали. Убрзо напушта овај посао и уписује се на Њујоршки правни факултет који завршава 1903. У адвокатску комору је примљен 1904. Од 1904. до 1907. ради за разне адвокатске фирме, да би се 1908. запослио у једном осигуравајућем заводу. Потпредседник Њујоршке филијале Осигуравајућег друштва из Ст. Луиса у Мисурију постаје 1914. Када изгуби овај посао, због стапања две фирме, Стивенс прихвата посао у Осигурању у Хартфорду, и 1917. прелази из Њујорка у Хартфорд где ће остати до краја живота. Постепено напредујући у хијерархији, Стивенс 1934. постаје потпредседник компаније.

Стивенс се 1909. венчао са Елзи Кахел Мол са којом се упознао 1904. Из овог брака који се не би могао сматрати срећним јер су супружници живели у одвојеним деловима куће, мада никада није дошло до развода, рођена је 1923. кћерка Холи. Она је 1967. уредила Стивенсове изабране песме под насловом *Палма на крају ума*, а *Писма Воласа Стивенса* 1966.

Стивенс је умро 2. августа 1955. у седамдесет и шестој години. Постоји сведочанство једног свештеника да је песник на самрти примио католичанство.

Стивенс је држао чврсту демаркациону линију између свога посла и своје поезије. Није желео да се о њему говори као о песнику јер „када једном то сазнају, људина када не мисле о вама другачије него као о песнику, а човек је, на крају крајева, много сложенији од тога“ (W. Pritchard). Од девет до пет свакога радног дана, живео је један живот, да би од пута кући са посла, започињао неки други живот. Није то био само живот посвећен поезији. У писму Витеру Бинеру Стивенс описује своју „идеју живота“ као „пријатно вече, оркестар + гомила у *даљини*, средње тешка вечера, чаша нечег хладног + у исто време нешто потпуно + мека, обла Панатела“ (В. Причард). Стивенс је био гурман и сладокусац; био је страсни колекционар антиквитета и проводио сате трагајући за занимљивим комадима по њујоршким антиквар-

ницама. А онда, посебно суботом, од десет изјутра када је воз из Хартфорда стизао у Њујорк, проводио је сате шетајући и уживајући у свету око себе, понекада прелазећи више од четрдесет километара дневно у упознавању њујоршких улица. Њујорк је био свет који је он желео да истражи, и тој жељи је остао веран до краја живота. „Моји суседи враћају се са крстарења. Јутрос сам се возио са човеком који је био изузетно преплануо, скоро црн. Лично, *не волим* да идем на крстарења. Постоји одређена лакоћа која настаје у одласку на посао, легању у кревет и раном устајању, која је једнака опуштању на крстарењима. Срећно и *bon voyage*. Пратићу вас у мислима док наново доживљавате Шпанију“ (В. Причард). Путовао је мало, никада ван америчког континента. Када би напустио Њујорк, волео је да иде на Флориду и на Кубу. Свеprisутно зеленило и светлост у његовој поезији сигурно много дугују карибском поднебљу, а било је ту и осећање да се на југу „живи чулима више него када се живи у хладном месту“.

*

Стивенс спада у ретке песнике који су главнину свога дела створили у зрелим годинама. Прецизније речено, најбоље песме Стивенс је написао када је прешао педесету. У сваком случају, вредност Стивенсове поезије почиње да се препознаје тек у његовим позним годинама, када је, 1950. и 1954, добио највише националне награде за поезију. Мада је још као студент писао поезију, први стихови објављени су му у новембру 1914, када је Херијет Монроу објавила четири његове песме у посебном ратном броју часописа *Поеџри* (*Poetry*). Стивенс је прву књигу објавио тек 1923. Био је то *Хармонијум* (*Harmonium*). Иза ове књиге уследи-
ле су *Игеје о реду* (*Ideas of Order*) 1936, *Совина гејџелина* (*Owl's Clover*) 1936, *Човек са њавом њишаром* (*The Man*

with the Blue Guitar) 1937, *Делови једног светла* (*Parts of a World*) 1942, *Транспорти за лето* (*Transport to Summer*) 1947, *Зоре јесени* (*Auroras of Autumn*) 1950, *Сабране њесме* (*Collected Poems*) 1954. После његове смрти објављене су три књиге поезије: *Opus Posthumous* 1957, *Палма на крају ума* (*Palm at the End of the Mind*) 1967. и *Сабрана поезија и проза* (*Collected Poetry and Prose*) 1997.

Стивенс је за живота објавио једну збирку есеја под насловом *Неојходни анђео* (*The Necessary Angel*) 1951.

Стивенсова поезија, као и низ прозних текстова и изрека, указују на његов филозофски атеизам, којим се он уклапа у велику нихилистичку традицију модерне поезије. Пошто је сагледао како су богови нестали у једној култури, човек више никада не може веровати у било којег бога: „Смрт једног бога смрт је свих“ (СР, стр. 381). Богови су нестали и то је оставило празан простор у којем функционише човек. Шта да чини тај човек, каква је његова сопствена свест о себи у свету без бога, да ли је то разлог за очај, или можда ипак могућност да човек појми свет у новом светлу? По Стивенсу, после смрти богова или бога остали су природа, физички свет, видљив, чујан, доступан свим чулима, и човек са својом свешћу која је у стању да прихвати природу, и са способношћу која му помаже да се уздигне изнад чула, да трансформише природу, имагинацијом.

Чини се да је Стивенс пред собом имао понуђено решење: требало је помирити реалност и имагинацију, тело и дух, свет и ум, и то постаје опсесивна тема Стивенсове поезије. Али, управо то помирење је оно што је скоро немогуће у Стивенсовој поезији. С једне стране људи зависе од природе која их окружава, а с друге ум је тај који организује свет у којем функционише; с једне стране „душа... је компонована/ од спољног света“ (СР, стр. 51), с друге стране „никада не постоји ствар, већ само верзија ствари“ (СР, стр. 332) Песник узноси реалност као једину стварност, па је као такву одбацује, проглашава за јединог генија имагинацију,

па такву идеју напушта у потпуности. Стиче се утисак да Стивенсова поезија само осцилује између контрадикторних могућности – покушава да реалношћу апсорбује имагинацију, да реалност овије имагинацијом, да их споји у метафори, али исход сваког оваквог трагања и сваког оваквог покушаја остаје само путоказ ка новом трагању, отвара простор за нови покушај, и управо ово је, по неким критичарима, основна одлика његове поезије (Милер).

Мада, како Милер сугерише, Стивенсова поезија „описује опште флукутирање“, предмет или групу предмета у бесциљном осциловању или кружном кретању“, низ предмета који обузимају па напуштају посматрачев ум, „серију флуидних трансформација у којима предмети прелазе један у други у процесу који није метафорички јер су сви елементи серије на истом нивоу реалности“, чини ми се, ипак, да се његова поезија у свом доминантном току може схватити као тријумф имагинације над светом природе, као победа креативне способности коју никада не треба схватити као моћ која било шта искључује, већ као способност која укључује у себе све могућности.

Али над ветром, над легендама његове вике,
... над воденим валовима
Празног мора што декламује кроз широко грло
Над свим овим моћна имагинација ликује
Као труба...

Сама реалност код Стивенса није нешто статично што постоји независно од нашег присуства и изван нашег ума, већ нешто што се дефинише у процесу рада имагинације, као производ имагинације док она обликује свет. Имагинација је непрестана активност, јер ми непрестано покушавамо да појмимо свет, непрестано покушавамо да то учинимо тако да наша имагинација буде задовољена. Зато се наше поимање света састоји у стварању слика о том свету које се исказују речима, али одмах потом и у њиховом одбацивању,

и трагању за новим сликама. Ми трагамо за кохерентном сликом света, за светом који ће за нас бити смислен, и зато наша имагинација мора бити непрестано упослена. Отуда реалност, како каже Стивенс, постаје „активност најразвишеније имагинације“.

Као личност чија је имагинација најразвијенија, песник постаје свештеник Имагинације. Песник је тај који „животу даје врховне фикције без којих ми нисмо у стању да га појмимо“, „песници помажу људима да живе свој живот“. Упркос јасно израженом скептицизму према сталним вредностима, јер Стивенс размишљајући у традицији Ничеа, Ортега и Гасета и Сантајане сагледава људску историју као непрестано настајање облика уметности који су вредни само за једно време и једно место, тако да ништа није и не може бити вредно заувек, Стивенсова вера у поезију, ако не постојећу а онда у неку будућу, неизмерна је. Поезија, дакле, треба да се схвати као врховна фикција, она је та која треба да заузме „место / празног неба и његових химни“ и тако омогући модерном човеку да се снађе у свету без бога.

У периоду када је америчка поезија чинила велики заокрет према предмету, Стивенс није оклевао да се бави такозваном „философском тематиком“, проблематиком бића, односом реалности и нереалности, природе и свести, објекта и субјекта; истовремено, сам је себе желео да схвати као песника земље. И поред ове жеље, он никада није успео да развије „земаљски хуманизам“ специфичан за романтичарске песнике, на пример за Китса, како уочава Х. Вендлер. Али је непобитно, поред афинитета за апстрактно, Стивенс у многоме био песник земље као песник чулног, нарочито визуелног, песник боје, посебно у раним песмама, где су покретни или непокретни облици живих боја непрестана присуства. Милер ову усредсређеност на боју тумачи Стивенсовим одбацивањем „било чега оностраног“: боја је, каже он, анонимна, и нешто што истовремено припада многим

предметима. Изузетно живе боје тропских предела, воћки, цвећа, нијансе појединих боја (жуто које сија различитим жутима, СР, стр. 196), а посебно доминантно зелено, као боја имагинације и животности, супротстављене на другој страни монохроматским, безброј пута опсервираним пејзажима под снегом и ледом, али и сјајној белини која живи у многим својим нијансама, сведоче о Стивенсовој наклоности земаљском свету.

Тај свет, његова променљивост, његова непрестана могућност настајања, а истовремено његова сталност, претпоставка да постоји нека његова суштина, фасцинирала је Стивенса. Можда нема песника који се, трагајући за „простим смислом ствари“ и желећи да себе „очисти од свих лажи“ опсесивније бавио проблемом реалности, природе, пратећи је кроз годишња доба која на најбољи начин илуструју идеју промене. Песника је узносило и инспирисало сунце, а зима с једне стране егзалтирала а са друге бацала у очај у тој мери да је, како каже Х. Вендлер „време... једини феномен којем је он страствено одан“. Ма како да сва годишња доба у његовој поезији имају сличан третман, јер су сва доба носиоци елемената универзалног живота и универзалне промене, ипак се може рећи да је у епистемолошком смислу зима повезана са трагањем за суштином бића. У пролеће и лето природа је раскошна, променљива и многострука, па је тешко сагледати је прецизно. Зима, пак, омогућава да се природа сагледа у потпуном мировању, стању чисте апстракције, блиска у истом часу и својој суштини и ништавилу.

Стивенсово уживање у свету блиско дечјој очараности, прати језик одушевљења првобитним именовањем ствари. Он је песник језичких бравура, чудесних речи налик ударима звона који као да допиру из области ониричног, метафора, алитерација и асонанци, јасних и скривених рима, песник свестан радости и моћи језика, уживања у изговореној речи (што су све, нажалост, непреводиви

квалитети његове поезије). Стивенса је, можда више него иједног другог америчког песника, могуће третирати као мајстора чистог звука у тој мери да свако питање о значењу код Стивенса нарушава уживање у језику које читалац налази у његовим песмама.

Мада у његовим песмама доминира медитативни тон а релативно дуг стих намеће утисак озбиљности, Стивенс није „учени“ песник: не ретко он прави анегдотске обрте у песмама, боји их комичним сјајем, уноси апсурдне тонове. Непрестано подривање сваке сталности и непроменљивости очигледно је у свим формалним особеностима Стивенсове поезије. Узвишено и смешно, прозаично и величанствено, зачуђујуће и обично, непрестано се мешају у Стивенсовом језику, не дозвољавајући да се у нашем уму формира било каква чврста слика о предметима његовог света.

*

Можда нема другог песника у америчкој поезији чије је дело било на тако уједначеном вредносном нивоу током целог живота, а такође ни онога који је своје, можда најбоље песме, написао после шездесете године. Зато је тешко говорити о неким стваралачким периодима у Стивенсовом животу. Ипак, ради лакше прегледности Стивенсовог дела, могуће је његово деловање грубо поделити на три периода: 1923–1940, 1940–1950. и 1950–1955. године, мада би можда било правичније говорити о његовим ранијим и касним песмама.

Стивенсова прва збирка *Хармонијум*, појавила се у четрдесетчетвртој години песниковог живота 1923, а поново је (уз свега десетак придодатих песама) објављена 1931. Продато је само стотинак примерака, и мада су је неки песници као на пр. Мериен Мур оценили позитивно, књига је углавном добила негативне рецензије. У *Њујорк Тајмсу* се у августу 1931.

појављује оцена да је књига „бљештаво здање леденица. Сјајна као Месец, књига је исто тако мртва“. Данас се појава те књиге сматра изузетним датумом у америчкој поезији, јер се у њој у потпуности дефинише песничка индивидуалност Стивенсова, његов афинитет према филозофији естетског феномена, његов у потпуности оригиналан сензибилитет и стил, егзотичан, духовит, пун слика у којима доминира боја као на платнима импресионистичког сликарства.

Можда је најимпресивнија одлика збирке њена разноликост. Поред кратких лирских песама као што су „Цар сладоледа“, дужих, филозофских, и сигурно много више аутобиографских песама са алузијама на неуспех пишчевог брака какво је „Недељно јутро“, у овој збирци налазе се неке од песникових најчешће антологизованих и највише тумачених песама, међу које спадају „Le monocle de Mon Oncle“, „Анегдота о ћупу“, „Тринаест начина да се посматра кос“, „Чај у Палати Хун“ и „Снешко“. Збирка обилује анегдотама што је понекад експлицирано у наслову: „Анегдота њих хиљаду о човеку“, „Анегдота о кани“ или „Анегдота о принцу паунова“, али и дужим формама које подривају неке жанрове на пр. романсу – као песма „Глумац као слово Г“ („The Comedian as the Letter C“). Наслови или делови наслова неких песама су на француском, па Стивенс тако можда указује на утицај француских симболиста, али вероватније на овај начин покушава да познато начини необичним; такви су, напр. „Fabliau о Флориди“, „Cortège за Розенблума“, већ наведени „Le Monocle de mon Oncle“ или „Çu Est Pourtraicte, Madame Ste Ursule, et Les Unze Mille Vierges“. Неки наслови као „Жабе једу лептире. Змије једу жабе. Свиње једу змије. Људи једу свиње“ су „само“ необични. Обични свет кокошака и пилића описан је у песми под насловом „Бантима међу боровима“, а неизлазак домаћице међу њене кокошке у песми „Депресија пред пролеће“. Песме ове збирке такође показују различите начине на које Стивенс испитује деловање имажинације према свету, односно поку-

шаје да допре до суштине онога што свет јесте.

У песми „Тринаест начина да се посматра кос“, песми која је настала 1919, већ се сагледава Стивенсово сложено поимање односа имагинације и стварности. Један од начина да се сагледа стварност јесте да се покаже како она није униформна, јединствена, него је сачињена од свих могућих начина на које је сагледана, што значи да различити погледи на стварност сачињавају стварност. При томе, посебан начин гледања на стварност мора бити песнички начин, када ће се ритмом, римом, алитерацијама, асонанцама, манипулацијом у области синтаксе, дикцијом, лексичким фондом, указати на ново виђење стварности.

Наравно, доминантну улогу у песничкој визији стварности имају слике. Песничке слике Стивенсове су затворене у себе, одбацујући било какву дубину. Оне су утемељене на нијансама које их чине оним што јесу. Пошто немају никакву дубинску референцу, никакав метафизички ослонац, слике стварају међусобну везу, повезујући се хоризонтално. Ништа не постоји само по себи, ствари се дефинишу у међусобним односима. Управо ти односи омогућавају Стивенсовој песми одјеке, вибрације, сазвучја али и ироничне и дисонантне тонове.

ТРИНАЕСТ НАЧИНА ДА СЕ ПОСМАТРА КОС

I

Међу двадесет снежних планина,
Једино покретно
Било је косово око.

II

Био сам троуман,
Као дрво
На којем су три коса.

III

Кос се ковитлао у јесењим ветровима.
Био је то делић пантомиме.

IV

Мушкарац и жена
Су једно.
Мушкарац и жена и кос
Су једно.

V

Не знам шта ми се више свиђа,
Лепота измена
Или лепота наговештаја;
Када кос звижди
Или одмах после.

VI

Леденице су дугачко окно испуниле
Варварским стаклом.
Преко њега је, овамо па онамо,
прешла сенка коса,
Ћуд је
У сенци ушла у траг
Неодгонетљивом узроку.

VII

О, танки мушкарци Хадама,
Зашто замишљате златне птице?
Зар не видите како кос
Обилази око стопала
Ваших жена?

VIII

Знам племените нагласке
И јасне, неизбежне ритмове;
Али такође знам
Да кос има удела
У ономе што знам.

IX

Када је кос одлетео из видокруга,
Означио је ивицу
Једног од многих кругова.

X

На призор косова
Како лете у зеленој светлости,
Чак би и подводачи еуфоније
Оштро крикнули.

XI

Превезао се преко Конектиката
У стакленој кочији.
Једном је претрнуо од страха
Па су му се
Од сенке запреге
Причинили косови.

XII

Река се покреће.
Кос мора да лети.

XIII

Цело поподне било је вече.
 Падао је снег.
 И падаће снег.
 Кос се сместио
 Међу удове кедре.

(1917)

Песма прати функционисање имажинације која следећи коса у тринаест одломака или тринаест довршених слика инспирисаних хаику поезијом, односно управо преко коса, сагледава свет у увек новој светлости. Зашто је у питању број тринаест? Зато што је то прост број који треба да сугерише одсуство било какве дељивости, јединственост визије у посматрању коса, па дакле и непоновљивост доживљаја, или злослутни број који својом злослутношћу треба да појача злослутну боју коса, експлицитну на енглеском (black-bird), док је семантичко поље речи кос на српском свакако мање двозначно? Кос је домаћа, блиска птица, свакодневно видљива и на пољима и у урбанизованим просторима, и у песми функционише и као конкретно присуство и као метафора реалности.

Први и тринаести одељак сачињавају неку врсту оквира за песму, јер њено кретање започиње јединим покретним предметом међу непокретним снежним планинама, косовим оком (мада реално, анатомски непокретним), а завршава се њеним смиривањем, смештањем коса на кедрове гране. Тамно, црно око на црној птици једини је знак живота у белом, снежном пределу. Само присуство коса уноси у посматрача сложеност осећања и размишљања, не само двоумљење већ и троумљење, тројство ума и тројство птица (II). Кос такође омогућава да се оно што се обично сагледава као јединство, а у ствари је двојство (мушкарац и жена) схвати

као ново, тројство (мушкарац, жена и кос); увођењем коса као разједињујућег фактора у познато јединство мушкарца и жене, оно одједном добија нови смисао (IV). Кос који својим ковитлањем на јесењим ветровима доводи до закључка да је све то „делић пантомиме“ отвара питање ко изводи ту пантомиму; да ли то око посматрача види овај покрет коса као део неке велике представе без речи, да ли то ум имитира свет у покрету, као птица на ветру (III)?

Пети одломак успоставља у посматрачевом уму једнакост између статуса коса и статуса промена у свету који нас окружава; промене су изражене косовим звиждуком а наговештаји тишином која прати звук. Немогуће је определити се између унутарњег и спољног, између језика и тишине после њега, између поезије и њеног одјека у нама. Сенка коса је довољна да у нама изазове размишљање о осећањима. Стивенс кроз афоризме и стихове описује реалност деловања различитих чула, тако да ни једно виђење не буде без значаја. Сваким новим погледом редифинише се улога коса и мења укупна слика. Кос јесте одређен околином у којој се налази, али се његово значење непрестано мења, тако да Б. Медер (B. Maeder) с правом закључује како „сваки чин визије рекреира реалност а свака перцепција је метафора“. Свако ново виђење ствара нову перспективу у посматрачу, али пошто постоји много начина да се нешто види, па према томе и много врста истина, можда истине и нема? Ипак и сама сенка коса довољна је да наша ћуд открије своје неодгонетљиве узроке (VI), да схватимо сложеност сопственог бића.

Немогућност постојања само једног смисла апострофирана је у деветом одељку. Свако значење коса дефинише један круг чије значење постоји све док се кос налази на хоризонту. Низ могућих кругова имплицираних летом коса указује на тренутно, ново значење, које ће заменити старо. Три пута поновљеноме „знам“ у VIII одељку супротстављено је „не знам“ из V одељка. Али, ма како да говорник

наизглед инсистира на поузданости свога знања, он истовремено препознаје и његову релативност имајући свест о уделу коса у свему томе.

Као што је сенка коса довољна да изазове размишљање о свету уопште или о нашим ћудима, осећањима, односно да нас на неки начин избаци у апстракцију или врати у себе, тако кос треба да одигра улогу тѣга приземљења у нашим аспирацијама. Док кос обилази око стопала жена из Хадама, дакле ту је и на земљи је, танки људи Хадама замишљају златне птице. Црна птица, можда знак опасности, али сигурно знак реалности, оно је на шта треба обратити пажњу не сањајући оно што је недостижно, златне птице. Чему далеки светови ако не познајемо ни овај наш, блиски, свакодневни? Чему размишљања о егзотичном када је оно познато што нас окружује већ само по себи неисцрпно сложено? Чему уметност која тежи недостижном, ако је ту крај нас уметност која нам је блиска? Пошто одлеће из видокруга, кос се појављује у зеленој светлости изазивајући крике екстазе. Његовим присуством „подводачи еуфоније“, заговорници високе уметности, наведени су да промене свој став. Стаклена кочија из XI одељка вероватно је стаклена кочија песништва. Чак је и страх који доживљава он (песник) пошто се вози у „стакленој кочији“ преображен у креативни страх; сенка запреге, нечега нестварног али приземљеног преображена је у нешто надземаљско.

Река непрестано тече, реалност се непрестано мења, овај хераклитовски свет уноси законитост сталне промене у све што му припада: кос као имагинација на делу и сам *мора* непрестано летети. Он се на крају (годишњег доба, живота) смирује (смрт, нежива белина, снег) у гранама космичког дрвета и дрвета живота, кедру; стих тежи смирењу, али опстаје свест да кос може прхнути сваког часа и да креативна авантура ума може поново започети.

*

Песма „Анегдота о ћупу“ преиспитује однос реалности и имагинације разматрањем дејства занатског односно уметничког дела на свет. Могуће ју је читати као иронични коментар романтичарске жудње за креативном повезаношћу свести и природе као основе уметности, и тада, како наглашава Ригелато (P. Righelato), песма можда може да се схвати као одговор на Китсову „Оду грчкој урни“ у којој песничка имагинација ватрено испитује хладну и тиху урну о значењу фигура које се налазе на њој. У Китсовој песми постоје знаци природе на које свест може да реагује, али у „Ћупу“ тога нема, па песничко ја ни не покушава да чита ћуп или да изрази нека осећања о њему, већ само бележи ефекат ћупа на свет који га окружује.

АНЕГДОТА О ЋУПУ

Поставих ћуп у Тенесију,
И округао беше, на брду.
Приморао је лену дивљину
Да окружи то брдо.

Дивљина се до њега диже,
И испружи унаоколо, не више дивља.
Ћуп беше округао на тлу
И висок и као лука у ваздуху.

Посвуда је задвладао.
Тај ћуп је био сив и пуст.
Од себе не даде ни птицу ни жбун,
Као ништа друго у Тенесију.

(1919)

Заобљеност ћупа је очити знак људске делатности, круг је знак својствен човеку, па је и кружење природе око ћупа, који тако постаје центар предела, уношење смисла и поретка у природу која сама по себи нема ни смисао ни поредак. Уношење људске творевине у природу цивилизује „дивљину“ дајући јој структуру, не само у просторном смислу, „окружавањем ћупа“, већ и у карактерном смислу; она престаје да буде „лења“. Процес цивилизовања је проблематичан и Стивенс одабира реч која указује на присилу, да би га коментаришао; природа је „приморана“ да окружи брдо на којем се налази ћуп. Песма тако постаје метафора о моћи ума и уметности да уреде оно што је нељудско и нецивилизовано, празнину односно дивљину, али и о ефектима тог уређења.

Ако се песма тумачи као прослава тријумфа естетског принципа, онда се имагинација може схватити као способност ума да трансформише свет, односно природу, у уређени образац. С друге стране могуће је читати је и као негацију овог принципа, јер се ћуп у песми никада не уједињује са околином. Он не припада околини у коју је постављен и мада је околина приморана да му се повинује, она се с њим не може сродити. Он „не даје од себе ни птицу ни жбун“, дакле из њега не настаје, не потиче никакав живи свет, и он остаје потпуно различит од свега осталог у Тенесију, постаје нека врста одсуства природе.

Не треба заборавити да је све што се дешава у песми одређено деловањем песничког субјекта. Он поставља ћуп у Тенеси, он примећује да се ћуп није сјединио са природом која га окружује; на крају песме суочени смо са артифицијелношћу перспективе коју намеће постављање ћупа у дивљину и тумачење предела у том часу, али можда и са личним неуспехом песничког субјекта да оствари уметнички, смислен перформанс.

*

Тема самодовољности имагинације, њеног нарцисоидног солипсизма, обрађена је у песми „Чај у палати Хун“.

ЧАЈ У ПАЛАТИ ХУН

Не мање јер у пурпуру сам силазио
Западним даном кроз оно што ти зваше
Највећом осамом, не мање то бејаш ја.

Шта беше балсам пошкропљен по мојој бради?
Шта беху химне што ми зујаху крај ушију?
Шта беше море чија ме плима тамо преплавила?

Из мога ума пљуштао је златан балсам,
И моје уши твориле су хучне химне које слушаху.
А ја сам бејаш компас тог мора:

Бејаш свет у којем сам ходио, и оно што видех
Чух или осетих не дође него из мене самог;
И тамо нађох себе истинскије и необичније.

(1921)

Хун је творац васцелог света и све што постоји, постоји у њему и из њега. Ништа, како уочава Х. Блум, није изван Хуна. „Гледање, слушање, осећање налазе објекат само у сопственом ја, и ништа у свету кроз који се он креће није изван њега“. Преплављује га морска плима, али он је „компас тог мора“, све химне које његове уши чују оне и стварају, балсам пошкропљен по његовој бради (почаст која му је указана) створен је у његовом уму (стваралац се највише диви сопственом делу). Он је потпуни господар света у којем постоји; његова краљевска позиција одређена је и пурпуром у који је одевен (у који је сам себе оденуо).

Мада сам у своме свету, Хун у њему није усамљен. Самом Хуну није потребан нико други до он сам.

Онај који доживљава осаму као највећу није Хун, већ „ти“, и та визура другог, онога који читав Хунов свет другачије види, уноси у песму идеју о различитим доживљајима света условљеним различитим имагинацијама, као и свест о потпуномнеподудару два доживљаја реалности, односно једног њеног елемента – осаме – у песми. Како је самом Хуну неопходан само он сам, стварање у песми „Чај у палати Хун“ може се схватити као преображавање света у ја, јер „тамо нађох себе истинскије и необичније“, односно као потпуно негирање света реалности, јер цео свет постаје само облик деловања ствараоачеве имагинације. Ипак, ма како спорадично и тангенцијално, ту потпуност, ту целовитост самодовољности уметника, односно уметности, нарушава присуство визуре другог.

*

Екстремном нарцизму ствараоца који на крају ствара лачке авантуре проналази себе „истинскије и необичније“ па се може стећи утисак да је управо ради спознавања самога себе у њу и кренуо, можда је најпотпуније супротстављена Стивенсова позиција у „Снешку“. Песнички субјекат покушава да се ослободи било каквог деловања имагинације, да неутралише све фикције, како би онда био у стању да појми чисту реалност. Ипак, овакво читање представља само једно од више могућих. У расправама о овој, вероватно највише тумаченој песми у целокупној америчкој савременој поезији, коментатори се слажу само у две ствари: ово је песма о покушају да се реалност односно природа појми а да јој се не придају људска знања и осећања, или је пак, песма о томе како би човек, да би овако доживео свет, морао да постане снешко, снежно биће,

када због изузетне зиме не би могао да свет више појми на људски начин, то јест да чује „звук беде“ у ветру, и о томе да ли је то могуће или немогуће.

СНЕШКО

Мора се имати ум зиме
Да би се сагледали мраз и границе
Јела под снежном покрицом;

И дуго времена подносити хладноћа
Да би се посматрале ледене чупе клека,
Смрче рапаве у удаљеном сјају

Јануарског сунца; и не мислити
О било каквој беди у звуку ветра,
У звуку неколико листова,

Који је звук земље
Пуне истог ветра
Што дува на истом голом месту

За слушаоца, који слуша у снегу,
И, сам ништа, посматра
Ништа што није тамо и ништа што јесте.

(1921)

Већина читања ове песме усмерена је на метафоричку топографију зимског пејзажа који контролише значење песме. Зимски пејзаж у тумачењима песме добија низ значења почевши од мрачног представљања егзистенцијалне ситуације до афирмативног пражњења сопственог бића (као у Зену) у циљу схватања света и дивљења минималистичкој лепоти. Нека читања Бове (P. Bove), Џ. Гери (J. Gery) указују на нихилизам сцене и повезују је са деридијанском идејом одсуства у позадини реторичке фигуре, док други,

као Х. Блум, тврде како слушалац, мада сведен на ништа, „остаје људски“, јер је оскудна фигурација у песми ипак фигурација, а не празнина.

Песма се састоји од једне дуге реченице која се до тачке и зареза креће у области визуелног, да би после тога прешла у област аудитивног и да би се на самом крају, у последња два стиха, вратила у област визуелног. Виђени пејзаж јесте нешто у чему се могу сагледати дејства ума, јер човек, посматрајући пејзаж, чини то на људски начин: он види „ледене чупе клека“, „смрче рапаве“ итд. Прелазак на аудитивну област је прелазак на покушај редукције присуства ума у пејзажу. Пошто сваки елеменат природе, као и звук, може бити обележен људском пројекцијом, хладноћа се, сугерише песма, мора подносити дуго како би се ослободила „људског“ тумачења. Може ли се ово уопште постићи? Песма изгледа сугерише да може, последњим стиховима: ако слушалац посматра „ништа што није тамо“ значи да посматра реалност ослобођену од свега онога што јој иначе придаје. Од седмог до дванаестог стиха, Стивенс у потпуности напушта просторне метафоре и креће се ка неодређеном „звуку ветра“, „звуку неколико листова“, још неодређенијем „звуку земље“, од локалног ка ширем универзуму, тако да и тон песме постаје све свечанији и узвишенији, да би на крају чисто биће, „ништа што јесте“, било сагледано, откривено и посредовано, како каже А. Вајтинг (A. Whiting).

Могуће је читати песму и тако да се у њој сагледају два слушаоца, један који имагинацијом пројектује на природну сцену људску емоцију, чита пејзаж кроз људско осећање и саосећа са њим, и онај који чује само звук ветра не тумачећи га људским осећањем и знањем. Значи ли то да је реалност онај свет који се сагледава без учешћа имагинације? У песми се одбацује идеја да је природа средство да се прикаже било људска беда било људско постигнуће. Напротив, креативна свест мора да се дисциплинује, да постане „ум зиме“ да би појмила свет какав он доиста јесте. Тек када се

у потпуности ослободи људских конотација пејзажа, када сагледа зиму снешковим очима, спозна хладноћу не уносећи у њу људско осећање непријатности, слушалац може да „посматра“ „ништа што није тамо“ односно реалност очишћену од свега онога што јој приписује ја, и „ништа што јесте“, односно суштинску огољеност света.

Могуће је и да је песма покушај да се афирмише примарна реалност на којој песник гради своје фиктивне структуре. Последњи стих констатује одсуство које је имагинарно, а не стварно стање бића, али читалац мора да схвати да посматра два феномена који су супротстављени: оно што је само доступно чулној перцепцији и оно што не могу досећи чула већ само имагинација. Како каже Е. Кеслер (E. Kessler), Стивенс постиже можда најхладнију, најогољенију песму у језику, песму без наде или очаја, без добра или зла, јер све ове људске идеје изопачују идеју о чистој перцепцији.

Значи ли то да је немогуће постићи изједначење ума са снешковим умом – или је то могуће само мимо имагинације? Песма прати деловање ума у његовом ширењу од локалног проматрања ка универзалном значењу, да би на крају ум посматрача појмио широку сцену, васиону. Сам тренутак овог поимања веома је значајан. Да ли је постојање на крају песме нешто што се даје појмити без креативности, без имагинације? Без активног доприноса ума свет не може да се појми у свој својој сложености; у овој активности ангажоване су наше физичке и интелектуалне способности, ми гледамо и размишљамо. Међутим, да бисмо сагледали предео без придавања емоција ми морамо постати Снешко, а то је могуће само у машти.

Човек се мора ослободити свега што би могло да утиче или да тумачи сцену једном кад постане „сам ништа“; само ослобођен сваке људске перспективе, он може да „посматра / ништа што није тамо“ и „ништа што јесте“. Наравно, када би поседовао ум зиме, снешко не би видео ни гранчице јела

ни клеке, јер су све ово примери људског виђења ствари, људске класификације; не би видео ни предмете „под снежном покорицом“ „чупе“, „рапаве смрче“ – јер су све то метафоре које ум намеће сцени. Чак и свест о сагледавању целог призора у светлости јануарског сунца, као и идеја удаљеног сјаја, припадају људском поимању света. Песма покушава да се ослободи света који је начинио човек, али њен језик поново успоставља оно што би она да напусти, откривајући да је и „одсуство имагинације морало бити измаштано“.

*

Збирка песама *Igeje o redu* појављује се 1935. Песник је ову своју збирку описао као „суштински књигу чисте поезије“ да би наставио „Верујем да у сваком друштву песник треба да буде експонент имагинације тог друштва. *Igeje o redu* покушавају да илуструју улогу имагинације у животу“. Међутим, књига је управо због оваквог нагласка имала разнолику рецепцију: низ критичара оптужио је песника за незаинтересованост према политичким и социјалним тензијама времена, у чему је нарочито предњачио марксистички часопис *Њумасиз* (*New Masses*). Неке новије биографије, на пр. књига Џоан Ричардсон (J. Richardson) из 1988. (*Wallace Stevens: The Later Years 1923–1955*) износе супротну тврдњу – да је Стивенс у ствари био привржен идејама социјализма, али да их никада није јавно износио. Једна од највећих Стивенсових песама из ове збирке, „*Igeja o redu* у *Ki Vestu*“, бавећи се односом имагинације и реалности дотиче се на специфичан начин и политичке реалности.

ИДЕЈА О РЕДУ У КИ ВЕСТУ

Певала је с оне стране генија мора.
Вода се никада није обликовала према уму или гласу,
Као тело, цело тело што лепрша
Празним рукавима; ипак је њено мимичко кретање

Творило непрестан крик, непрестано узроковало крик,
Који не беше наш мада смо га разумели,
Нељудски, истинског океана.

Море не беше маска. Не беше ни она.
Пев и вода не беху помешани звуци
Мада оно што је певала беше оно што је чула,
Јер оно што је певала беше изговорено реч по реч.
Може бити да су се у свим њеним фразама комешали
Вода која мрви и задихани ветар;
Али она а не море беше оно што смо ми чули.

Јер она беше творац песме коју је певала.
Увек покривено, море трагичних покрета
Беше једино место покрај којег је у ходу певала.
Чији је то дух? рекосмо, јер смо знали
Да је то био дух за којим смо трагали и знали смо
Да ово треба често питати док она пева.

Да се то дизао само тамни глас мора,
Или чак обојен многим таласима;
Да је то био само спољни глас неба
И облака, потонулог корала зазиданог водом,
Ма како јасан, био би то дубок ваздух,
Уздижући говор ваздуха, летњи звук
Понављан у лето без краја
И само звук. Али то беше више од тога,
Чак више него њен глас, и наш, међу
Бесмисленим понирањима воде и ветра,
Театарским удаљеностима, бронзаним сенкама
згомиланим
На високим хоризонтима, у планинским атмосферама
Неба и мора.

Њен глас беше то што учини
Небо најжешћим док је нестајао.
Сатом му је мерила усамљеност.
Била је једини мајстор света
У којем је певала. А када је певала, море,
Какво год ја да је имало, постајаше ја

Што беше њен пев, јер она беше творац. Тада ми,
Док смо је посматрали како се креће тамо осамљена,
Схватисмо да за њу никада није постојао други свет
Изузев оног који је певала и, певајући га, творила.

Рамоне Фернандесу, кажи ми, ако знаш,
Зашто, када се певање завршило и ми ка граду
Кренули, кажи ми зашто су пригушене светиљке,
Светиљке у рибарским чамцима тамо усидреним,
Како се ноћ спуштала, косећи се у ваздуху,
Надвладале ноћ и поделиле море,
Учвршћујући украшене зоне и огњене поларне звезде,
Уређујући, продубљујући, очаравајући ноћ.

О! Благословена поама за редом, бледи Рамоне,
Творчева поама да уреди речи мора,
Речи мирисних портала, под светлошћу бледих звезда,
И речи о нама и нашим извориштима,
У сабласнија разграничења, продорније звуке.

(1934)

У песми су супротстављени природа представљена морем и људски глас као уметничка активност; „нељудски“ крик „истинског океана“, „вода која мрви“ и „задихани ветар“ с једне стране, и „пев“, као и његов „творац“ и „мајстор“, са друге стране. Звукови које производе певачица и вода не мешају се, „пев и вода не беху помешани звуци“, мада заједно постоје и трају, наспрам речи мора увек стоји људски језик:

Мада оно што је певала беше оно што је чула,
Јер оно што је певала беше изговорено реч по реч.

[..]

Али она а не море беше оно што смо ми чули.

У песми се сагледавају три људске фигуре: она (можда песникова муза, или само женски лик), затим песнички су-

бјекат, ја, које се може идентификовати са Стивенсом, и Рамон Фернандес – особа којој се Стивенс у песми обраћа.

Говорник песме шета обалом, слуша певачицу и размишља о питањима односа природе и културе, нељудског и људског, стварности и имагинације. Између ова два аспекта ствари у песми се успоставља радикални дисконтинуитет, јер Стивенс наглашава да не постоји романтичарска синтеза природе и уметности. Женина песма не имитира природу, мада настаје као одговор на деловање те природе; „непрестан крик“ мора супротстављен је женском гласу који пева „реч по реч“, звук океана следи законе природе, глас певачице следи законитости њеног пева. „Чији је то дух?“ пита се говорник? Постоји ли нека веза између људског и природе у певу – песничкој метонимији за уметност? Пев није подражавање мора, нити песма може да утиче на везу између певачице и природе, јер је море само „место покрај којег је у ходу певала“. На питање постављено у средини треће строфе даје се истовремено и веома специфичан и веома неодређен одговор. Песма намеће значење, али извор значења је нешто друго. То је, каже се, више него „тамни глас мора“ и „спољни глас неба“ чак више него „њен глас“, чак више него „наш“ глас. Јер чаролија коју ствара певачица не престаје пошто престане певање – духовна сила која је већа од воде или ветра или певачице – сила је која постоји изван човека, јер „пригушене светиљке“ надвлађавају ноћ и укроћују море. Речи које ће бити уређене творчевом помамом за редом су речи мора, али и речи „мирисних портала“ под „светлошћу бледих звезда“ које вероватно означавају говорникову мистичну визију.

Део песме који наводим у критици се у већини случајева чита као потврда романтичарске доктрине о супериорности ума над природом.

... А када је певала, море,
 Какво год ја да је имало, постајаше ја
 Које беше њен пев, јер она беше творац.

Тако, на пример, Хелен Вендлер примећује да је у песми истакнуто романтичарско узношење „моћи поезије над природом“. Међутим, неки критичари (Х. Блум), на пр. указују да је „песма двозначна и да ју је можда немогуће протумачити“, јер с једне стране афирмише, али не лоцира „трансцендентални поетски дух“, остајући неопредељена око позиције океана. Оба ова читања како показују неки коментатори на пр. Џ. Лонгенбах (J. Longenbach) занемарују постојање другог лица у овој песми. А оно је, такође, укључено у стварање током слушања мора и певачице.

Мада је Стивенс увек инсистирао да се име Рамон Фернандес не односи ни на кога посебно, оно ипак није измишљено. Рамон Фернандес (R. Fernandez) био је књижевни критичар који је радио за *Нувел реви франсез* (*Nouvelle Revue Française*), *Партизан ривју* (*Partisan Review*), и *Крајтерион* (*Criterion*), и чија је критика постала изразито политички ангажована; тридесетих година, у писму упућеном *Нувел реви франсез*, Фернандес је јавно одбацио своју претходну критичарску политику и определио се за марксизам. Стивенс тада није могао да прихвати повезивање уметничке делатности са било каквом политичком групом или политичким програмом, тако да његово обраћање Рамону Фернандесу има одређене импликације. Иако би Рамон Фернандес могао бити уверен да зна шта је извор и какав је ефекат песме коју пева певачица, једино што му Стивенс поручује јесте да би у томе погрешно, јер је свака извесност погрешна. Идеја о реду је неопходна, али у уметности она је увек повезана са преиспитивањем, и често се окреће против онога што је раније постулирала.

У свом обраћању Рамону Фернандесу песнички субјекат, дакле Стивенс, наглашава како су светилке, нешто што

је људско дело а нема политичке импликације какве пев може имати, „надвладале ноћ и разделиле море“. Пошто је песнички субјекат онај који представља везу између певачице и мора, управо он је тај који уводи идеју о реду у цео приказ, а то нам преноси моћ имажинације. Тако се, постављајући питање Рамону Фернандесу, Стивенс намеће као творац идеје о реду. Стављајући себе изнад природе, пријатеља, музе као мајстора, он уписује себе „као аутора/ауторитет у свету у којем пева“ (Броган — J. W. Brogan), јер се у његовом уму преламају утисци и о мору и о постојању и ефекту пева. Пев који говорник слуша трансформише и њега, и то што се у њему дешава изван је песме; он сам је тај који тумачи везу уметности и мора. А када се песма заврши оно што остаје појачава ефекат песме, јер песнички субјекат сада сагледава ефекте визуелног аспекта света — оног који нема уметничке претензије али је ипак створен људском руком — како „уређују, продубљују, очаравају ноћ“. Овом констатацијом управо он постаје онај ко дивоту ефекта светиљки уписује у ноћ.

Последица песме коју је песнички субјекат слушао јесте проширење његове свести и о песми и о простору ван песме. То се рефлектује на његово поимање ноћи, а потом и на свест да помама за редом може довести до креације језика који ће створити истинску поезију, ону што ће се бавити „нашим извориштима“. Резултат помаме за редом је да све оно што песнички субјекат појми постаје истинско откривење које треба само дефинисати преко „сабласнијих разграничења“ и „продорнијих звукова“.

Песма потврђује да Стивенс у имажинацији сагледава моћ, способност, силу која не мора увек бити хваљена из истог разлога. За разлику од „Песама нашег поднебља“ где се имажинација хвали као могућност бекства од савршенства, овде се подвлачи њен ангажман у нашој жељи за редом и поретком. Тако се у песми на крају успоставља убеђење у доминацију песме. Последњи стихови славе моћ језика; разграничења су „сабласнија“ јер дух дефинише

своју територију на месечини, светлости имагинације, а звуци „продорнији“ јер указују на стварање дубље, значајније поезије.

*

Совину дејтелину, збирку песама која ће на различите начине обрадити идеју о природи уметности и уметника, обрађајући посебну пажњу на однос политике и уметности, Стивенс објављује 1936. Ова тема ће добити посебан значај у збирци песама *Човек са љавом и шпаром* која ће се бавити Стивенсовом највећом темом, односом имагинације и реалности, посебно апострофирајући проблем представљања реалности у уметности. Вероватно у дијалогу са онима који су га оптуживали да његово дело не обраћа пажњу на социјалне аспекте реалности, Стивенс у овој песми испитује однос реалиста и антиреалиста, оних који верују да доиста постоји једна истина, нешто што је права ствар и оних који су скептични према овој идеји и верују да истина можда постоји али да јој се људи не могу приближити, као и да се представљање ствари и саме ствари увек морају разликовати. Његов закључак је да између реалности и представљања те реалности у уметности постоји непрестана динамичка повезаност при којој ниједан вид овог односа није моћнији од другог, као и да при томе они међусобно нису радикално различити.

I

Човек се наднео над гитару,
Нека врста стригача. А дан беше зелен.

Рекоше „На тој плавој гитари
Ти не свираш какве јесу ствари.“

А човек одговори, „То какве јесу ствари
Мења се када се свира на плавој гитари.“

А онда они, „Али свирај, мораш,
Мелодију изван нас, а нашу,

Мелодију на плавој гитари
О томе какве су тачно ствари.“

II

Не могу сасвим свет да заокружим,
Мада делиће слажем како знам.

Певам јунакову главу, велико око,
Брадату бронзу, али не човека,

Мада га слажем како знам
И крозањ допирем скоро до човека.

Ако серенада скоро до човека
Омашује, тиме, какве јесу ствари,

Нека то онда буде серенада
Човека који свира на плавој гитари.

Анализа прва два дела ове дуге песме која се састоји од тридесет три целине, указаће, надам се, на сву сложеност Стивенсовог третирања одабране теме. Први део песме представља дијалог између две стране: „њих“ и „човека са плавом гитаром“. У том дијалогу „они“ суде о његовој уметности која претендује да буде представљање света као о изневеравању тог истог света. Очито, свирка на плавој гитари звучи, најблаже речено, „чудно“ онима који је слушају; они очекују једно, а добијају нешто друго. „На тој плавој гитари / Ти не свираш какве јесу ствари“. Али, шта би значило свирати „какве јесу ствари“? Значи ли то да би гитара требало у потпуности да подражава природу, нпр.

песму птица, или би можда требало да слушаоцима подари мелодију какву су они навикли да чују. Они су, по свему судећи, заговорници идеје да реалност не може постојати у многим облицима и да не може зависити од тога како и ко гледа на њу.

Гитариста у одговору наглашава да, шта год подразумевамо под „стварима какве јесу“, то није нешто што заувек остаје фиксирано; да се реалност може видети на безброј начина и да не постоји само једна, права верзија реалности, јер само уметничко представљање мења реалност: „То какве јесу ствари / Мења се када се свира на плавој гитари“.

У одговору на изјаву човека са плавом гитаром његови саговорници, међутим, захтевају да он одсвира „Мелодију изван нас, а нашу, / Мелодију на плавој гитари / О томе какве су тачно ствари“. Та мелодија је „изван нас“ зато што вероватно означава њихову немогућност да сами стварају, свирају, а истовремено је и „наша“ зато што они желе да знају шта могу тачно да очекују у слушању. Познати звук познатог инструмента јесте оно што слушаоци подразумевају под тачним представљањем реалности.

Други део песме представља монолог гитаристе у којем он објашњава да уметност, креативно представљање реалности, не може допрети до стварне реалности, и да увек постоји извесна неподударност између једног и другог. Он пева делове човека, човекову главу и „брадату бронзу“, што већ указује на продор имажинативног сагледавања стварности у уметност, али не целину — „али не човека“. Уметност трансформише познати човеков лик, и он постаје „јунак“, „брадата бронза“, а не више позната, обична особа. Мелодија на плавој гитари трансформише човека у јунака чија је „брадата бронза“ део друге реалности која није ништа мање стварна од објективне реалности спољног света. Уметност, уметничко представљање не само да трансформише обичног човека, она „кроз њега допире скоро до човека“. Уметност, дакле, почиње од човека, у чину представљања

тог човека она му се приближава, али му не може сасвим прићи.

Човек је, очито, у песми представљен на два начина. С једне стране то је познати човек на кога су саговорници гитаристе навикли, са друге стране то је „човек“ који за гитаристу означава циљ који он покушава да достигне али у томе не успева. Дејство уметности, имажинације, преображава познате предмете у нешто друго, јер им у процесу представљања додаје многе аспекте и значења који су скривени обичном оку.

Последњи стихови сумирају оно што је већ речено, али додају још једну, нову нијансу. Стихови „Ако серенада скоро до човека / Омашуге, тиме, какве јесу ствари“ показују да је, гледано са стране реалиста, уметнички напор да се обични предмети реалности трансформишу у уметничке предмете – удаљавање од стварности, „омашивање“ ствари какве јесу. Али за гитаристу, међутим, реалност постоји само у преображавајућој моћи уметности. Реалност је његова мелодија на плавој гитари, и он њом жели да се приближи човеку. Гитариста „слаже“, уклапа „делове“ свог уметничког дела, покушавајући да тако осветли скривене аспекте реалности који нису доступни обичној, свакодневној перцепцији.

Реалност и представљање реалности (уметност) нису две супротстављене стране ствари. Стивенс се залаже да се схвати важност обе стране и њихов однос као сложен. Саговорници гитаристе заступају мишљење да постоји прецизно дефинисана стварност, „какве јесу ствари“, али желе да чују и „мелодију изван нас а нашу“ што сигурно није оно што нуди реализам. С друге стране, гитариста се најпре поставља као антиреалиста својим исказом да се ствари мењају када се одсвирају на плавој гитари, да би касније казао да и он има јасну представу о стварности на основу које покушава да створи своју уметност; али за њега права реалност постоји у области уметности, у мелодији плаве гитаре, чија је реалност реалнија од спољне. Између

стварности и онога што је представља постоји, сугеришу нам два прва дела ове дуге песме, непрестана динамичка размена.

*

Човек са њавом иштаром представља преокрет у Стивенсовој поезији зато што се од ове збирке, односно од истоимене песме, Стивенс окреће песмама које су све мање налик довршеним, егзотичним комадима његовог ранијег стваралаштва, а све више импровизације без краја које, како добро уочава Милер, „почињу усред мисли а завршавају се произвољно“. Песма која покушава да прати живот постаје непрестани ток слика које се смењују; нема кохерентног обрасца у коришћењу метафора, мотива. Метафора која је искоришћена одмах потом је напуштена; слично се дешава и са мотивом, са сликама. Све што се појави у песми траје само трен да би одмах било замењено нечим новим.

У периоду 1938–1950, који би се могао условно назначити као друга фаза у Стивенсовом стваралаштву, појављују се две збирке: *Делови једној свећи*, 1942, као и *Трансјорји за леио*, 1947, (у коју ће песник унети „Забелешке ка врховној фикцији“, написане 1942). Он већ има шездесет година али ће тек написати своје најбоље песме, дуге филозофске медитације, увек са смислом за апсурд и уживање у анегдотским тренуцима. Ипак, језичке игарије карактеристичне за ранију поезију напуштене су, и у песмама из ове фазе доминира рефлексивнији, апстрактнији стил.

У песми „Песме нашег поднебља“ у сусрету са потпуном природном лепотом каква је лепота белих и ружичастих каранфила, са естетски савршено обликованим предметом, зделом, са оним најједноставнијим и најсавршенијим што естетски конципирани простор може да пружи, човекова имажинација остаје незадовољена. Она жели много више.

ПЕСМЕ НАШЕГ ПОДНЕБЉА

I

Бистра вода у блиставој здели,
Ружичасти и бели каранфили. Светлост
У соби налик снежном ваздуху,
Који одражава снег. Свеже пали снег
На крају зиме када се враћају поподнева.
Ружичасти и бели каранфили – а желиш
Тако много више од тога. И сам дан је
Поједностављен: здела од белог,
Хладног, хладног порцелана, ниска и обла,
И у њој ништа друго до каранфили.

II

Па чак и ако те је та потпуна једноставност
Ослободила свих мука, прикрила
Рђаво спојено, твоје животно ја
И обновила га у свету белог,
У свету бистре воде, блиставих ивица,
Ипак желиш више, треба ти више
Више од света белих и снежних мириса.

III

Ипак ће преостати неуморни ум,
Тако да ћеш желети да побегнеш, да се вратиш
Ономе што је тако дуго састављано.
Несавршенство је наш рај.
Упамти да, у овој горчини, задовољство,
Јер је несавршенство тако моћно у нама,
Лежи у погрешним речима и јогунастим звуцима.

(1938)

У другој строфи песничка имагинација претпоставља да би потпуна једноставност призора могла прочишћујуће да делује на човека, да га ослободи жудње за нечим што се налази изван призора, „потпуне једноставности“; изједначен са савршенством призора, човек је и тада незадовољан. Поред свега што нам је дато ми бисмо желели много више, и у овој песми управо то незадовољство савршенством знак је виталности имагинације. Ми ипак желимо несавршен свет у којем ћемо имати жеље, потребе, па чак и свет у којем постоји зло, јер је то свет који ми волимо. „Наш рај је несавршен“ тако да нам највећа задовољства пружају погрешне речи или упорни звуци; праву радост налазимо у несавршенству а не у савршенству; наша имагинација не може бити задовољена само естетским доживљајем света. Задовољство се налази у свету који нас, несавршен какав је, окружава.

У збирци *Делови једној свети* Стивенс у потпуности усавршава онај облик поезије који је писао целог живота – метапоезију, поезију која коментарише сопствено настајање, инсистирајући на имагинацији схваћеној слично Колриџу, као на способности паралелној божјој креативности. Размишљања о поезији и посебно месту модерне поезије у нашем животу дата су у песми „О модерној поезији“ У песми се прати, како каже Ч. Алтијери (C. Altieri), „како моћи компоновања поезије омогућују стварање принципа за одређивање сопственог бића, и унутар луцидне модернистичке свести, обнову старих вредносних предиката какви су „племенитост“ и „слобода““.

О МОДЕРНОЈ ПОЕЗИЈИ

Песма ума у чину налажења
 Онога што ће опстати. Није увек морала
 Да налази: сцена је била постављена; понављано је оно
 Што беше у сценарију.
 Онда се позориште преобразило

У нешто друго. Њена прошлост беше успомена.

Она мора да живи, да научи локални говор.
Мора да се суочи са мушкарцима свога доба и да
сусретне

Жене свога доба. Мора да мисли о рату
И да пронађе оно што ће опстати. Мора
Да сагради нову позорницу. Мора да буде на тој
позорници

И да, као незасит глумац, полако
И са медитацијом, изговара речи које у уву,
У најосетљивијем уву ума, понављају,
Тачно, оно што она жели да чује, и да уз тај звук
Невидљива публика слуша
Не комад, већ саму себе, изражену
У осећању двеју особа, као
Два осећања која су постала једно. Глумац је
Метафизичар у тами, што пребира
По инструменту, што повлачи жицу која ствара звуке
Који досежу изненадну тачност, што потпуно
Садржава ум, испод чега она не може сићи,
Изнад чега нема воље да се издигне.
Она мора
Бити налажење задовољстава, а може
Бити о мушкарцу који се клиза, о жени која игра, о жени
Која се чешља. Песма чина ума.

(1940)

У Стивенсовој песми, свет изван песничког ја улази у песму као сила историјске промене, разарајући старе фикције и постављајући низ захтева који доминирају трећом строфом. Када ум покуша да пружи одговор на све што је последица контаминације историјом, он налази неопходне могућности у сопственој моћи саморефлексије. Стари текстови старог позоришта нити одговарају модерној сензибилности, нити нам омогућују да себе испунимо прилагођавајући се тој ре-

алности. Ново позориште мора да се потврди развијајући нове начине бављења критичким мишљењем. Питање је како сагледавамо свет и предмете у њему, како уопште схватамо природу објективности и снаге које је производе.

Стивенсова песма ослања се на сопствене структуралне и метафоричке процесе као средства изражавања и тестирања способности како би избегла иницијални статус заробљености. Почетна драматична ситуација одређена је свешћу ума о промени и осећању недовољности коју ова свест генерише. Модернистичка самосвест појављује се као процес негације оријентишући се према ономе што смо изгубили и што више не можемо да будемо: то осећање губитка носи собом реализам у којем ум сноси одговорност за своју ситуацију. Тако песма прописује низ неопходности које песма треба да испуни, па песма постаје сопствени субјекат. Најпре, она сугерише да ми учествујемо у изградњи нове позорнице где процес апстраковања може у себе да унесе реалност коју следе они који воле истину. Речи омогућују да гледаоци постану свесни сопствене моћи док слушају „не комад, већ саму себе, изражену / У осећању двеју особа, као / Два осећања која су постала једно“. Песник, дакле, од своје публике захтева флексибилну имажинацију.

Песма је чин ума и као таква она је обавезна да трага за оним што ће опстати. Стање поезије је дато кроз слику позоришта, односно позорнице. У судару са савременим захтевима да пронађе оно што ће трансцендирати тренутак у којем настаје, поезија је сагледана и као комуникациска сила, и моћ којом се ум спаја са светом који постоји изван њега, са мушкарцима и женама свога доба, са тренуцима кризе свога доба. Пошто мора да укаже како су се односи уметности и природе променили, песма треба да „сагради нову позорницу“, а та нова позорница треба да помири две различите тенденције: с једне стране она мора да буде блиска мушкарцима и женама свога доба и да буде увек у језику који ће они разумети; она такође мора да се суочи са великим, ег-

зистенцијалним питањима живота и смрти, „мора да мисли о рату“. С друге стране, она мора да буде окренута само себи, да презентира песничково ја, чиме је наглашен усамљенички и субјективни аспект песничког чина.

Глумац који глуми на тој позорници мешавина је нај-апстрактнијих и најчулнијих особина – комбинација метафизичара и глумца. Поезија, као глумац, треба да понавља „оно што она жели да чује“. И мада је као таква субјективна, она кроз спој својих екстремних могућности превазилази ту субјективност: с једне стране она је „метафизичар у тами“, дакле бави се најапстрактнијим проблемима, док је истовремено представник и оног најчулнијег, јер је и музичар, повлачи жицу која производи тонове који доносе собом тачно оно што она жели да буде, ни мање ни више од тога. Тек када сједини све ове различите аспекте, поезија ће бити „налажење задовољства“ а то је њена обавеза. Њена тематска опредељеност може бити разнолика, мада се Стивенс у песми опредељује да наведе сликовите радње (мушкарац који се клиза, жена која се чешља). Тада, она постаје чин ума. Овако схваћена поезија доноси задовољство које претпоставља побољшање односа између песника и мушкараца и жена које он среће.

Овај период Стивенсовог стваралаштва обележен је низом значајних песама које се баве филозофском тематиком. Посебно у дугим песмама као што су „Забелешке ка врховној фикцији“ (1942) и доцније „Обично вече у Њу Хејвну“ (1950), песник преиспитује природу односа речи и света, мисли и ствари. Очито са посебном наклоношћу за епистемологију, Стивенс у овом периоду увек изнова одговара на питање како субјекат може знати објективни свет. Прецизног одговора нема, односно, тачније речено, понуђен је низ одговора који су одмах потом напуштени. Али, Стивенс управо и жели да у овим песмама ухвати ту специфичну распарчаност менталног искуства док се креће кроз време увек усмерено према циљу који никада не може

достиги. Свака слика која илуструје ментално искуство је у тренутку свог постојања савршена и једино могућа, али је вредна тек за тренутак.

Мада већина критичара види Стивенса као атеисту, чије дело афирмише „чврсти дигнитет чисто природног човека“ (Х. Блум), неки тврде да га је од четрдесетих година надаље питање бога непрестано опседало. Бог је, по речима Џенет Мекен (J. Mc Cann) за Стивенса, „узвишено ја, нека врста присуства у одсуству“ нешто што је описано у позним песмама као „спољни мајстор знања“. Посматрано из ове перспективе, трагање за „фикцијом апсолута“ може да се схвати као Стивенсов животни покушај да одговори на питање из „Забелешки ка врховној фикцији“: У шта треба да верујем? Можда његов одговор „Веровање а не бог је оно што је битно“ (*Opus Posthumous*, 162) представља управо доказ његове нерелигиозности, али је сигурно да Стивенс у песми „Забелешке“ покушава да уметности прибави позицију религије. У *Писмима* Стивенс каже како је желео да „створи нешто вредно као што је идеја Бога“, а песма може да се чита и као неуспех да се ова амбиција оствари, и као успех да се укаже на могућност превазилажења неуспеха путем уметничког стварања.

„Забелешке ка врховној фикцији“ је филозофска медитација о природи реалности, имагинацији и поезији, и можда најуспешнији Стивенсов покушај да нам покаже како поезија може да нам помогне да живимо свој живот. Песма је покушај да се уметности прида статус религије, да се идеја бога замени нечим исто тако вредним. Али, као и остале Стивенсове песме, само у развијенијој, дужој форми, она не даје ниједан дефинитиван одговор, непрестано показујући различите напетости које илуструју њену неоствариву амбицију. Критичари који се слажу да је ово Стивенсова најбоља песма указују на „неисцрпност њене енергије“. Вендлер пише: „Стивенсова намера да умањи захтеве упућене

имагинацији оснажује стих; воља која се, толиких година, кретала ка намеравању апотеози усмерена је ка веселијем маниру, што у целисти побољшава расположење. Стивенс доспева у равнотежу: ослобођени превеликог терета, његови стихови могу да се одену у лакши језик и покрет.“

Ова дуга песма (преко 660 стихова у терцинама) поред уводног и завршног дела, састављена је од три целине са посебним насловима: „Мора да буде апстрактна“, „Мора да тежи промени“ и „Мора да причињава задовољство“. На самом почетку песме, у прологу, спаривањем различитих супротности као што су дан и ноћ, једна, извесна истина и жива промењивост воде, окамењена мисао и деловање ума изван уобичајених окова рационалне мисли, постулира се митски и метафизички статус песме и уводи се њен први део под насловом „Мора да буде апстрактна“. Он почиње обраћањем ефебу, ђаку, ученику, саветом како да допре до „идеје“ о сунцу.

Почни, ефебе, опажајући идеју
О овом изуму, овом измишљеном свету,
Непојмљиву идеју о сунцу.

Мораш постати поново незналица
И видети сунце поново неуким оком
И видети га јасно у идеји о њему.

Од ефеба се захтева да одбаци могућност постојања „творца“ али да пажљиво сагледа „Како је чисто сунце сагледано у идеји о себи / опрано најудаљенијом чистотом неба / Које је изгнало нас и наше слике“ како би појмио његову суштину. Изгон слика праћен је смрћу бога – „Смрт једног бога смрт је свих“ – мада је Бог, Феб, био само име за нешто што се „никада не може именовати“. Али пропаст пројекта именовања не имплицира крај именовања „Постојао је пројекат за сунце, и постоји. / Постоји пројекат за сунце. Сунце / Не сме да носи име, златни врхунац, већ да буде / У

тешкоћи онога што је бити“. Разматрање ове „прве идеје“ уводи у песму супротности актуелног и мистичног, иманентног и трансцендентног, које се сједињују у лику песника као свештеника и филозофа. Треће певање тумачи песму као поновно стварање, а песника као творца. Живот може да се сагледа као нов само кроз песму, и само нас песма, као смрт, враћа некој врсти изворишта; то је овде повратак „првој идеји“, а песнички лет одржава се на крилима несвесног. Ми кроз песму доживљавамо утисак сједињености са светом, док нас „нонсенс живота“ пробада „чудним односом“. Захтев за апстрактношћу поезије истакнут у наслову првог дела песме значи како песник мора да одбаци све оне наносе интерпретација који су се годинама таложили по предметима природе, све оно што му наука, митологија и теологија кажу о сунцу, и да га сагледа као што га је први човек видео први пут. Да би га видео, он мора заборавити све што је о њему знао укључујући и његово име. Појмити сунце на овај начин значи видети га у „идеји о њему“. Ова прва идеја је изворни посед ума, а главни чин имагинације је да свет види као што је виђен у првој идеји о себи. Имагинација је, дакле, истовремено и крајња моћ рашчињења, моћ да се уништи све што није непосредна идеја о ствари. Када имагинација и реалност постану једно, онда се на час свет може појавити онако како га је Адам сагледао пре него што је почео да га именује.

Прва идеја, како се каже у четвртом певању, „није била наша. Адам / У рају беше Декартов отац / А Ева је од ваздуха начинила огледало себи / Својим синовима и кћерима“ Ови стихови добро илуструју непрестану двозначност Стивенсових стихова: с једне стране, „прва идеја“ као нешто заједничко људском роду могла би да се изједначи са Јунговим колективним несвесним, с друге стране, из перспективе стиха где се Адам посматра као Декартов отац, „прва идеја“ може се схватити као свест, *cogito*. Ове две позиције изгледају непомирљиве, јер једна заступа колективитет а друга индиви-

дуалност, али управо из напетости супротности може да се створи ново. Ми смо свесни да „живимо у месту / Које није наше сопствено и, много више, није ми“, али из тог места настаје поезија. „Прва идеја“ кроз цео први део песме мења облике и појаве: она је и слон и медвед, али и „див времена“, Див је „мислилац прве идеје“, да би на крају првог дела песме било истакнуто: „Прва идеја је измаштана ствар“. У следећем певању нагласак је поново на актуелном и иманентном, док је трансцендентно потиснуто. У последњем, десетом певању овог дела песме, као главна апстракција представља се „идеја о човеку“ а она се најјасније може сагледати у ономе што је заједничко свим људима.

Мада филозофски, рефлексивни приступ теми тумачења поезије као врховне фикције захтева одређену апстрактност стила, песма не обилује апстракцијама. Напротив, она се креће у низу персонификација и прича, и како каже Вендлер, у њој су обесмрћени „свакодневни, препознатљиви, приступачни предмети“. Егзотична природа Стивенсове уметности огледа се у низу фигура које срећемо у „Забелешкама“. То су: Арапин, Ефеб, Мекалоу, Човек у старом капуту, Председник, Генерал Дипуи, Плантажер, Нанција Нунцио, Плава жена, Трајно лице, Капетан и Бауда, Канон Аспирин и његова сестра, Анђео, Дебела девојка итд. Било да ове ликове тумачимо као инвенције које треба да нам илуструју пуноћу света (Вендлер), било као „феномене које треба тумачити“ (Блум) или као песников покушај да нас задиркује, умара и исцрпљује својим неисцрпним маштаријама, песма преко њих показује константну двозначност Стивенсове поезије.

Други део песме под насловом „Мора да тежи промени“ посвећен је непожељности мировања и неопходности промене. Сlike набујале сексуалности, плодности и цветања супротстављене су сликама изношених ствари, копњења, опадања. У овом делу сусрећемо низ присуства која не задовољавају имагинацију, јер се не мењају: таква

је карикатурална фигура председника који наређује пчели да буде бесмртна покушавајући да искористи највишу људску моћ и ауторитет како би оно што је ефемерно начинио перманентним; у трећем певању се медитира на тему *Ars longa, vita brevis*, кроз лик генерала Дипуија, чија бронзана фигура намеће утисак вечног трајања да би песник закључио „Ништа се није десило јер се ништа није променило... на крају је Генерал завршио у ђубрету“. Сталност није људска особина, али промена јесте, а то обухвата и опадање и смрт.

Четврто певање другог дела песме враћа се теми супротности. Јединство супротности, међусобна зависност двеју ствари супротстављених природа је суштински мистичка и митска идеја, и Стивенсово непрестано враћање овој теми омогућава да се његова поезија тумачи као део ове традиције.

Изгледа да две ствари супротних природа зависе
Једна од друге, као што мушкарац зависи
Од жене, дан од ноћи, замишљено

Од стварног. Ово је порекло промене.
Зима и пролеће, хладни спој, грле се
И из тога настају појединачности прекида.

Музика на тишину пада као смисао,
Страст коју осећамо, не разумемо.
Јутро и поподне су загрљени

Север и југ су прави пар
а сунце и киша множина, као двоје љубавника
Који одлазе као једно у најзеленијем телу.

У осами, трубе осаме
Нису одјек друге осаме;
Мала жица говори за гомилу гласова.

Учесник учествује у ономе што га мења.
Дете које додирује преузима карактер ствари,
Тела, које додирује. Капетан и његови људи

Једно су, и морнар и море су једно.
А ти следи, о, мој друже, мој пријатељу, моје ја,
Сестру и утеху, брата и задовољство.

Пето певање поново се враћа третирању појединачног и појединачном искуству у причи о плантажеру; ово непрестано кретање између општег и појединачног, трансцендентног и иманентног, типични су за Стивенса.

Пуна чулних предмета и боја, међу којима доминирају различите зелене, песма о плантажеру говори, како је песник који је и сам волео ово своје дело на једном месту рекао, о „вредном човеку који живи у илузијама и пошто су га све велике илузије напустиле, још увек пријања уз једну која га пробада“. Х. Блум супротставља свој став песниковом, подвлачећи да плантажер у ствари потврђује ранији Стивенсов исказ из песме „Le Monocle de Mon Oncle“ да „Постоји у нама суштина која опстаје“.

На плавом острву у небески пространој води
Дивље наранџе наставиле су да цветају и рађају,
Још дуго после плантажерове смрти. Остало је пар
лимунова

Где му се урушила кућа, три танка дрвета под теретом
Одабране зелене. То су биле плантажерове тиркизне,
Његове наранџасте мрље, биле су то његова нулта зелена,

Зелена печена зеленије у најзеленијем сунцу.
Биле су то његове плаже, његове морске мирте
У белом песку, његово шљапкање по дугачким
морским муљиштинама.

Иза њега бејаше острво на којем је почивао,
Острво према југу, на којем је почивао као
Планина, ананас боцкав као кубанско лето.

И là-bas, là-bas, хладне су расле банане,
Висиле тешке на великом банановом дрвету,
Што пробија облаке и надвија се над пола света.

Размишљао је често о земљи из које је пристигао,
Како је цела та земља била диња, ружичаста
Ако је правилно сагледана па ипак могуће црвена.

Искрен човек у одречној светлости
Није могао да поднесе свој рад а ни да умре
Уздишући како би требало да се мане јека бенца.

Ову *par excellence* стивенсовску песму Блум чита као „један од тријумфа *Забелешки*, врхунац најбољег Стивенса“ истичући да је „јек бенца“ одговарајућа слика за евокацију елегичних дубина које, по овом чувеном песниковом тумачу, заједнички припадају плантажеру, песнику и читаоцу песме.

У седмом певању поново је потврђено одбацивање хришћанског мита: „Нама не треба никакв рај, / Нама не требају никакве заводљиве химне“. Али шта је песма, ако не нека врста заводљиве химне? Управо та идеја је и апострофирана у даљем току песме кроз повезивање поезије и сексуалности. Сексуални врхунац је плод међусобне зависности супротстављених природа, па су у осмом певању суочени невеста Нанција Нунцио и Озимандијас, чувена Шелијева фигура смртног греха. Озимандијас би у контексту песме могао да се тумачи и као симбол крајње хумане песничке амбиције, можда као фигура „апсолутне“, „суштинске“ песме. Тражећи од њега: „Говори ми оно, што ће изговорено, мене нагиздати / Својим сопственим драгоценим украсом“, Нанција Нунцио тражи директан приступ истини, приступ

„првој идеји“. Озимандијасов одговор „невеста / Никада није нага. Фиктивна покривка / Увек тка трептање срца и ума“ показује да је директан приступ истини немогућ јер се „покривка“ исткана од „срца и ума“ субјективне свести, увек поставља између субјекта и објекта. Фикција о апсолуту је једино чиме се допире до апсолута. Неопходност сталне промене, стално осциловање између конкретног и апстрактног наглашена је и у десетом певању. Главни други принцип целе песме је несталност; врховна фикција, поезија, мора и сама да се мења да би могла да мења.

Трећи део песме „Мора да причињава задовољство“ наставља да суочава супротстављене снаге: „плава жена“, фигура музе или богиње, супротстављена је сликама плодности и сексуалности: „полном цветању“, „лету, што постаје мирисаво у ноћи“; знаци паганских божанстава супротстављени су особинама хришћанских божанстава, Орфеј Христу. Традиционалне слике божанстава као и традиционалне врховне фикције одбачене су јер више не служе својој функцији; пошто се не мењају, не причињавају задовољство.

И певања од четвртог до шестог настављају да доносе парове супротности. Ту су „велики капетан и дева Бауда“ (аполонска фигура капетана супротстављена је дионизијској, хтонској фигури Бауде), потом Канон Аспирин и његова сестра. Сестра је једноставно биће које одбацује снове и за своју децу захтева „само спавање“. Канон је особа која доживљава мистично искуство искусивши „ништавило... тачку / Иза које мисао не би могла да напредује као мисао“. У часу када мора да бира искуство, он се опредељује за оно што у себе укључује све, „компликовану, нагомилану хармонију“, и тако успева у ономе у чему није успела Нанција Нунцио. То је могуће зато што његова имажинација открива а не намеће, зато што укључује а не искључује. „Наметнути није / Открити... / ...наћи, / Не наметати, не резонovati уопште, /... / Могуће је, могуће, могуће. Мора бити

могуће“. Ова очајничка жудња имплицирана у понављању речи „могуће“ жудња је за оним што ће бити очишћено од сваке фикције изузев „фикције о апсолуту“. Али како открити фикцију о апсолуту без наметања? Ово је опет један од стивенсовских парадокса, проблем именовања онога што се не може именовати.

После узнесеног мистицизма претходних певања, осмо певање почиње питањем „У шта ја да верујем?“ и поново се враћа преиспитивању појединачног, иманентног, локалног. Тема посматрања су људи и птице; и једни и други су добри због „самих понављања“. Они су „Ствар у себи крајња, и зато, добра: / Једна од широких понављања крајња / У себи и, зато, добра“. Откриће фикције о апсолуту повезано је са Дебелом девојком. Преко ње, „ирационалног искривљења“, песма налази одговор на питање веровања. Кључ је у фикцији која „настаје из осећања“. Воља да постојимо у стању негативне способности, да прихватимо како оно што понекада тражимо није оно што намеће разум, већ нешто што могу да открију „ирационално“ или несвесно, може нас довести до „фикције о апсолуту“. Овим се песник поново враћа својој опсесивној теми, теми промене. „Задовољан што је ирационално рационално / Зваћу те по имену, мој зелени, мој течни *mund*o. / А ти ћеш престати да се крећеш изузев у кристалу“. Дебела девојка постаје земља, као Геја, као женска фигурација сталности у несталности, слика заустављеног кретања, мировање које је покретно. Фикција о апсолуту мора се понашати као флуидна фиксираност, непрестано се мора мењати, преобликовати како би могла да служи новим генерацијама.

Песма се завршава сликом јединства и сукоба, „ратом ума / и неба“. Овај рат се никада не окончава али се, ништа мање, зараћене стране уједињују. „Двоје су једно./ Они су множина, десно и лево, пар, / Две паралеле које се сусрећу иако само / У сусрету својих сенки“. На крају песме схватамо да су наше речи наш „хлеб верног говора“, оне фикције

са којима живимо или због којих умиремо. У покушају да уметности прибави позицију религије, Стивенс покушава да открије нову врховну фикцију. Уметност је та која нас уздиже изнад нашег бића и у тим изузетно кратким тренуцима омогућава нам да живимо посебним интензитетом. У тим тренуцима ми схватамо да смо део нечега већег од нас самих, чак и када је то нешто илузија. Уметност је конкретни израз мита о врховној фикцији, који је за нас неопходан како бисмо могли да поднесемо своје фрагментарно постојање.

*

Период од 1950. па до песникове смрти 1955. могао би условно да се означи као трећа фаза у његовом развоју. У овом периоду Стивенс објављује две изванредне збирке песама *Зоре јесени* и *Сшена* (1950.) које су нешто касније обједињене и објављене у *Сабраним ђесмама* 1954. Тек ће постхумно објављена збирка *Палма на крају ума* указати на чињеницу да неке од својих најбољих песама Стивенс није објавио за живота. Болингенову награду за поезију Стивенс добија 1950, да би би му 1954. биле додељене Пулицерова награда и Национална награда за поезију.

Песме из ове фазе могу се читати као постмодернистичко разарање великих идеја из Стивенсовог модернистичког периода, али и опсесивни повратак великој Стивенсовој теми, односу имагинације и стварности. У овим песмама приметан је песников визионарски аскетизам, окренутост више менталним процесима него физичком аспекту ствари, што се одсликава у необичном, огољеном дискурсу. Песме су испуњене приметним задовољством и мирноћом који прате напор имагинације да савлада реалност, а иста осећања прате и њен неуспех у томе. То не значи да нам ове песме сугеришу како постоји лак начин да се утешимо у

нашем опредељењу за премоћ реалности или имагинације; ни маштарије ни чиста реалност не могу у потпуности да нас задовоље, и ми морамо прихватити као неминовност престано одбацивање једног у име другог и обрнуто.

ПУТАЊА ОСОБЕНОСТИ

Данас лишће плаче, viseћи на гранама шибаним ветром,
Ипак ништавило зиме постаје нешто мање.
Још увек је пуно ледених сенки и снежних обличја.

Лишће плаче... Држиш се по страни и једва чујеш плач.
То је упоран плач, тиче се некога другог.
И мада ти кажеш да си део свега,

Постоји сукоб, а ту је и отпор;
А бити део нечега је напор који слаби:
Осећаш живот онога што даје живот какав јесте.

Лишће плаче. То није плач божанске пажње,
Ни нанос дима од згаслих хероја, ни људски плач.
То је плач лишћа које себе не трансцендује,

У одсуству фантазије, и не значи више
Него што оно јесте у крајњем налажењу ува, у самој
Ствари, док се, најзад, плач уопште више никога не тиче.

У песми „Путања особености“ (1950) песник се истовремено бави собом и „плачем“ лишћа као појединачним феноменима. Док слуша звук лишћа на зимском ветру, који већ у првом тренутку доживљава као „плач“, дакле као хумани елемент у свету природе, песник одлучује да истражи овај феномен. Најпре се плач лишћа повезује са „ништавилом зиме“; премда је плач нешто што би требало да узнемири, он истовремено умањује доживљај ништавила који је доминантан зими, чинећи зиму људскијом, прихватљивијом. Као да управо тај плач указује на свет

који, упркос доминирајућем ништавилу, још увек постоји. Пошто се ништавило зиме на неки начин умањује, онда је тај плач можда ипак од неког значаја, с тим што се он тиче „некога другог“. Осећање отуђености од света које песник потенцира од прве строфе проширује се тако да се укључује цели свет. Стихови „И мада ти кажеш да си део свега, / Постоји сукоб, а ту је и отпор“ показују нам да је реалност изјава веома различита од стварног стања. Мада ми тврдимо да смо део свега, не можемо баш увек бити део свега, а некада и не желимо да будемо део свега. Исказ „бити део нечега је напор који слаби“ показује да се свет предмета и свет људи који се баве тим предметима, који би желели да буду у блиском контакту с тим предметима, неминовно крећу у правцу међусобног мимоилажења, отуђења. Све се своди на то да се осећа живот онога што „даје живот какав јесте“, што се може читати као препуштање реалним стварима, или пак сопственом бивствовању у каквом год односу оно било према реалности.

Па, ипак, људски ум не може да се у потпуности отргне од света који га окружава, нити може да умакне сопственом читању света око себе. Размишљајући о плачу од којег не може да се сакрије, ум га класификује покушавајући да га тако одвоји од себе: то није ни плач богова, ни плач хероја, ни људски плач, то је просто „плач лишћа“. Пошто није под утицајем фантазије, плач лишћа не трансцендује себе већ може да значи само оно што јесте по себи. Размишљање о феноменима који нас окружују своди се на „крајње налажење ува“, односно на констатацију о могућности постојања чисто чулног феномена, после чега се плач лишћа доживљава као нешто што нема никакве везе са људским присуством. Ипак, и то је могуће само у одсуству фантазије, када ствар постаје оно што јесте по себи, „сама ствар“. У одсуству фантазије и песников субјективитет и свет постају једнако испражњени од значења, па се тако на крају „плач уопште више никога не тиче“.

Међутим, управо реч „плач“ омогућава нам да схватимо како човек не може да се ослободи придавања хуманих особина свету око себе, како је одсуство фантазије немогуће појмити, како човек, без обзира што би желео да сагледа голу реалност, у њој увек налази остатке људског, „плач“, и како, пошто је већ у стању да људску патњу сагледа у свему и да целом свету прида људска значења, човек услед засићења може постати индиферентан према истинској људској патњи и истинском плачу.

У песми „Прости смисао ствари“ Стивенс ће се у највећој мери приближити егистенцијалном обичном, покушавајући да га преиспита, наизглед без покушаја бекства изван овог света.

ПРОСТИ СМИСАО СТВАРИ

Пошто је опало лишће, враћамо се
Простом смислу ствари. Као да смо
Стигли на крај имагинације,
Неживи у инертном знању.

Тешко је чак одабрати придев
За ову чисту хладноћу, ову безразложну тугу.
Велика грађевина постала је мала кућа.
Ниједан турбан не шета умањеним подовима.

Никада није требало тако хитно бојити стакленик.
Димњаку је педесет година и нахерио се.
Фантастичан напор је пропао, понављање
У поновљивости људи и мува.

Па ипак је и само одсуство имагинације
Морало бити измаштано. Велика бара,
Њен прости смисао, без одсјаја, лишће,
Блато, вода као прљаво стакло, што изражава неку
врсту

Тишине, тишине пацова који је изашао да гледа,
Велика бара и њено траћење љиљана, све ово
Морало је бити измаштано као незаобилазно знање,
Захтевано, како захтева нужност.

(1952)

Како добро учачава Б. Фишер (B. Fisher), Стивенсова медитација „евоцира стање ума, доба живота, доба године“, све кроз исказ „пошто је опало лишће“. У том часу песникова визија показује да су све претходне визије биле илузија, да је сав оптимизам био последица психолошке пројекције песника. Читајући песму као да ударамо о низ речи које успостављају ово незадовољство: „опало“, „крај“, „неживи“, „инертном“, „тешко“, „тугу“, „умањеним“, итд. Јасно је да песник жели да произведе утисак беживотности, непокретности, урушености. Општа опустелост као да се преноси и на духовне активности, „тешко је чак одабрати придев“, у оваквом окружењу, у љутој хладноћи зиме, у „овој безразложној тузи“, где онемоћали језик следи онемоћалу имагинацију.

Све се урушава у овом зимском, у овом старачком добу; велике грађевине сада су сагледане као мале куће, нема више егзотичности („турбан“) нити је она могућа на сведеном простору, „умањеним подовима“; стакленик, који је као стаклена кућа метафора уметничког стварања, у је лошем стању, неопходно му је бојење, димњак, метафора усправности и куће (куће бића) и човека, стар је педесет година и нахерен. Цела животна прича сведена је на „поновљивост људи и мува“.

Па ипак је, и овде је парадоксални обрт у песми, „и само одсуство имагинације / Морало бити измаштано“; тако да замишљање одсуства имагинације, као снаге која свету даје привлачност, постаје само по себи моћни израз њене стваралачке активности. Песник покушава да открије прости смисао ствари неком врстом „креативне некреативности“

преко имагинације која замишља сопствено одсуство. Али и као замишљено одсуство она још увек функционише као присуство: чак и ако је велика бара у свом простом смислу само то, она уз деловање имагинације постаје нешто сасвим друго. Упоређена је са „прљавим стаклом“, њена тишина са тишином пацова који је се помолио из своје рупе „да гледа“, а њен однос са цвећем које природно расте око ње сагледан је у изразито људском смислу, као „траћење“. На крају, читав тај неживотни свет може да се чита као тријумф имагинације која га је „измаштала“ као „незаобилазно знање“. На самом крају песме стиже се до позиције супротне оној изреченој на почетку. Имагинација функционише не као нека врста избора већ као нешто *sine qua non*, као оно „захтевано, како нужност захтева“.

Стивенсове последње песме обележава посебна ведрина и неко изузетно прихватање тишине. У песми „Јасан дан и без сећања“ (1954) Стивенс се окреће од свега онога што представља успомене, од војника два светска рата, сопствених мртвих и сећања на дане када су били „млади и живи“ и „у шетњи по сунцу“.

ЈАСАН ДАН И БЕЗ СЕЋАЊА

Без војника на сцени,
Без мисли о сада мртвим људима
Какви су били пре педесет година,
Млади и живи у животном ваздуху,
Млади и у шетњи по сунцу,
Како се сагињу у плавим хаљинама да нешто додирну,
Данас ум није део времена.

Данас је ваздух од свега очишћен.
Нема никакво знање изузев ни о чему
И плови преко нас без значења,
Као да нико од нас овде никада раније није био

Нити је сада: у овом плитком призору,
Ова невидљива активност, овај смисао.

„Данас ум није део времена“ је централни и најенигматичнији исказ у песми. Да ли то значи да наш ум неће да се прилагоди чистом и сјајном дану без облака и да се не може лишити онога што у њему постоји, сећања, успомена, живих слика у којима живе сада мртви људи?

Или је то што је ваздух који је „од свега очишћен“, нема никакво знање „изузев ни о чему“, и управо зато може да „плови преко нас без значења“, знак да је то ипак могуће постићи? Та незаинтересованост ваздуха је незаинтересованост за прошлост и садашњост, за људе, и може се стећи утисак да Стивенс овако показује реалност као празнину. Да ли је и имагинација јадако празна као реалност? Мада на први поглед изгледа да је тако, ипак ту постоји одређена „невидљива активност“ што је у ствари наша активност, активност нашег ума, наше имагинације која у том целом „плитком призору“ може да пронађе „смисао“. Управо тај „смисао“ је оно што повезује празнину и пуноћу песме, оно што је спољно и оно што је унутрашње, јасан дан и сећања. Мада можда можемо да потиснемо сећања, знање, значења која они собом носе, да негирамо читаву једну егзистенцију, не можемо потиснути осећање данашњице. Да ли је то осећање позитивно или негативно? Да ли то што без сећања из нас нестаје читав свет лепоте, жеље, деловања, па чак и смрти, значи и наш крај? Чини се да Стивенс жели управо супротно: да каже како је и поред наше жеље да понекад проживимо чист дан и без сећања, то немогуће; наш ум може призвати нека сећања а онда одлучити да их се лиши у одређеном тренутку, али то не значи да су сећања избрисана заувек. Наша имагинација увек мора наћи неки смисао без обзира колико се приближила ништавилу реалности.

У позним песмама као што је „Док излазиш из собе“ Стивенс покушава да сагледа свој песнички учинак бли-

жећи се крају живота, размишљајући да ли је протраћио живот у трагању за илузијом. Да ли је његова опсесија за уношењем интелекта у поезију довела до сувоће која се може упоредити са сувоћом костура? Да ли су његове песме нешто истинско и живо, или само скелети песама? Он је, подвлачи, био „неверник у стварност“ и то даје песми посебан тон разочарења и горчине.

ДОК ИЗЛАЗИШ ИЗ СОБЕ

Ти говориш. Кажеш: Данашњи карактер није
Костур из ормана. А нисам ни ја.

Та песма, она
О уму као никада задовољном,

Она о уверљивом хероју, она
О лету, нису оно о чему костури мисле.

Питам се да ли сам живео живот костура,
Као неверник у стварност,

Земљак свих костију света?
Сада, овде, снег који сам заборавио постаје

Део веће стварности, део
Уважавања стварности.

И отуд уздицање, као да сам отишао
Са нечим што сам могао дотаћи, дотаћи на сваки начин.

А ипак се није променило ништа изузев оног
Нестварног, као да се уопште ништа није променило.

(1954)

Али код Стивенса увек постоји и друга страна, имагинација. Постоје у песми и стихови који донекле релативизују

ову горчину: костури не размишљају о песмама, такође, не само у његовом случају, ум ионако никада није задовољан. Међутим, разочарање је оно што даје доминантни тон песми и то је подвучено стихом „А ипак се није променило ништа изузев оног / Нестварног“. Последњи стих уноси извесну релативност уведеном речју „као“, „као да се уопште ништа није променило“ која имплицира да се можда ипак нешто променило. Доминантни утисак одређен питањем које песма поставља: да ли је живети у поезији и за поезију значило неку врсту смрти, ипак је до неке мере разорен песниковим преиспитивањем сопственог деловања које овој сувоћи придаје сасвим „људски“ квалитет живог тела.

На самом крају ствари, ума, живота, налази се плод имагинације, палма. Она је централна слика Стивенсове песме „О самом бићу“ (1955) једне од последњих које је написао. То је, извесно, песма о смртности, о свести која функционише блиска „последњој мисли“, али истовремено и о бесмртности, јер говори о уметности као могућности трансцендовања реалности.

О САМОМ БИЋУ

Палма се на крају ума,
Иза последње мисли, диже
У бронзаном декору,

Златопера птица
На палми пева, без људског смисла,
Без људског осећања, туђ пев.

Тада знаш да разум није тај
Који нас чини срећним ил' несрећним.
Птица пева. Њено перје сија.

Палма стоји на рубу простора.
Ветар се полако покреће у грању.
Оперважено пламеном опуштено птичје перје се њише.

„На крају ума“, „иза последње мисли“, диже се палма, дрво из стварности али и много више од тога, рајско дрво, дрво живота. Она се у песми не уздиже у обичном свету, већ у „бронзаном декору“ који означава њено припадништво имагинарном свету и можда упућује на приказ сунчевог смираја. На палми, дрвету живота, пева златопера птица чије је перје „оперважено пламеном“, дакле феникс (обе речи, палма и феникс, на грчком имају исти корен), Ова птица, метафора за бесмртност имагинације која гасне да би се увек изнова рађала из свог пепела, пева „туђ пев“. Он је „без људског смисла“, „без људског осећања“. У својим најдаљим домаћајима имагинација у највећој мери одступа од реалности, и ми у њеној творевини не препознајемо „људски смисао“.

Но творевине те врсте, производи наших осећања и слутњи, пружају нам неке незаменљиве представе о нашем сопственом постојању, када откривамо „да разум није тај / Који нас чини срећним ил' несрећним“; када препустивши се деловању имагинације осећамо како напосто јесмо. Постојаност тих представа потврда је нашег бића. „Птица пева. Њено перје сија“. Ни та постојаност није међутим одређена без извесне двојакости у значењу. Је ли реч „о самом бићу“ у смислу јединог или пак суштинског? И може ли се рећи како тада „знамо“ „да разум није тај / Који нас чини срећним ил' несрећним“, ако већ самом том констатацијом улазимо у поље разумског? Или је наше знање изванразумско, интуитивно? Шта је, онда, „последња мисао“ иза које се диже палма? Мисао којом се упињемо да допремо с ону страну разума, мисао пред сан, наговештен стањем у којем познате појаве добијају ореол непознатог и туђег, или она последња мисао којом се биће суочава са смрћу? Јер под-

ручје мисли је двозначно одређено: могуће је да припада имагинацији, али исто тако и смрти (чије предворје је сан). Палма и птица су очигледно сам блесак имагинације, али како схватити ветар, уобичајени симбол даха, душе? Да ли се он споро покреће у грању зато што дух лагано напушта тело, што свест узмиче пред сном, или напротив то ветар као симбол новог живота почиње у грању, а опуштено птичје перје се, „оперважено пламеном“, њише, упућујући на нови узлет имагинације? И да ли ова многобројна питања изискују коначне и непобитне одговоре ако је песниково биће, биће уметника, обезбедило себи ускрснуће и славу стварањем које је усмерено на неку субјективну реалност, с ону страну форме и метафоре?

Авантура песничке имагинације Воласа Стивенса започела је обичном, свакодневном птицом, косом, а завршила се митском птицом, метафором за бесмртност имагинације, фениксом. Да ли се песник у међувремену смислено, програмски, праволинијски кретао кроз своју чаробну, раскошну поезију према последњој песми или се после кретања различитим круговима вратио у тачку из које је кретање започело? Птице које означавају почетак и крај песничке авантуре приказане су у тренутку мировања али са имплицираном могућношћу поновног узлета. И мада ово мировање може трајати само тренутак, задовољство које осећамо пратећи песникову имагинацију у том једном тренутку потпуно је, дубоко и окрепљујуће, и чини нам се како би било добро када би могло да потраје заувек.

Библиографіја

- Altieri, Charles, *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry: The Contemporaneity of Modernism*, Cambridge UP, Cambridge, 1989.
- Bloom, Harold, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*, Cornell UP, Ithaca, 1980.
- Fisher, Barbara, *Wallace Stevens: Intensest Rendez-vous*, Virginia UP, Charlottesville, 1990.
- Gery, John, *Ways of Nothingness: Nuclear Annihilation and Contemporary American Poetry*, UP of Florida, Gainesville, 1996.
- Longenbach, James, *Wallace Stevens: The Plain Sense of Things*, Oxford UP, New York, 1991.
- Maeder, Beverly, *Wallace Stevens' Experimental Language: The Lion in the Lute*, St. Martin's Press, New York, 1999.
- Mc Cann, Janet, *Wallace Stevens Revisited: "The Celestial Possible"*, Twayne Publishers, New York, 1995.
- Miller, J. Hillis, *Poets of Reality*, Atheneum, New York, 1974.
- Pritchard, William, *Lives of Modern Poets*, Oxford UP, New York, 1980.
- Righelato, Pat, "Wallace Stevens", Bloom, Clive ed, *American Poetry: The Modernist Ideal*, St. Martin's Press, New York, 1995.
- Stevens, Wallace, *The Collected Poems*, Vintage Books, New York, 1982.
- Stevens, Wallace, *Opus Posthumous*, Vintage Books, New York, 1982.
- Vendler, Helen, *On Extended Wings: Wallace Stevens' Longer Poems*, Harvard UP, Boston, 1969.
- Vendler, Helen, *Wallace Stevens: Words Chosen out of Desire*, Harvard UP, Boston, 1986.
- Whiting, Anthony, *The Never-Resting Mind: Wallace Stevens' Romantic Irony*, U. Of Michigan Press, 1996.

ИЗ ПАТЕРСОНА

ПЕТА КЊИГА

*У сјомен на Анрија Тулуз Лоџрека,
сликара*

I

У старости

дух

побуњенички

одбацује

орла

са своје литице

— висина чела

или далеко мање

приморава га да се сети када мисли

да је заборавио

— да се сети

поуздано

само за час, само за кратак час —

са осмехом препознавања.

Рано је . . .

песма врапца шерета

поново буди свет

Патерсона

— његово стење и брзаке

мада крхка

из дугачког зимског сна

У марту –
стење
голо стење
проговара!

– јутро је облачно.

Он гледа кроз прозор
види да су птице још тамо –

Не пророчанство! НЕ пророчанство!
већ сама ствар!

– прва фаза,
Лоркина *Љубав дон Перлимиллина*
девојчица
скоро дете
води свог остарелог младожењу
довољно наивно
у пропаст –

– на крају комада, (била је веома успаљена кучкица али ништа необично – данас се женимо женама које одавно нису у цвету младости, Ђулијета је имала 13 а Беатриче 9 када ју је Данте први пут угледао).

Цео спектар љубави, промискуитет прве брачне ноћи у девојачким мислима, њена одлучност да се не лиши забаве, као морални гест, уколико то уопште постоји.

Морал

који је прогласила јавна кућа
девица није могла боље
прогласити, пошто је процењено њено девичанство,
њен девичњак!
лукаво је
тога се држати тако
појевтињује:
Одбаци га! (као што је учинила она)

Једнорог

бела једнорога звер
батрга се

ту ту ру ту!

без лица међу звездама
изискујући

сопствено убиство

Патерсон се, из ваздуха

над својим ниским брежуљцима
вратио преко реке

на гребен стене

старим сценама
да се осведочи

Шта се десило

од када му је Супо дао свој роман
дадаистички роман

на превод –

Последње ноћи Париза
„Шта се од тада десило

са Паризом?

и са мнош“?

СВЕТ УМЕТНОСТИ

КОЛИ ЈЕ КРОЗ ВЕКОВЕ

ПРЕЖИВЕО!

– музеј је постао реалност

Клосиер –
на стени

баца сенку –

„la réalité! la réalité!
la réa, la réa, la réalité!“

Драги Биле:

Жао ми је што ти и Ф. нисте могли да дођете. Било је одлично и вас двоје сте нам недостајали, свима сте недостајали. Незаборавак, дивља кандилка, беле и љубичасте љубичице, бели нарциси, дивље анемоне и јарди и јарди нежних саса покрај потока били су у пуном цвету. Овога пута није било јабуковаче али смо имали вина и вотку и много хране.

.Негдашњи кокошињац, онај на коме нам завиди Д. Е. већ годинама служи као студио, и свакога лета када сам ја овде што значи већ дуже времена, понеко у њему пише. Амбар је такође веома простран и ту је добродошао свако ко пронађе неку столицу или сто. Е.-ови су чак планирали да са амбаром „нешто ураде“ што би ми било веома драго. Њихова деца су се купала у потоку, сликала и истраживала. Ако икада пожелиш да дођеш и нађеш превоз за овамо, молим те учини тако. Е.-ови ће опет бити овде пре него што напусте Принстон у јуну. Следеће године живеће у Х. У „Гостинској кући“ сада је смештен Ј. Г.

Дивно је читати твоја сећања на ово место; место је сачињено од сећања као и свет који га окружује. Већина цвећа засађена је пре много година и цвета сваког пролећа, а пољско цвеће се појављује увек на неком новом узбудљивом месту. Копитњак и здравац су све прекрили, а некадашње мало дрвце је сада високо и пуно златки, неке ретке врсте црноглавки као што су миртине и магнолијине црноглавке, а царић има најбоље гнездо у гаражи (коју не треба побркати са било каквим савременим склоништем) где сам држала поставе капута од јагњећег крзна, које је женка царића једноставно искористила да сагради гнездо и сада у лепом и топлом лежи на пет јаја.

Воле вас и шаљу вам најбоље жеље сви присутни

Џози

Курва и девица, идентитет:

– у прерушавањима

батргају се – али неће успети да се ослободе:

идентитет

Одибон (Au-du-bon), (изгубљени престолонаследник)

је напустио чамац

низводно

од водопада Охаја код Лујвила

како би

кроз шуму прешао

три државе
северно од Кентакија . . .

Видео је бизона

и још
рогату звер међу дрвећем

на месечини

како следи мале птице

сенице

у пољу пуном ситног цвећа

. . . врата

овенчаног круном!

са краљевске таписерије звезда!

лежала је рањена на стомаку

подвијених ногу

држећи брадату главу

краљевски високо .

Шта ће досегнути крај лопте

ако не заобилазан пут?

Овде

није тамо,

нити ће икада бити.

Једнорог

нема премца

ни пара . уметник

нема себи равна .

Смрт

нема себи равна:

лутајући по шуми,

пољу пуном ситног цвећа

у којем рањена звер леже да отпочине .

Нећемо стићи до дна:

смрт је рупа

у њој смо сви сахрањени

хришћани и Јевреји

Цвет вене
и трули.
Али на дну вреће
постоји рупа.

То је недокучива
машта
Кроз ову рупу
ми бежимо . . .

Тако само кроз уметност мушкарца и жене, поље
цвећа, таписерију, ниче цвеће неизмерне
лепоте.

Кроз ову рупу
на дну пећине
смрти, неповређена
машта бежи.

он око врата носи огрлицу
скривену у накомстрешеној гриви.

Драги др Вилијамсе:

Хвала вам за увод. Књига се сада штампа у Енглеској, и изаћи ће
током јула. Ваш предговор је личан и осећајан и схватили сте оно што
је битно. Али би требало да видите каква је снага и веселост иза тога.
Књига ће садржати . . . Писање ме никада није интересовало изван
дивоте стварног искуства итд. . . срање, мислим да никада нисам био
стварно луд, мада сам бивао повремено збуњен.

.....
Кроз неколико недеља одлазим на Северни пол овога пута бродом .
. . . Видећу ледене брегове и писати велике беле поларне рапсодије.
Волим вас, вратићу се у октобру и проћи кроз Патерсон да посетим
породицу припремајући се за прво путовање у Европу. Ја НИСАМ по-
бегао из Патерсона. Код мене постоји витманска манија и носталгија
за градовима и детаљима и панорамом и усамљеношћу у дунгли и на

полу, као слике које ви одабирате. Када довољно видим вратићу се да се поново бућнем у Пасаик али тела тако голог и срећног да ће градска управа морати да позове полицију. Када се вратим држаћу велике политичке говоре у кампањама за градоначелника као што сам чинио када сам имао 16 година, само ће ми овога пута са леве стране бити В. С. Филдс³ а а са десне Јехова. Зашто да не? Патерсон је само велики тужни тата коме је потребно разумевање. . У сваком случају Лепота је тамо где се одомаћим, окачим шешир. И стварност. И Америка.

Није тешко обратити се граду, из камења итд. Лако је открити истину . . . Нисам јасан, зато стајем. Хоћу да кажем да Патерсон није задатак као Милтонов силазак у пакао, већ је такође и цвет за дух итд итд

Часопис ће изаћи . . . итд.

Adios.

А. Г.

АКО НЕМАТЕ ВРЕМЕНА НИ ЗА ШТА ДРУГО МОЛИМ ВАС ПРОЧИТАЈТЕ ПРИЛОЖЕНУ *СУНЦОКРЕТ-СУТРУ*

— девица и курва, шта је
најистрајније? Свет
маште је најистрајнији:

Полокове грудве чисте боје
исцеђене по плану
из тубе! Ништа друго
није реалност . . .

³ Амерички комичар (прим. прев.) .

КОРАЧАЈ светом

(ништа не можеш видети
са прозора аутомобила, још мање
из авиона, или са месеца!? Сиђи
одатле.)

— садашњост, „садашњи“
свет, преко три државе (Бен Шан га је
видео међу шинама и жицама,
и то је записао) прешао је три државе
због тога . . .

тајни свет
лопта, змија са сопственим репом
у устима
котрља се уназад у прошлост

. . . Курве посежу за твојим гениталијама, лица су им скоро мо-
лећива . . . „два долар, два долар“ док скоро не уђеш а у жилама ти
струји чиста животињска жеља, у теби је виски и цин-фис и коњак док
те пријатељ не повуче . . . „не . . . хајдемо у праву кућу, ово
је срање.“ Бурдељ, права, „реална“ кућа? *Casa real? Casa de putas?* и
онда шетња тамним улицама, радост живљења, у томе што си пијан
и корачаш са другим пијанцима, корачаш прашњавим улицама у пра-
шњавој години у прашњавом веку где је све прашина али ти си млад и
пијан и има жена које су спремне да воле за неки папир из твог чепа.
Улицама са десетинама дружина других војника (они су војници чак
и у цивилу, војници као ти само другачији и ова дружина је другачија
зато што си ти ти — и пијан и Бодлер и Рембо и душа са књигом у себи
и пијан) једна жена стаје на отворена врата кафеа и ставља руку међу
ноге и смеши ти се . . . смеши ти се курва! И ти јој довикујеш и сви
јој довикују и она одговара и смеје се и смех испуњава . . . гитаром
натопљен ноћни ваздух.

И онда бурдељ, . . . и видиш на вратима девојку глатког лица,
сасвим белу . . . снег, девицу, О невесто . . . како те позива прстом
весталски безбојним, њену чисту косу и лепоту тела у задаху орхиде-
ја, ломност у вулгарном нападном задаху и ти корачаш и клатиш се, и
наслањаш се на врата и испушташ глас који грли твоје бубне опне и на-
лази њу, која још увек стоји на вратима и глатког је лица и хоће четири
долара али ти кажеш три али четири каже она и ти се погађаш и њена
рука је на твојем трбуху и она је покреће и четири и можеш да чујеш

како музика просипа твоје тропско црвенило гуташ пиво и додирујеш груди, једрину ЧЕТИРИ не три и осмех једну девојку из собе односи војник (невеста вечна) осмех ЧЕТИРИ не три рука! Груды, додирујеш хваташ жудиш опипаваш облину бедра тихо-глатког које клизи под твојим дланом, хаљина, рука!

Високе потпетице звоне звоне смеје се нос и њене очи су црне и четири? молим и ти платиш четири? не . три . и онда да четири, quatro quatro долара али двапут, двапут ћу, згодни, 'ајде, згодни. Као дете је следиш, у твојим очима се ковитла светлост бука друге девојке гласови пријатеља у вреви неразумљиви, праћени смехом лице на које се смешиш мада нема ничега чему се треба смешити али се смешиш апсурдно јер је водити љубав са курвом забавно док њена крв испод пути, њени ломни прсти додирују твоје у ритму није забавно већ ватра и страст светла и бела, светлије бела него светлости бурдџа, него цин-фис бело, бела и дубока као рођење, дубља од смрти.

Г. С.

Госпа са скутом хаљине
на руци . коса јој је
зализана уназад и открива
округлу главу, која личи на главу,
њеног рођака, Краља, супружника,
младог као и она у плишаној жуто-мркој капи,
накривљеној изнад очију, ногу обувених
у пругасте чарапе, зелене и мрке.

На звук ловачког рога
госпино чело је ведро

– птице и цвеће, кроз лишће се указује замак, фазан пије воду на фон-
тани, ту пије и његова сенка такође

. циклама, кандилка, ако је
веровати уметности која је пренела
ово цвеће – и
поново лишће и гранчице храста
додирују јеленове рогове . . .
животињске очи јелена
које не треба побркати

са краљичиним очима
остакљене су смрћу
зечија задњица нестаје
у честару .

Једног топлог априлског дана, Г. Б. је пожелела да оде да плива нага са дечацима, међу којима је, наравно, био њен брат, прави сатир ако их уопште има, како би пребио свакога коме падне на памет да јој досађује. Десио се то код Пешчаног жала, близу Врбака, где смо после често приређивали пикнике. То је било пре него што се прокурвала и добила сифилис. Л. М. који је тада био млад морнар, отишао је у Рио не плашећи се „дечијих болести“ како их Французи (и остали) зову – али оне нису шала као што је открио Гоген када је мозак почео да му трули.

. времена су данас
 сигурнија за блуднике
 морал је оно
што сам изабереш али мозак
 не мора да гњили
 ни да се окамени
у страху од венеричне болести
 уколико сам не желиш

„Нека твоја љубав слободно потече“
 док си још млад
 мушко и женско
(ако ти то значи)
 у ча ча ча-у
 помислиш да ће мозак
бити накалемљен
 на неки бољи корен

II

„ . Нисам стручњак за Сапфо и не читам њену поезију претерано успешно. Она је писала за јасан благ звонак глас. Избегавала је сваку грубост. 'Тишина што је на звезданом небу', показује нешто од њеног тона, . “

А. П.

Раван боговима је онај човек, који
лицем у лице, седи слушајући
твој слadak говор и диван
смех.

То је оно што моје груди
узбуркава. Чим те огледам
издаје ме глас, мој језик
занеми.

Одмах ми се нежан пламен
разлива по удовима; очи су ми
заслепљење у ушима ми
бубња.

Знојим се: спопада ме
дрхтавица. Блеђа сам
од суве траве и скоро
умирем.

13 нв/ Ок Еј мој БилБиле, амеер

Има ли штогод у Бил 2/ што ти се чини НЕРазумљиво/
или са чим се пошто си га схватио не слажеш?

Најтеже је открити ЗАШТО неко, ко на изглед није ни мајмун ни Рувелт не може да разуме нешто тако једноставно као што је да 2 и 2 јесу четири.

Мекнер Вилсон ми је баш писао да се Соди заинтересовао за „економију“ и почео да је студира и да је схватио да то што му нуде није екон/већ разбојништво.

Ратови се воде да би се начинили дугови, а овај последњи који је започело покретно буњиште ФДР . . . је у томе веома успешан.

и још се увек осећа смрад

који га је уздигао.

Такође извештај благајне у десет том/ који ми је послат у Рапало показује да сте годинама од Вигиновог одласка до престанка преписке ви наивчине платили десет милијарди за злато које се мг/ купити за ШЕСТ милијарди.

Је ли ово јасно или можда желиш ДЕтаље?

Да власт почива на МОЋИ штампања новца, без обзира имаш ли на то право или немаш.

немој да те оптерећујем.

Ако у овоме има нешто НЕражањшено, кажи.

не брини ни . . .

Није ми рекао да си му поручио да ми пошаље своју књигу, само да те је среО. нека млади образ младе.

Једна наивна примедба коју сам нашао код Волтера је она када је он нашао две добре књиге о екон/ и записао : „Сада ће је људи разумети.“ извод.

Али ДА су брљотине на твм (и Дел М-овом) списку биле ЈАСНЕ не бих провео толико времена разјашњавајући њихову збрканост.

Слажеш се да је нудити то срање уместо историје
непожељно ??????

У нашем граду живи једна жена
равног стомака, што брзо хода
у изношеним панталонама по улици
где је видех.

ни ниска
ни висока, ни стара ни млада
њено
лице не би привукло ниједног

младића. Њене сиве очи гледаху
право пред себе.

Њена

коса

беше једноставно скупљена
иза ушију под безобличним шеширом.

Њени

кукови беху узани, њене
ноге

витке и праве. Укопао

сам се у месту – док
није

нестала у гомили.

Неупадљив украс
сачињен од тамне тканине, који је
мислим требало да буде цвет, беше
прикачен на десној страни

њених

груди – свака је жена могла
да учини исто да
каже да је жена и упозори
нас на своју ћуд. Иначе

беше одевена у мушко одело,
као да каже иди
до ђавола. Израз њеног лица

беше

озбиљан, њена

стопала бејаху малена.

И нестала је!

. ако те икада поново видим

а тражио сам те свакодневно
без успеха

говорићу са тобом, авај
прекасно! питаћу те
шта радиш на

улицама Патерсона?
хиљаду питања:
Јеси ли удата? Имаш ли

деце? и, најважније,
твоје ИМЕ! што
наравно она може

одбити – мада
то не могу да замислим
од тако усамљене и

интелигентне жене

. јеси ли прочитала нешто што сам ја написао?
Све је то за тебе

или птице
или Меза Мезроуа

који је писао

Дружење са Рапом и Краљевима ритма учврстило је и формално мој стил. Са тим момцима сам схватио да сваки белац, уколико добро мисли и вредно учи, може да пева и игра као црнац. Ниси морао да узмеш најбољу и најоригиналнију музику Америке и да је упропастиш зато што си белац; могао си да откријеш стварну поруку црног човека и стигнеш где и он, као Рап. После сесије са Краљевима ритма одлично сам се осећао, али је почео да ми недостаје тенор саксофон.

пре-трагични комад,
сатирски комад!
Сви комади
су сатирски онда када су најпобожнији.
Скаредан као Сатир!

Сатири играју!
сва изобличења окрилате
Кентаури
покрећу речи
у текстовима
Гертруде
Стајн – али
не можеш бити
уметник
само уз невичност
Сан је
у прогону!
Уредне фигуре
Пола Клеа
испуњавају платно
али то
није дечији
рад.

лечење је почело, можда
са апстракцијом
арапске уметности
Дирер
је био тога свестан
у својој *Меланхолији* —
разрушене грађевине. Леонардо
је сагледао
ту опсесију,
и исмејао је
у *La Giocondi*.
Бошове
гомиле измучених душа и ђавола
који се њима хране
рибе
што гутају
сопствене репове
Фројд
Пикасо
Хуан Грис.
писмо од пријатеља
каже:
Последње
три ноћи
спавао сам као одојче
без
пића или било какве друге дроге!
знамо
да је застој
из чауре
раширио крила.
као бик
или Минотаур
или је Бетовен
у скерцу
из Пете симфоније
затопотао
тешким кораком

Видео сам љубав
 како нага јаше на коњу
 на лабуду
 ребин реп
 крвожедну морску јегуљу
 и смејао сам се
 сећајући се Јеврејина
 у понору
 међу друговима
 када је равнодушни момак
 са машинком
 пуцао у гомилу .
 још није био погођен
 али се смешио
 тешећи своје другове .
 тешећи
 своје другове
 Снови обузимају мене
 и игру
 мојих мисли
 што следе животиње
 недужне звери

- (П. Г. Вилијамсе, можете ли да ми кажете, једноставно, шта је поезија?
- О. Па . . . Рекао бих да је поезија језик набијен емоцијом. Речи, ритмички организоване . . . Поезија је потпуна мала васиона. Постоји за себе. Свака вредна песма исказује цео песников живот. Даје увид у оно што песник јесте.
- П. У реду, погледајмо овај део једне песме Е. Е. Камингса, другог великог америчког песника:

(im)c-a-t(mo)
 b,i;l:e
 FallleA
 ps!fl
 Oattumbll

sh? dr
IfwhirlF
(U1) (1Y)
&&&

Да ли је ово поезија?

- О. Не бих то прихватио као песму. За њега је то, можда, песма. Али за мене није. Ја то не разумем. Он је озбиљан човек. Веома се трудим – али не налазим никакво значење.
- П. Не налазите никакво значење? Али ево дела песме коју сте сами написали . . . „2 јаребице/ 2 дивље патке/ данценоска краба/ извађена пре 24 часа/ из Пацифика/ и 2 смрзнуте/ пастрмке/ из Данске . . . “ Дакле то звучи баш као помодан списак за куповину.
- О. То и јесте помодан списак за куповину.
- П. Али – да ли је поезија?
- О. Ми песници морамо да говоримо језик који није енглески. Амерички идиом. Ритмички, ово је организовано као узорак америчког идиома. Оригиналнo је колико и цез. Ако кажете „2 јаребице, 2 дивље патке, данценска краба“ – ако то изведете ритмички, игноришући практичан смисао, добија се неправилан, рецкав облик. То јесте, по мом мишљењу, поезија.
- П. Али ако се не „игнорише практичан смисао“ . . . слажете се да је то помодан списак за куповину.
- О. Да. Све представља добар материјал за поезију. Све. Рекао сам то толико пута.
- П. Али зар не би требало да га разумемо?
- О. Постоји разлика између поезије и смисла. Понекада модерна поезија у потпуности зауставља смисао. То може да представља тешкоћу Слушаоца збуњују облици речи.
- П. Али зар не би требало да реч нешто значи када је видимо?
- О. У прози, енглеска реч значи оно што каже. У поезији се слушају две ствари слуша се смисао, општи смисао онога што песма каже. Али каже и више. У томе је тешкоћа.
-)

III

Петер Бројгел, старији, насликао је
Рођење Христово, насликао
новорођенче!
међу речима.

Наоружани људи,
дивљачки наоружани људи
наоружани копљима,
халебардама и мачевима
људи који су шапутали лица окренутих у страну
схватили су суштину
ствари
док су разговарали са трбушастим
седобрадим (средиште)
о мети својих коментара
гледајући искоса, показујући да их
призор запањује,
са цртама лица оних глупљих
немачких војника из прошлог
рата

— али Дете (као из
илустрованог каталога
у боји) лежи наго на мајчиним
коленима
— сцена је довољно
аутентична, може јој се често
присуствовати међу сиромасима (поздрављам
човека Бројгела који је насликао
оно што је видео —
без сумње много пута
међу сопственом децом али наравно не
у овим околностима)

Три краља и свештеника
међу њима је један црнац,
који су очигледно, пристигли из далека
(друмски разбојници?)
судећи по руху —
дошли су с понудама
да умилоствиве своје богове

Руке су им биле пуне дарова
— имали су око за визију
у оно доба — и видели су,
видели сопственим очима
те ствари
на завист простих војника

Насликао је
усплахиреност сцене
запуштену разбарушену
косу старца у
средини, његова опуштена уста

— — који нису могли да верују
да је толика збрка настала
око нечега тако обичног као што је дете
које је старцу родила
девојка и лепотица
уз то

Али дарови! (уметничка дела,
где су их нашли
или боље одакле
су их украли?)
— како иначе одати почаст
старцу или жени?

– војници су у ритама,
отворених уста,
колена и стопала
израђављених од 30 година
рата, тешких похода, на уста
им цури вода због гозбе
која је припремљена

Уметник Петер Бројгел је то сагледао
са две стране:
машти се мора служити –
и он је служио
непристрасно

Није смртни грех бити сиромашан – било шта само не ово без-
облично племе што сада има новац – они зуре у атом, потпуно
слепи – без љупкости и сажалења, као да су љускари. Сагледао
их је уметник, Бројгел . . . : сељачке ношње ткане руком
биле су начињене од боље тканине него што је она којом се ми
дичимо.

– наше доба је доба лоших, људи су лоши пошто их газде терају
уздуж и попреко само да постигну профит. За кога? Али то не
важи за зидара Португалца који ми зида зид, сопственог газду
„у новој земљи“, који се руководи оним што је стари свет звао
„врлим“ . . . „то што се данас продаје у радњама, није
добро, ломи се у руци. оно што је произведено у фабрици, ломи
се у руци, баш их брига шта направе . . . “)

Свето јеванђеље по Матеју, 1 глава 18, –

А рођење Исуса Христа било је овако: кад је Мириам⁴, мати њего-
ва била испрошена за Јосифа, а још док се нијесу ни састали, нађе се
да је она трудна од Духа светог.

⁴ Вилијамс је често мајку Исусову (Марију) звао Мириам; хебреј-
ско Мигуам је корен у оба имена; у Патерсону, књига III супруга јунакова
се зове Муга. – (прим. прев.).

- 19 А Јосиф муж њезин, будући побожан, и не хотећи је јавно срамотити намисли је тајно пустити.
- 20 Но кад он тако помисли, а то му се јави у сну анђео Господњи говорећи: Јосифе, сине Давидов! не бој се узети Мириам жене своје: јер оно што се у њој зачело од Духа је светог.
- Лука⁵ А Марија чуваше све речи ове и слагаше их у срцу својему.

. . . није врла она жена
која се не да свом љубавнику
— одмах

Драги Биле:

.....

Мој драги пријатељ из Париза, Г. Д. који је ожењен Матисовом кћери, један од људи најживљег духа у Европи, каже ми да Француском данас владају жандарми и кућепазитељи. Познајем извесну веома интелигентну списатељку из социјалистичке Данске, која је дошла у Америку и ту добила дете са неким убогим шкрабалом. Сиромашна и заборављена, вратила се у Копенхаген, где је таворила пишући приказе за Политикен и дајући повремено часове из средњовековног енглеског и раног данског. Живела је у запуштеном делу тог дивног града, покушавајући да издржава дивног, љупког, снажног и веома мужевног дечака. За мене је представљало задовољство да му доносим наранџе, чоколаду, и оне скупе залогаје које мајка није могла да му приушти. Испричала ми је да ју је социјалистичка полиција једне ноћи испитивала зашто није платила порез. Сиромаштво, одговорила је. Сећаш ли се епитафа на гробу Томаса Черчјарда?... „Овде лежим јер бежах сиромашан и непознат.“ Недељу дана касније запретили су да ће јој одузети намештај и да ће га влада запленити. Када је поново објаснила да ће њен син морати да гладује ако исплати тражене круне, у полицији јој је речено: „Синоћ смо били у Вин Ханделу, и тамо смо од власника дознали да сте купили боцу вина; ако имате пара за вино, онда сигурно можете да платите и порез.“ Она тада рече „Ја сам тако сиромашна, и зато тако очајна, да сам морала да узмем боцу вина да ме ослободи сете.“

⁵ Јеванђеље по Луки, глава 2, 19. — (прим. прев.)..

Такође сам сасвим сигуран да народ има онакву власт какву захтева његов стомак. И даље, душа се не може излечити у земљи. Платон је три пута путовао до Дионисија, тирана Сиракузе, једном су га скоро убили, а други пут замало продали у ропство зато што је замишљао да може да утиче на једног ђавола да уобличи своју тиранију по моделу Државе. Сенека је био Неронов учитељ, а Аристотел поучавао Александра Македонског. Чему су они поучавали?

Ми смо овде задовољни јер је јефтино; моја супруга може да једе шатобријан за седам пезета, што је 15 или 16 центи. Јутарњи одлазак у куповину је ритуал; *panadería*, где нас власница поздравља (учтивост увек успокојава дух и ослобађа напетости нервног систем), затим *lechería*, где нам се сопственик или његова супруга јављају (ту набављамо млеко и добијамо широк осмех кротке жене која за три пезете продеје лед, *hielo*). . .

Едуард

Патерсон је остарио

пас његових мисли
скупио се
само на „страсно писмо“
једној жени, жени коју је пропустио
да поведе у кревет у прошлости.

И наставио је
да живи и пише

да одговара
на писма

и брине о свом цветном
врту, да шиша траву и покушава
да научи младе
да умање
грешке у употреби речи које
су њему биле тешке, грешке
почињене у употреби
поетског стиха:

„ . . једног на позадини *millefleurs*, . .“

Нема ничега сентименталног у техници писања. Рећи ћете да будала не може да је научи. Али сваког младог човека, чији дух жели да се искаже, да стави на страницу бар једну јасну реченицу – охрабрује старији човек, спреман да му помогне – да са њим разговара.

Све птице лете заједно,
у потрази за гнездом у ово доба
јато пред зору, мале птице
„Што целе ноћи спаваху отворених очију“
покренуте жељом, страсно, пристигле
су из далека, обично.
Сада се раздвајају и одлазе у паровима
свака са својим изабраником. Боје
њиховог перја се не разазнају
на небу од сунчевог сјаја
али у старчевом духу бела, жута и црна
изазивају узбуђење
као да тамо може да их види.

Њихово поновно присуство у ваздуху
га смирује. Мада се приближава
смрти, опседају га многе песме.
Цвеће му је увек било пријатељ,
чак и на сликама и таписеријама
које су вековима лежале у музејима
љубоморно чуване, заштићене
од мољаца. Приморало га је
да га сагледа, нагнало да мисли
о аутобуском реду вожње и како да заобиђе
оног који га не поштује – да се освежи
призором непосредно из дванаестог века
како старице или младе жене
мушкарци или дечаци рукују иглама
провлачећи зелену нит
покрај пурпурне, мирту покрај
зеленике и покрај њих смеђе нити:
заједно као што је смишљено на нацрту.

Сви заједно, раде заједно –
све птице заједно. У духу је
скицирао да треба исткати лишће
и птице како га једу и . . .
код њега све има своју сврху

– обзнањује се
ночком палца
све старије тело са изобличеним
долази
да ме пронађе – са
ретким осмехом
међу цвећем које се тиска по том пољу
где је Једнорог
ограђен ниском
дрвеном оградом
у априлу!
у истом месецу
када је видео како је човек
у подножју стуба ископао
црвену змију и убио је ашовом.
Годвин ми је рекао
да њен реп
није престао да се копрца
ни кад је сунце
зашло –
знао је све
или ништа
и умро као умоболник
а још је био млад
Лични правац је измењен
змија
са сопственим репом у устима
„река се вратила својим почецима“
и назад
(и напред)

она се мучи у мени
 док време најзад не пресахне:
 и „знао сам све (или довољно)
постала је ја . . . “
 – времена нису херојска
од тада
 али су чистија
 и слободнија од болести
у њима је трулио дух .
 казаћемо
 змија
има сопствени реп у устима
 ПОНОВО!
 премудра змија

Сада долазим до ситног цвећа
 што се збира око стопала
 моје вољене
– лов на
 Једнорога и
 бога љубави
девичанског рода

 Дух је демон
 нагони нас . . . па,
 зар би више волео да се
 преобрази у биљку и
 да нема браду?
– хоћемо ли да говоримо о љубави
 виђеној само у огледалу
 – без копије?
што одражава само њен недодирљиви дух?
 што је она коју видим
 а не додирујем њену пут?

 Једнорог промиче шумом мисли свих
правих љубавника. Они га лови. Ав – ав! еј хеј пева зеленика!

– сваки ожењен човек носи у глави
вољену и свету слику
девице
коју је прокурвао ,
а жива фикција
таписерија
свила и вуна проткане сребрним нитима
млечно белу једнорогу звер
ја, Патерсон, Краљ сопственог бића
угледах госпу
у густој шуми
изван зидова палате
у смраду знојавих коња
пробуражених ловачких паса
што кевђу од бола
сакупљених у дахтаву гомилу
да виде мртву звер
најзад донесену
преко седла
међу храстовима.
Патерсоне,
не дај му да клоне
без обзира на појединости!
Било где је свугде:
Из песама можеш научити
куцање о празну главу
звучи шупље
на било ком језику! Фигуре
су херојске величине.
Шума
је хладна мада је лето
госпина одежда је тешка
и досеже до траве.

Свуда унаоколо, ситно цвеће испуњава сцену.
Донесена је и друга звер
рањена.

А трећа, која је преживела лов,
 леже да мало отпочине,
 на њеном краљевском врату
 огрлица од драгуља.
 Један пас лежи на леђима
 распорен
 зверињим јединим рогом.
 Узмите или оставите,
 ако шешир одговара –
 ставите га на главу. Ситно цвеће
 као да се гомила да би прекрило сцену:
 слатки бели осак,
 на гранатој стабљици, четири латична листића
 један покрај другог како би
 испунили детаљ
 од оквира до оквира без перспективе
 додирује једно друго на платну
 сачињавајући слику:
 извијена љубичица
 као ловац у шаху,
 петопрстица,
 жутог лица –
 ово је француска
 или фламанска таписерија –
 јагорчевина слатког мириса
 што расте близу тла, коју су песници
 прославили у Енглеској,
 не могу све да набројим:
 цвеће у облику папучице
 гримизно и бело,
 виси
 на нежним брактејама, чашица једнако распоређених
 на стабљици, напрстак, ружица
 или дивља ружа,
 ружичаста као госпина ушна шкољка када се укаже
 под косом,
 звончићи, плави и пурпурни чуперци

мали као незаборавак међу лишћем.
 Жута средишта, гримизне латице
 и обрнуто,
 маслачак, чупава ката,
 каранфили,
 стричак и остало цвеће
 чија имена и мирисе не познајем.
 Шума је пуна зеленике
 (рекао сам вам, ово
 је фикција, обратите пажњу),
 ту је жута перуника са француских поља
 као и хрпе другог цвећа
 такође: нарциси
 и генцијан, бела рада, латице
 кандилке
 мирта, тамна и светла
 и невени .

Багрем на јутарњем поветарцу
 испред њеног прозора
 где се једна грана покреће
 мирно
 таласасто
 горе и доле и
 назад и напред
 подсећа ме само
 на осмех старице
 – део таписерије
 на последњем зиду
 представља младу жену
 облог чела
 изгубљену у шуми (или се скрива)
 најављену . . .
 (то јест, оно представљено)
 дувањем у ловачки рог тамо где он стоји
 скоро сасвим скривен
 у лишћу. Она

ме занима због своје јединствености,
дворске одоре
међу лишћем, она слуша!

Израз њеног лица,
тамо где стоји по страни од осталих
— девица и курва
идентитет,
обе на продају
оном ко највише понуди!
а ко нуди више
од љубавника? Изађи
одатле ако себе називаш женом.

Заузврат, дајем ти младића
који живи у свету жена
упркос паклу, милостиво
— једном заувек.
заувек:

Кра! Кра! Кра!
креште свраке!

Почињу у фебруару! у фебруару.
Није желела да доживи да буде

старица са порцуланским подупирачем у
вагини
да јој материца не би испала

али је до тога стигла, сналажљива, шта ли?
Он ју је први преврнуо

и није је оставио док није
затруднела, као што би учинио

сваки војник, док логор није премештен.

Можда је била „означена“ како би хтели
Осаму Дазан и његова

побожна сестра

Била је стара када је видела свога унука:

Ви млади људи

мислите да све знате.

Говорила је с призвуком кокнија

и застала

оштро ме посматрајући:

Прошлост је за оне што су у прошлости живели. Cessa!

– с годинама се научи како проспавати живот:

говорећи .

Међутим, појављује се мера, да меримо је све што
знамо,

избор међу мерама . .

мерена игра

„уколико нас мирис руже

поново не прене“

Исто толико је за подсмех

сматрати да не знамо ништа,

игра шаха је

веома сложена „материјално“!

Јо хо! та хо!

Не знамо ништа и ништа не можемо знати .

изузе

игре, изузе да играмо по мери

контрапунктално,

Сатирски, трагичну стопу.

V КЊИГА ПАТЕРСОНА В. К. ВИЛИЈАМСА:
ПРОСЛАВА
ПРЕВРАТНИЧКОГ ДУХА УМЕТНОСТИ

Патерсон се може читати као Вилијамсов покушај да у форми модерног епа савремени живот Америке представи помоћу исцрпног, „археолошког“ испитивања одређеног места: његовог геофизичког изгледа, његове историје, историје људи који у њему живе. Користећи град као микрокосмос САД, Вилијам Карлос Вилијамс трага за специфичном природом америчког искуства, али и за оним што је у америчком искуству отелотворење идеја западног света односно западне цивилизације. Песник/протагонист лута пределима овога града који су истовремено и предели његовог духа, размишља о ономе што види и труди се да одговарајућим језиком изрази своја најдубља убеђења. Тако песма која је трагање за суштином града и суштином бића, постаје и песма која је трагање за језиком који ће ослободити грађане/људе од парализујућег незнања и анонимне смрти, и омогућити да се поново развије аутентична култура, заснована на упитаности над оним што се обично не преиспитује – поништавајућом традицијом.

У средишту Вилијамсовог епа је типично америчко место, и наратор/песник до у детаље описује његов положај, природне особености, географију, његов социјално-историјски аспект – његове митове, историје, предрасуде његових људи, описује њихове животе, љубави, њихово духовно сиромаштво. За Вилијамса је место оно одакле човек црпи своје искуство, оно што обликује људски жи-

вот и доприноси сваком креативном чину. Само се кроз упознавање тог локалног човек може винути до спознаје универзалног, верује Вилијамс, и ово што је једна од основних претпоставки његове поетике, постаје и темељ његовог епа: место, дакле, није само нешто што физички постоји, оно је и извор универзалног, оно је једина могућност преко које човек може досегнути слободу.

Вилијамс је у почетку планирао да се *Пајтерсон* састоји од четири књиге; забелешка која следи, Вилијамсово објашњење сопствене замисли, појавила се у првом издању књиге, 1946. године. Затим су се, редом, појавиле II, III и IV књига 1948, 1949, и 1951. године. „*Пајтерсон* је дугачка песма у четири дела,“ пише Вилијамс, „о томе да је човек у себи град, који почиње, тражи, постиже и завршава свој живот на начине које могу да потелотворе различити аспекти града – ако се имажинативно појме – сваког града чији детаљи могу да огласе човекова најинтимнија убеђења. Први део уводи елементарни карактер места. Други део укључује модерне одговоре. Трећи ће трагати за језиком помоћу којег ће они проговорити, а четврти, река под водопадом, подсећаће на одређене догађаје – све оне које сваки човек може да доживи у току живота.“⁶

Као што је Вилијамс замислио, сваки део *Пајтерсона* може да се карактерише „терминима одређеног места као и доминирајућег предмета“.⁷ Свака књига има своје унутарње јединство, али је свака, такође, органски део целине, и повезана је са целином и проблематски и струкурно.

Тако I књига, под насловом „Оцртавање гиганата“ описује гиганте – град, долину, водопаде Пасаика и планину. У овој књизи су такође додирнуте локалне легенде и знаменитости; у њу су унесени и неки делови локалне историје.

⁶ W. C. Williams: "Author's Note", *Paterson*, A New Directions, New York, 1946.

⁷ Joel Conarroe, *William Carlos Williams's Paterson – Language and Landscape*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1970, стр. 12.

Патерсон, главни јунак епа, чије име је идентично имену града, мит и творац мита, сагледан је и као творац грађана које описује и као дете сопствених сањарија.

У II књизи „Недеља у парку“, песник описује Патерсоново пењање на планину и силазак у парк. Парк је у *Патерсону* насупрот граду, и посебно планини, као доминирајућим фалусним симболима, симбол женског; значајна пажња у овом делу епа посвећена је теми неуспеха везе мушкарац – жена. Као и у осталој поезији, Вилијамс афирмише хетеросексуалну љубав, јер верује да само љубав може да спасе мушкараца и жену од деструктивних тенденција модерне културе. Развод којим се као последицом неуспеха у љубавној/брачној вези Вилијамс у овом делу епа посебно бави указује на његово песмистичко виђење савременог односа међу половима.

Књига III, „У библиотеци“ сједињује истраживање могућности успостављања новог града после катастрофе коју је преживео почетком двадесетог века са могућношћу успостављања новог језика којим би се исказало специфично искуство појединца без понављања традиционалних образаца. Приче о ватри, поплави и тајфуну који су разорили Патерсон на почетку века тематски су сједињене с јунаковим трагањем за „ослобађајућим језиком помоћу којег би се могла спречити прерана људска смрт“ и пропашћу песникове љубави. Напор јунаков је фрустрирајући јер се испоставља да је језик мртав и да се задовољавајуће значење не може наћи само трагањем у прошлости.

Радња IV књиге бави се догађајима везаним за луксузни стан над Ист ривером у Њујорку у којем долази до разговора између старије лезбејке и младе болничарке. У овој књизи појављује се и Др Патерсон (алтер его др Вилијамса) као неуспешни љубавник младе „девице“. Други део ове књиге концентрише се на економске проблеме: откриће уранијума које је остварила Марија Кири повезано је са потребом да се изнађе нови кредитни систем, како би

кредит био „зрачни прстен“ против рака економије који разара људске животе.

V књига *Пајтерсона* објављена је 1958. године, седам година после IV књиге. Нештораније, Вилијамс је писао својме издавачу: „(Пошто сам завршио *Пајтерсон IV*) схватио сам не само да су се у мени и свету одиграле многе промене, већ сам приморан да признам да прича какву сам замислио под условима које сам себи задао не може имати крај. Желећи да свету Патерсона подарим имагинативну ваљаност морао сам да га уведем у нову димензију. А ипак сам хтео да га сачувам као целину, што он за мене и јесте. Док сам о томе размишљао, композиција се полако обликовала у оно што видите у песми, чувајући, искрено се надам, јединство са књигама I–IV. Надам се да сам у томе успео“.⁸

Крајем 1960. и почетком 1961. Вилијамс је писао издавачу о плановима за шести део *Пајтерсона*, али га је болест омела у раду. Међу његовим забелешкама после смрти пронађене су четири странице бележака и планова за VI књигу.

Данас већина тумача Вилијамсовог дела сматра да је *Пајтерсон* модерни еп али као разлог за ово жанровско одређење наводе различите разлоге. Превлађују разлози који су утемељени у концепцији јунака. Патерсон је „скоро митски јунак“, од његовог деловања „зависи судбина његовог народа“. Трагајући за новим језиком он чини дела која би се могла назвати „херојским“. Потом се у обзир узима сцена која се описује као „мада локална – свеобухватна“. Не мањкају ни аргументи који у сличности са неким епским конвенцијама налазе оправдање за овакво жанровско одређење. „Песма почиње питањем, чији је одговор везан за наративну структуру, описан је чак и силазак у доњи свет“.

⁸ „Author’s Note“, *Paterson*.

Истини за вољу није мали број оних тумача који сматрају да је структура *Пајерсона* „превише протејска, непредвидива, да би се сврстала у било коју одређену категорију“. Један број тумача ово и слична дела најчешће назива дугачком, наративном песмом, запостављајући чињеницу да је ово једна од најпроблематичнијих жанровских одређеница јер је заснована на изузетно непрецизном критеријуму – дужини. Питање о постојању дугачке песме уграђено је у саме основе симболистичке естетике која, опет, представља камен темељац поетике модернизма. У чувеној изјави да „дугачка песма не постоји“ Едгар Алан По („Poetic Principle“) је у ствари на себи својствен, екстреман начин, инетерпретирао романтичарско изједначавање поезије и лирике; наративни стих који приповеда а не сугерише није, како су то видели романтичари, поезија.

„Поетичност“ код романтичара постаје и критеријум вредновања епа: дивљење романтичара завређују они епови који су „модерни“ а не „класични“, који су „поетични“; а не наративни, у којима централно место заузима песников сопствени доживљај и владавина имагинације. Дела се просуђују на основу лепоте појединих њихових делова, а не на основу вредности целине, као што је то чинила неокласицистичка критика. У доба романтизма, другим речима, губи се неокласицистичка концепција термина еп, да би се због истицања модерног наспрам „старог“ као вреднијег све чешће користио термин „дугачка песма“. До тада владајуће „неоаристотеловске“ теорије романтичари су сагледали као супротне природи ствари подложних еволуцији, а традиционални концепт хијерархије жанрова са епом као круном доживљава скоро потпуни колапс. Еп се схвата на најразличитије начине: и као танак наратив у дугачкој песми и као песма са узвишеним стилем, величанственом имагинацијом или исказаном племенитошћу духа, с тим што је нагласак увек и превасходно на емоцији.

Пошто је већ тако, такво дело је поредиво са свим осталим поетским облицима као песма. Само кристализујући мишљење свога времена, По је свео разлике међу могућим интензитетима језика поезије на антитезу поетског и непоетског, а варијације интензитета у песничком језику вредновао је као „дефекат“.

Али, поредизразитог опредељења за емоцију, романтичарски песници су били опседнути и идејом да представе нови поглед на свет, да одговоре на нов начин на питање које се вечно поставља — питање судбине и човека у космосу. Тај нови поглед на свет није могао бити само субјективан, већ је морао произаћи из помирења духовног прогреса са научним прогресом. Требало је да у себи садржи сва она знања која би могла допринети тоталној експликацији света, од научних, математичких, астрономских, медицинских до моралних, филозофских, политичких, метафизичких итд. Отуда мало који романтичарски песник није планирао да напише еп. Али је овај еп морао да буде другачији утолико што епску традицију неће схватити као религију, као култ, већ као могућност да се према њој постави на индивидуалан начин. Као творац модерног епа, у романтизму, песник који рedefинише епску традицију одбацујући традиционалне принципе епског наратива, може се сматрати Вилијам Вордсворт, који први за модерни еп осваја унутрашњу историју човека.

Као и сви творци епа. Вилијамс својим епом успоставља одређен однос према оним делима епске традиције која он сматра релевантним, као и према песничкој традицији у оквиру које и сам ствара. Дела епске традиције за Вилијамса су пре свега Витменов еп *Влајти њраве*, Елиотова дела *Пусија Земља* и *Четири кваршеша*, *Моси* Харта Крејна и вероватно по много чему за Вилијамса најважније дело, Паундова *Певања*.

Витман је своје дело замислио не као затворену форму, већ као дело у настајању које се непрестано развија и ши-

ри. Трагајући за структуром која ће у потпуности изразити савремена схватања комплексне цивилизације, Витман се определио за унутарњи свет: тако је тачка гледишта ове поезије централна свест која се непрекидно креће у дијалогу са васионом. Доиста, Витманов еп структурира аутобиографски порив, средишњи за већину песничких дела 19. века. Као што је Вордсворт јунак своје песме, тако је и Витман централна херојска фигура свог епа.

Поред тога што је дубоко субјективно, па се стога често одређује као „лични еп“, Витманово дело претендује да буде и историја Сједињених Држава. Пошто је већ у првом издању *Влаштин управе* 1855. изјавио да су „Сједињене Државе суштински највећа песма“, Витман је истакао да ће се заложити за преношење модерног историјског искуства стварајући поезију која ће истражити личност на потпунији начин „него иједна књига или песма до сада“. За ово је неопходан, истакао је Витман, и нови израз, радикална промена дотадашње књижевне праксе. На нову епску поезију не могу се применити стари критеријуми. У песми „Дух који је обликовао сцену“, Витман захтева за нову поезију мерила изведена из „дивље и природне сцене“ Америке и усаглашена са њом.

Као Витман, и Вилијамс је славио обичног човека и инспирисао се пејзажем домаће америчке сцене. Као Витман, и Вилијамс је желео да искаже типично америчко искуство америчким језиком. У том смислу, оба песника су песници „ствари и контакта“. Обојица у својим делима износе личне утиске о сукобу са светом који их окружава.

И Харт Крејн је био инспирисан историјом Америке и пејзажем Америке при стварању свога дела *Мост*. Као што је град симбол достигнућа људске цивилизације, Крејнов мост је симбол преплитања људског и надљудског искуства, јер сједињује место и време и трансцендира их. Песник је желео да представи „мистичку синтезу Америке“, трансфигуришући историју и чињенице у, како је писао,

„апстрактну форму“, сагледавајући у мосту амерички „јединствени идентитет“. Прихватајући да су обојица имала сличну опсесију Америком, Вилијамс је истицао да је Крејн „трагао за нечим унутарњим“ док је он сам био за „употребу материјала“. ⁹

Мада и Елиот у *Пустој земљи* и Вилијамс у *Пайерсону* проблематизују урбани живот кроз његову испразност и анонимност, и приказују становнике града као аутомате који су изгубили способност комуникације, ипак се Вилијамсово и Елиотово дело у потпуности разликују. *Пайерсон* је у ствари одговор на Елиотову песму у оквиру америчке културе. Елиот је напустио Америку да би у Европи нашао традицију која ће поткрепити његову књижевну визију. Вилијамс није намеравао да изван свог тла трага за песничким језиком, већ напротив, да на америчко искуство одговори новим, америчким језиком. Не треба заборавити да је појаву *Пусте земље* назвао катастрофом, атомском бомбом која је разорила све оно до чега се у књижевности до тог времена стигло.

Можда је најзанимљивији однос Вилијамсов према Паундовим *Певањима*. У много чему *Пайерсон* је сличан Паундовим *Певањима*: обе књиге бележе развој песниковог духа, и прате различита дешавања у времену. Обе књиге се могу одредити као дела у настајању – *Певања* су настајала преко четрдесет година, *Пайерсон* преко двадесет – са формом која је пратила непредвидиви развој песничког сензибилитета. Међу своје главне намере оба песника су истакла успостављање економског реда у својој домовини, и откриће језика помоћу којег се ово може постићи.

Ипак, без обзира на многобројне сличности, *Певања* и *Пайерсон* су у потпуности различита дела. *Певања* сведоче о широком познавању низа култура једног космополите за кога је свако место на свету дом, а сваки језик близак статусу матерњег; *Пайерсон* је сведочанство о Америци сагледано кроз крајње америчку сензибилност забележену америчким

⁹ Conarroes, *ibid.*, стр. 23.

језиком. Паунд трага за универзалним вредностима у прошлости и садашњости, у Вилијамсовом свету само локално може да роди универзално. Окренут европској цивилизацији и њеним темељним вредностима, Паунд прича митове и легенде; Вилијамс се бави бруталним, често скандалозним причама из историје Патерсона. Следећи поједине идеје *Певања* прелазе векове и континенте; у њима су сједињени Одисеј, Малатеста, Адамс, Конфучије. Вилијамсови карактери су, пак, амерички: Хамилтон, сликар Одибон, Вашингтон, а сцена је ограничена на садашњост у провинцијском, индустријском граду у Њу Џерсију, на водопадима Пасаика.

Паундова *Певања* (као и Елиотова дела) заснована су на миту о централизованом структуралности. Вилијамс у *Пајтерсону* пародира овај мит. Насупрот градовима Европе који су за Паунда и Елиота означавали центре историје, уметности и хармоније – и као симболи омогућавали стварање песме као целине, Вилијамс преко Патерсона указује на дисхармонију као константну отвореност за нове идеје. Лондон, Римини, Сијена симболишу безвременост уметности односно савременост свеколике уметности; Патерсон представља знак сталних промена у историји, немогућност да се на ново доба одговори конвенционалним уметничким формама. У Паундовом и Елиотовом језику одјекује целокупна европска традиција док, насупрот томе Вилијамсов језик слави немогућност достизања хармоније, па тако и сопствене слободе.

Пајтерсон се у сваком случају може посматрати као анти-*Певања*, песма која своју животност налази у америчкој локалној садашњости коју је Паунд, као и Елиот, прогласио неодговарајућом и напустио. Насупрот Паунду који је веровао да је већ све речено, али да се све то што је речено може рећи на још бољи начин, Вилијамс је желео да створи крајње оригинално дело. „Морао сам да пронађем

сопствену форму“, објаснио је Вилијамс. „Одлучио сам да дефинишем традицију терминима сопственог света“.¹⁰

Ова оригинална Вилијамсова форма изграђена је на основу „монтаже различитих слика, симбола и тема“, материјала који је без обзира на облик могао да омогући песников увид у прошлост и садашњост града. Међутим, указивање на просторну организацију епа значило би само делимично осветљавање једне димензије његове организације. Витакер указује на „темпоралну срж“ епа, и наглашава да се „чак ни аналогија са музиком, која нам омогућује да говоримо о оркестрацији тема, не може у потпуности носити са егзистенцијалним развојем дела“.¹¹

У делу се непрестано смењу поезија и проза. Прозне делове сачињавају жанровски, стилски и тонски најразличитије интонирани текстови: писма – од оних веома личних до оних писаних са жељом да буду део историје (таква су напр. Паундова писма), историјски текстови – локална историја презентирана на различите начине, од записа локалних историографа до појединачних сагледавања појединих историјских догађаја, исечци из новина који указују на журналистичко виђење појединих збивања, интервјуи дати радију, огласи. Ту су и прикази појединих медицинских случајева. И поезија је исто тако разноврсна; у различитим њеним облицима могу се сагледати одједи целокупног Вилијамсовог поетског и поетичког трагања. Многи Вилијамсови тумачи оригиналност дела препознали су управо у овој песниковој смеши: тако је Рандал Царел писао да је „дивно и необично што је оваква изузетна мешавина најнежније лиричности перцепције и осећања и најгрубље и најлокалније стварности икада створена“. Тачка гледишта епа

¹⁰ W. C. Williams, *I Wanted to Write a Poem*, The Autobiography of the Works of a Poet, ed. Edith Heal, Beacon Press, Boston, 1938, стр. 74.

¹¹ Thomas R. Whitaker, *William Carlos Williams*, Twayne Publishers Inc., New York, 1968, стр. 132.

је гледиште централне свести, промене у стилу паралелне су променама тема и идеја. Мада су многи индивидуални фрагменти заокружене целине, не могу се у потпуности разумети док се не сагледају у оквиру целе књиге. Тек тада се указује велико богатство и сложеност целог дела. Како Хилис Милер каже: „Читати *Патерсона* значи ући у област у којој постоји све оно што је песник искусио, спремно да оживи у датом тренутку“.¹²

Још од најранијих радова Вилијамс је желео да напише дугачку песму засновану на теми значаја места. (Збирка приповедака *Животи Пасаика* базирана је на овој замисли). Почео је да трага за одређеном сликом која би, како каже у *Аутобиографији* „могла да отелотвори цели познати свет. Што сам дуже живео у свом месту... боље сам схватао да је неопходно прикупити сва та изолована опажања и искуства, и дати им 'дубину'... Желео сам да пишем о људима око себе: да их знам до у појединост – до њихових беоњача, до самих њихових мириса.

То је песников задатак. Не да говори у општим категоријама већ да пише специфично, као лекар о пацијенту, о ствари пред собом, да у појединостима открије оно универзално.“¹³

Као слика која би омогућила песнику да искаже оно што жели – наметнула се слика града; било је неопходно да га песник стварно добро познаје. Одлучио се за Патерсон. „Патерсон има одређену историју, повезану са почецима САД. Поред тога, главна одлика су му водопади Пасаика, и чинило ми се, што сам више мислио о њима, да представљају стрепћу погодност за оно што сам желео да кажем.“ Вилијамс је прочитао све што је могао да нађе о историји

¹² J. Hillis Miller, *Poets of Reality*, Atheneum, New York, 1974, стр. 303.

¹³ W. C. Williams, *The Autobiography*, A New Directions Book, New York, 1948, стр. 391–2.

града, његовој географији, насељеницима пронашао је „све потребне детаље, које нико други није користио“.¹⁴

Патерсон лежи на реци Пасаик, један је од највећих градова у држави Њу Џерси; за ведрих дана из њега се може сагледати Менхетн. Град је по карактеру интернационални: населили су га Холанђани још 1679. године, а за њима су касније дошли Италијани, Јевреји, Пољаци, Руси, Ирци и Сиријци. Добио је име по гувернеру Њу Џерсија Вилијаму Патерсону 1791, од када и датира његов жив индустријски развој. У својој дугој индустријској историји Патерсон је често био извориште различитих протеста и штрајкова. По географским особинама, склопу становништва, развоју од пререволуционарног села у индустријски град, Патерсон представља, како је то добро уочио Конарои „микрокосмос САД, и као такав је постао изузетно средство за исказивање свих Вилијамсових идеја о месту“.¹⁵

Јунак *Патерсона*, Патерсон је у правом смислу протејска фигура. Вилијамс га је замислио као херојско биће: „Ако треба да говорим о особи, то мора бити стварна особа, али доиста херојска фигура, какве су све епске песме(?)... Узео сам величанствену слику човека кога сам желео да славим као Патерсона: он је, такође, репрезентативна, микрокосмичка фигура“, „...слика која се тиче свих људи“, „нека врста Сваког“¹⁶. Патерсон у току песме непрестано мења улоге, па чак и пол. Човек је град, а његово становништво су људи у његовој кожи: песник, лекар, медицинска сестра, старац. Један човек је сви људи, баш као што је и једно место сва места. Управо протејски карактер јунака укључује и супротности мушко-женско, девица-курва,

¹⁴ W. C. W, *I Wanted to Write a Poem*, Ed. Edith Heal, Beacon Press, Boston, 1938, стр. 72.

¹⁵ Conaroes, *ibid.*, стр. 51.

¹⁶ Цитирано у John Thirlwall, W. C. W's *Paterson*, New Directions, Norfolk, 1961, стр. 307–8.

поезија-проза. Не треба сметнути с ума да име Патерсон укључује појмове патер-сон, отац-син, што на свој начин илуструје Вилијамсову тезу о непрестаном обнављању историје. Један од ликова Патерсонових је и Ноје Фетут Патерсон (Noah Faitoute); као Ноје, и Патерсон је патријарх који се стара о избављењу свог народа, а име Фетут указује на јунакову многостраност.

Мада у главнини епа јунак делује као песник, нигде се, као у V књизи не идентификује до те мере са Вилијамом Карлосом Вилијамсом. Песник у овој књизи често користи сопствено име: писмо потписано са Џози (Josephine Herbst) упућено је Билу (деминутив од Вилијам), а писмо Алена Гинзберга – др Вилијамсу. Пред крај V књиге песник поново постаје Патерсон, овога пута као краљ сопственог бића, и преко њега се пројектује на таписерију као херојска, митска фигура. Патерсон се последњи пут у песми јавља као остарели песник који разуме зашто „не можемо знати ништа изузев игре“: поезија је започела игром, а наново се може створити, а такође и ослободити конвенција, само враћањем игри.

Својом отвореношћу према уметности, изразитом ауто-биографском нити, одзвањањем низа тема из целокупног Вилијамсовог опуса, уношењем крајње компликованог, вишезначног симбола једнорога, V књига *Патерсона* намеће се као једно од најчешће и најразличитије интерпретираних песникових дела, а сигурно спада у песникова најзрелија и најдубља достигнућа.

Већина тумачења V књиге *Патерсона* слаже се у томе да је основна идеја изложена великим словима на њеном почетку у стиховима написаним великим словима „СВЕТ УМЕТНОСТИ/ КОЈИ ЈЕ КРОЗ ВЕКОВЕ/ ПРЕЖИВЕО“. Такву тезу поткрепљује и Вилијамсов исказ: „Зашто је морао бити написан *Патерсон V*? *Патерсон IV* завршава се сликом јунака који се пробија кроз грање и идентификује са земљом, са Америком. Најзад ће умрети, али се катего-

рички не може рећи да је смрт крај било чега. Када је готово са сексом, са амбицијама, шта старац може да створи? Уметност, наравно, уметничко дело, које ће ући у животе младих људи, оних који нису имали времена да стварају. Старац сусреће младе људе и наставља да живи.¹⁷

Међутим, у тумачењу основне идеје песме – да свет уметности преживљава кроз векове – интерпретатори V књиге *Пајтерсона* видно се разликују.

Л. Дембо сматра да је основна теза књиге да „песничко спасење не лежи у освојеном значењу, већ у ослобођењу лепоте од значења“, форме од садржине, као и у уласку песниковом у специфичну област уметности у којој доминира форма – област музике и игре. „Полокове чисте боје, дионизијска спонтаност џеза (представљена у песми музичким митским искуством о којем говори Мез Мезроу (Mezz Mezzrow, амерички џез музичар), трагично осећање игре (крај песме) означавају Патерсоново бекство од струје у коју су је бациле мисао и ученост.“¹⁸

Рој Харви Пирс сматра да је циљ књиге да „прослави моћ измишљања“ и да је *Пајтерсон* V књига песма о „настајању *Пајтерсона* I–IV“. Песник у овој књизи показује да се може спасти од прошлости за којом жуди и будућности које се боји „само помоћу љубави за свој свет, и јединог што истрајава – маште. Свет постоји само ако се оживи маштом – преко маште песник постаје пророк и сједињује прошлост и будућност.“¹⁹

Џ. Конарои сматра да V књига изражава Вилијамсову тезу да „само машта изражена у уметничком делу спасава људе од зла, и дозвољава човеку да се, иако смртан, наста-

¹⁷ L. Wagner, ed. *Interviews with William Carlos Williams*, A New Directions Book, New York, 1961, стр. 83.

¹⁸ L. S. Dembo, *Conceptions of Reality in Modern American Poetry*, University of California Press, Berkeley, 1966, стр. 79–80.

¹⁹ R. H. Pearce, *Continuity of American Poetry*, Princeton University Press, Princeton, 1961, стр. 346–348.

ви у будућности“, да једино човекова уметност не подлеже времену.²⁰

В. Сатон наглашава помиреност песника са прошлошћу и окретање будућности „са убеђењем да уметност може ослободити блокирану жељу“. У V књизи *Пајтерсона* се, по Сатоновом мишљењу, задржава напетост између чулног живота и живота имажинације, али су захтеви либида у старости смањени. „Текст постаје најбољи начин за исказивање жеље, и једини начин бекства од смрти“.²¹ Сатон такође истиче да преко уметности песник остварује заједништво са уметницима свих времена и ослобађа се отуђености ранијих година када је, у прве четири књиге свога епа, подвлачио немогућност комуникације.

Б. Дифи констатује да је улога уметности у V књизи да „уједини разједињене – природу и дух“, пошто је њихов раздор била тема прве четири књиге. У овој књизи свет се преобликује помоћу уметности, а открива се и самодовољност поезије и њена независност од ствари. Уметност се прихвата само као „чин замишљања унутар духа“. Дифи сматра да се ова „кантовска доктрина“ налазила у средишту Вилијамсове свести док је стварао V књигу: „Као што је за Канта трансцендентална естетика слобода која се може досегнути а да се не утиче на стварни дomet ума и разума, тако је и Вилијамсова имажинација слобода духа који се може остварити у свету одређеном путем идеја и искуства.“ По Дифију, уметност је за Вилијамса простор „у којем дух може да се вежба у оквиру досега сопствене природе која мери“.²²

²⁰ Conarroe, *ibid.*, стр. 78–9

²¹ W. Sutton, *American Free Verse – The Modern Revolution in Poetry*; A New Directions Book, New York, 1973, стр.113

²² Bernard Duffey, "Williams' *Paterson* and the Measure of Arts", *Studies in Paterson*, comp. J. Engels, C. Merrill Publishing Company, Columbus, 1971, стр. 67–8.

Ц. Ридел тумачи V књигу *Пајтерсона* као песму о поезији; песма тумачи сопствену херменеутичку моћ. Последњи део епа представља тумечење метода који је примењен раније (од I до IV књиге) Песма говори о стваралачкој снази језика и о „неизбежном промашају сваког песника који покуша да подари онтолошки статус својој песми“²³ Песма је трагање за суштином језика, а приликом откривања суштине језика мора да се открије његова фиктивност.

Свакако, постоји и низ другачијих тумачења, у којима се идеја о важности уметности потискује у други план: Пауел Вудс сматра да се овај део епа може читати са истом мешавином сажалења и хумора са којом Вилијамс третира себе, као аутобиографски портрет песника који стари ожалостићен али и забављен сопственим умањеним сексуалним и уметничким моћима; Витакер, пак, сугерише да је V књига *Пајтерсона* опис брака Патерсона „краља сопственог бића, имагинације без премца“ са „девицом – курвом“ у свим његовим фазама, односно преиспитивање могућности комуникације полова у савременом свету уз помоћну улогу уметности.

Један од најистакнутијих Вилијамсових тумача, Линда Вагнер, одлично уочава да су „критичари који читали *Пајтерсона* V као пеан уметности превидели важну групу тема“. Она истиче да у „свет уметности“ поменут у *Пајтерсону* Вилијамс најпре укључује роман Филипа Супоа *Последње ноћи Париза*, који је превео 1929. и којем се дивио, али да за њега, ипак, већи значај има „Супоово интересовање за мистериозну париску курву – лепу жену? Добар дух? Глас ноћи? душу Париза? У вишезначности овог лика можда се налази изврстан прототип Вилијамсовог позног Патерсона. У сваком случају, помињући овај роман на са-

²³ Joseph Riddel, *The Inverted Bell: Modernism and Counterpoetics of William Carlos Williams*, Louisiana State UP, Baton Rouge, 1974, стр. 274.

мом почетку последње књиге епа, Вилијамс уводи једну од доминантних тема тога дела – идентитет девица-курва; или прецизније, врлину безличног подавања. И на широј основи, дефиницију саме врлине.²⁴

Линда Вагнер закључује да је за Вилијамса уметност врла, као што је пун врлине истински уметник што значи да она у Вилијамсово поимање уметничког укључује етичку димензију. Међутим, наглашава она, за Вилијамса врлина не обитава само у свету уметности. Пун је врлине и „зидар Португалац, који је незадовољан slabим материјалом, песничкова бака Енглескиња која је, мада у неозакоњеној вези, волела, сви они Вилијамсови јунаци који умеју да воле и жале”, који ће се „одлучно борити” против „доба лоших“. Вагнер наглашава да је у Вилијамсовом свету врлина – чинити оно најбоље што је у људској моћи упркос слабостима, као и да је тако схваћена врлина једно од главних мерила за просуђивање света. Она такође указује да је у Вилијамсовом свету врлина неопходна особина уметника. Техничка умешност, песничка вештина, то су особине које само делимично чине песника; све ово мора бити повезано са сном, са ирационалним, са срцем. Врлина обухвата оба ова квалитета. „Мудраци са Бројгеловог *Рођења* (слике која се описује у V књизи *Пајтерсона*) су врли – као и сам Бројгел – јер су ’имали око за визије/ у оно доба’. Такав је и Јосиф, Маријин муж, који је поверовао речима анђела који се појавио само у сну. Да није било његовог сна, ко би могао да одреди да ли је Марија девица или курва.”²⁵

V књига *Пајтерсона* подељена је у три дела. Очита је Вилијамсова намера да и на овај начин укаже на постојање три посебне целине које, свака понаособ прате низ тема, како би тек пошто се појме сукцесивно, све заједно оствариле сложену целину.

²⁴ Wagner, "A Bunch of Marigolds", *Studies in Paterson*, *ibid.*, стр. 83.

²⁵ *Ibid.*, стр. 83–4.

Први део бави се сазревањем Патерсонове свести о сопственом старењу и слабљењу сексуалне моћи, али и истовременим буђењем пролећа које његову имагинацију подстиче на нове узлете, затим изједначавањем девице и курве кроз чин љубави, односно безусловно препуштање љубави као једином исправном начину живота, потом Одибоновим уметничким виђењем једнорога, као и истовременим појављивањем животиње на таписерији у *Клостеру* и у свести Патерсоновој као симбола и сопствене сексуалности и сопствене уметничке делатности. Једнорог је сагледан као појава без премца, а иста таква појава је и уметник. У страшној јединствености, једино се смрт може са њима изједначити. Једнорог се може победити само љубављу, само несебичним, некалкулисаним подавањем девице која треба да му допусти да јој се приближи. Смрт се може победити једино уметношћу, маштом. Ничим неспутана машта и ничим неусловљена љубав постају тако две димензије које, свака на свој начин, поражавају смрт.

Други део V књиге посвећен је различитим опсесијама које су понекада изједначене са љубављу, с тим што се неке могу тумачити као опсесије које Патерсон/Вилијамс подржава, а неке као оне према којима има ироничан однос. Насупрот Сапфиној песми која искрено говори о доживљају љубавне страсти, Патерсоновој страсној фасцинацији непознатом женом коју среће на улицама града, и осећању трансa које код Меза Мезроуа изазива блуз који пева Беси Смит, писмо Езре Пунда представља опсесију друге врсте – опсесију економским проблемима, што у естетско-етичком систему Вилијамсовом не може заузимати високо место.

Део другог дела посвећен је уметницима који су својим делом померили границе уметности, поставивши се критички према традицији. Њихов однос према претходницима упоређен је са сатирским комадом који је, као четврти део античких тетралогија, имао улогу да оно што му је претходило, трилогију трагедија, стави у нови, скаредно-

иронични контекст. Бешчасни, опсцени коментари сатира који прате јунаке који своју ситуацију схватају озбиљно, уносе у уметност трагедије нову димензију, а „сатирски“ коментар традиције уноси нову димензију у уметност. Вилијамс/Патерсон прати у ликовној уметности „лечење“, сагледавање нових могућности, које почело од апстракција арапске уметности, па се наставило преко Леонарда, Дирера и Боша, затим Клеа, Пикаса, Хуана Гриса, у музици помиње Бетовена и имплиците Шенберга. Листа писаца започиње навођењем имена списатељице Гертуде Стајн, познате по експериментисању у језику прозе, а завршава се интервјуом у којем Вилијамс брани песнички експеримент, односно поигравање са језичком и формалном традицијом које у својој поезији изводи е.е. камингс.

Трећи део V књиге слави имагинацију, машту у њеним различитим облицима: као визију која у уметности (у Бројгеловој слици „Рођење Христово“), и у религији (сцена из Јеванђеља по Матеју о Исусовом рођењу) допире до само њој доступне истине, а у обичном животу као средство бекства из сиромаштва и празнине садашњости.²⁶ Такође, овај део слави врлину као искрено предавање било својој вери, било своме послу, било својој љубави, најзад – својој уметности. Узлетом маште Патерсон сједињава реалност стварног цвећа, процес ткања цвеће на таписерији, и уметничко, фиктивно цвећа на таписерији; као песник, ловац на реч, повезује себе са једнорогом, сагледавајући себе у средишту свог реалног и уметничког, фиктивног света, као љубавника свих жена. Успоставивши се поново као „краљ сопственог бића“ онај који влада суверено и собом и својом уметношћу, Патерсон на крају V књиге може да се окрене читаоцу, и да га, сјединивши се са њим преко исконске уметности игре уведе у свој свет. Та игра није у потпуности

²⁶ Duffey, *A Poetry of Presence: The Writing of William Carlos Williams*, University of Wisconsin Press, 1986, стр. 138.

„отворена“, већ је условљена мером, а мера је таква да онај који игра – игра сатирски, трагичну стопу, односно слави превратничку моћ уметности.

Доминантни симболички предео у V делу *Пајперсона* чини серија фламанских таписерија из XII века која слави венчање Ане од Бретање са Лујем XII, описујући лов на једнорога. Таписерије се налазе у Галерији Клостер, на горњем Менхетну, у парку Форт Трајон, и део су њујоршког музеја Метрополитен.

Тумачења *Пајперсона*, па и пете књиге, заснивају се на међусобној повезаности многих, наизглед неповезаних делова. Мада се термин „мозаик“ може употребити да опише како ти делови функционишу у целини, он је у доброј мери статичан и атемпоралан. Могуће је, међутим, да се композиција дела посматра као преплитање различитих тема, а целина као ткање налик таписерији која на јединствен начин повезује локално и митско. Реч текст долази од латинског *textus*, од глагола *texere*, „ткати, преплитати“, па се поетски текст може схватити као ткање, преплитање речи, да би се исткало вербално ткање на страници. На структурном нивоу литерарно преплитање речи у тексту има свој пандан у таписерији где се одређивањем модела којим се укрштају нити одређује облик и дизајн тканине. Таписерије које описују лов на једнорога постају аналогија начина на који Вилијамс развија своје теме, преплићући догађаје, слике, и остали материјал који чини његов еп. У једном свом тексту Вилијамс каже да је песник онај „срећник који је прикупио све оне нити које се предуге већ вековима и саткао их у нови нацрт“.²⁷ Вилијамс је размишљао о свом епу и у музичком контексту, поредећи га са фугом која се може схватити као полифона композиција у којој се једна или две теме понављају, или их гласови који накнадно улазе понављају или имитирају, и која се развија контрапунктално

²⁷ Williams, *Selected Essays*, стр. 103.

кроз непрестано преплитање гласова. Определивши се да преко фламанских таписерија у V књизи *Патерсона* обезбеди симболички предео у којем ће се Патерсон/песник у овом делу епа кретати, Вилијамс је обезбедио и симболичку дубину целом тексту.

Мит о једнорогу настао је у источњачком фолклору, али се у средњем веку везује са традицијом дворске љубави. У њему су на тај начин асимиловани и мит о инкарнацији и гностичка доктрина о Речи. Према томе, таписерије „измирују два наизглед антитетична погледа на свет, хришћански и пагански, као и метафизичке супротности које они представљају. Штавише, алегорија на њима мири непомирљиве елементе хришћанског система: љубав и насиље, живот и смрт, свето и профано, ред и слободу, Реч и речи.“²⁸

У изванредној студији Одел Шепард *Једнорогов рој* указује се на слике или метафоре једнорога како у профаној тако и у сакралној књижевности, и на њихову различиту употребу. У *Bestiaire de l'amour* Ришара де Фурнивала, једнорог је изједначен са песником. У Јунговој табли симбола различито је, али систематски, идентификован као један од алхемијских симбола Меркуријуса или душе, што наравно има свој пандан у хришћанском симболизму. Девица представља Меркуријусов пасивни, женски аспект, док једнорог или лав симболишу снажну, дивљу и продорну снагу, *spiritus mercurialis*. Јунг такође запажа да у еклезијастичким цитатима једнорог садржи елеменат зла. „Изворно монструозна и чудесна звер, он у себи садржи унутарњу контрадикцију, *coniunctio oppositorum*, што га чини одговарајућим симболом *monstruma hermaphrodituma* алхемије.“²⁹

У било ком контексту, како уочава Ридел, једнорог представља унутарњу контрадикцију истицању било каквог одређеног значења. Његова карактеристична особина, један

²⁸ Riddel, *ibid.*, стр. 278.

²⁹ Цитирано у Riddel, *ibid.*, стр. 279–80.

једини рог, дозвољава да га тумачимо као добро или зло, јединство, логос или фалус.

Понекада је Исус приказиван као једнорог, а једини рог звери симболизује онда Исусову непобедиву моћ. У хришћанској алегорији, једини рог једнорогов представља јединство Христа и Оца, а мале димензије његове – Христову понизност. Да би се ухватио једнорог, девојка која је девица чека у пољу. Када јој звер приђе и спусти јој главу у крило, бива ухваћена. Девица представља девицу Марију, а Ловац Светог духа који делује преко арханђела Гаврила. Очева улога је да убије једнорога, и тиме у потпуности открије његово значење.

Вилијамс је схватио могућности мита о једнорогу, његово прехришћанско значење, као и хришћанску верзију подложну фројдовској интерпретацији. Сви тумачи *Пајтерсона* слажу се око тога да је у Вилијамсовом делу вишезначност једнорога у потпуности очувана, па чак и увећана, нарочито вишеструком појавом једнорога у тексту као на делима преренесанских уметника, на шта скреће пажњу сестра Бернета Квин.³⁰

Тако се једнорог може тумачити не само као укроћени Христ, дивља сексуална или сублимисана креативна енергија (мит, сексуалност, имагинација), или јединство физичког и имажинативног живота, већ и као синтеза прошлости и садашњости, јер како коментарише Сатон „повезује европску прошлост (рањена звер), америчку прошлост (рогата звер коју за време путовања угледа Одибон) и садашњост песника – јунака, чија потенција бледи са годинама (слика 'млечнобеле једнороге звери' окружене ниском оградом). Преживела звер око врата носи огрлицу од драгуља што

³⁰ Sister Bernetta Quinn, *Paterson* – Listening to Landscape, *Modern American Poetry*, ed. J. Mazzaro, David McKay Comp. Inc, New York, 1970, стр. 150.

је „знак индивидуалног уметничког израза, идентитета и припадности друштву изабраних.“³¹

Вишезначност прогоњене животиње проширује се на ловца и на цео процес лова: цео ритуал постаје вишезначан; насиље над једнорогом за једнорога значи смрт, насиље над девицом изједначаје се са браком, хватање једнорога за ловца значи успех и креативни чин. Симболична девичина смрт обезбеђује људски континуитет; на сличан начин насиље над Речју (једнорогом) омогућује језику да постоји, насиље над традицијом омогућује новој књижевности да се роди. Ловац постаје преступник, „онај који именује, али и онај који убија трансценденталну реч“. Тако је у V књизи *Патерсона* Патерсон истовремено и творац и разоритељ, и жртва и онај који жртвује, аутор текста и онај који у њега сумња. Хватање једнорога постаје „повратак песника изворишту, легенда коју сва оргинална уметност покушава да искаже“,³² али и искорак у нове могућности стварања.

Човекова природа оригинално се исказује у његовом бићу ловца, у способности да вечно трага. Да би потврдио да је ловац мушкарац следи једнорога желећи да га убије (уништи) па стога сама његова жеља постаје насиље. Сам лов је примордијални догађај, који како верује Вилијамс, повезује изворну људску уметност, пећинско сликарство које у пећинама Алтмире и Ласкоа приказује призоре лова, и његов еп. Еп опева манастирске таписерије, а таписерије тумаче, читају, најстарију човекову вештину/уметност – лов. Песма (еп), дакле, тумачи тумачење тумачења. Заштићена ланцем тумачења, мистерија „центра“ и даље остаје неприкосновена. *Патерсон* се као песма о лову изједначаје са ловом: тако песма као и лов постаје и преступ и исцељење, и грех и помиловање. И језик песме мора да се изједначи са ловом да би постао прави поетски језик. Књига која прича

³¹ W. Sutton, *ibid.*, стр. 144–5.

³² W. Sutton, *ibid.*, стр. 144.

о таписеријама и ритуалном лову на једнорога постаје песма која специфичним језиком говори о стварању језика, песма која својом специфичном формом и темама указује на могућност стварања нове поезије.

Поред централног места које таписерија са једнорогом заузима у Вилијамсовом епу, Вилијамсово интересовање за уметност у *Патерсону* илустровано је исцрпним каталогом уметника. Ридел истиче да су поменути углавном уметници чија уметност „указује на сопствену слободу која се састоји у превазилажењу конвенција одређених путем историје или традиције“, али би се њихов избор могао окарактерисати и насиљем које су они, свако на себи својствен начин, извршили над традицијом, изборивши се за победу превратничког духа уметности. Експерименти Гертруде Стајн или редукције Паула Клеа, Дирерова *Меланхолија*, или меланхолични осмех Леонардове *Боконде*, Бошови или Фројдови монструми, „представљају примере како уметност демистификује или означава истинску тајну изворишта и човекову истинску слободу од њега“. Ридел добро уочава да Вилијамс помиње ова дела јер су она облик „сатирске игре“, али он сатирску игру види само у једном њеном аспекту, као преуметност. Главно уметничко достигнуће ових дела састојало би се у „пародичној деконструкцији сопствене традиције“ преко изобличења. Свака оригинална уметност у себи мора имати елеменат „монструозне асиметричности“ јер је монструм израз „првобитног облика“, слободна игра природе. „Таква је уметност Тулуз-Лотрека коме је посвећена V књига; он сам представља уметника на пола пута између природе и културе.“³³

Мада Ридел, као што је напоменуто, добро уочава један аспект значења сатирске игре, односно сатирског за Вилијамса, ипак се не може рећи да Вилијамс у свом делу помиње само уметнике који су превратнички одговорили на

³³ *Ibid.*, стр. 275–6.

традицију пародирајући је; поменути су и уметници који су имали смелости да закораче у непознато и да тиме изврше деконструкцију тадашњих конвенција, па и онога што су сами изградили, као и уметници који су открили да је „свака велика локална уметност универзална“, што су поступци који се такође могу сматрати превратничким.

Већина поменутих уметника у V књизи Вилијамсовог *Патјерсона* су сликари. То, као што је већ речено, сигурно на посебан начин потенцира сликарство као примордијалну људску уметност, али је ништа мање значајна и чињеница да за Вилијамса револуција у уметности XX века припада сликарству. Међутим, ваља истаћи и чињеницу да се, мада је у својој целокупној поезији славио модернизам, Вилијамс у својим позним делима, каквима припада и V књига *Патјерсона* све више враћа старим мајсторима. Да Винчи, Дирер, Бош, а нарочито Бројгел, помињу се и славе у Вилијамсовој поезији. Они за Вилијамса представљају узор уметничке посвећености својој уметности која је на различитим плановима превратничка, као и модел за искреност визије. Они такође за Вилијамса значе преврат у рецепцији уметности, јер су приморали посматраче да њихова дела не суде само по односу према реалности. То „лечење“, како каже Вилијамс, почиње од апстракција арапске уметности. И Дирер и Леонардо и Бош, сваки на свој начин, исмејавају опсесију реализмом у уметности. Поред тога, Вилијамс у њиховој уметности сагледава приврженост сагледавању оних проблема и тема које је и сам сматрао битнима, а које се често тичу сна, подсвести. Отуда се међу именима сликара налази и Фројдово име.

Најомиљенији Вилијамсов сликар је Бројгел, па зато сликарево дело постаје његова тема. (Бројгелу је посвећена цела збирка изванредних Вилијамсових песама *Слике њо Бројгелу* из 1962, као и значајни делови V књиге *Патјерсона*).

Није тешко схватити зашто је Бројгел толико привлачио Вилијамса.³⁴ Ради се пре свега о избору сликаревих предмета, обичних призора из локалног живота, као и начину на који су ти призори обрађени – са уздржаношћу и објективношћу, са нагласком на кретању, богатству боја и облика као и изразитој индивидуалности замисли. У V књизи *Патерсона* Вилијамс се посебно бави Бројгеловом сликом *Христово рођење*, у којој су супротстављени и сједињени божански догађај који су дошли да поздраве мудраци са даровима, и локална ситуација представљена групом војника „дивљачки наоружаних“ и у ритаму, „колена и стопала/ израђављених од 30 година/ рата“. Истичући да је сцена „аутентична“, да јој се „може често присуствовати“ (а Вилијамс је као акушер који је помогао да на свет дође више од 2000 беба могао да потврди вредности Бројгелових запажања), Вилијамс хвали Бројгела који је насликао „оно што је видео/ без сумње много пута/ међу сопственом децом али наравно не/ у овим околностима“, да би на крају истакао да је „уметник Бројгел то сагледао/ са две стране“ мислећи очито на Бројгелову посвећеност релистичком, локалном детаљу и на способност визије. Он хвали сликареву приврженост машти: „машти се мора служити-/ и он је служио/ непристрасно“.

Већ је истакнуто да је Вилијамс веровао да ликовне уметности у XX веку имају посебно значајну улогу у обрачуна са традицијом. Одбацивање прошлих узора од стране Матиса, Сезана, Брака и Пикаса, а пре њих од стране импресиониста, брзо је схваћено у Америци. У V књизи Вилијамс помиње Паула Клеа и Џексона Полока као узорне, инспиративне уметнике. Стихови „Полокове грудве чисте боје/ исцеђене по плану/ из тубе! Ништа друго/ није реалност“ сведоче да је за Вилијамса изузетан значај увек имао

³⁴ Terence Diggory, "The Reader in Williams and Brueghel: *Paterson V and The Adoration of the Kings*", *Criticism* 30.3, 1988, стр. 362.

контакт са материјалом, и начин стварања као Полоков у којем се уметник препушта материјалу допуштајући му да се „испољи“. На исти начин Вилијамс је као изузетно значајне за даљи развој сликарства тумачио сведене, редуковане облике Паула Клеа.

Неки од најбољих Вилијамсових пријатеља били су сликари – Чарлс Демут (Charles Demuth), Чарлс Шилер (Charles Sheeler), Марсден Хартли (Marsden Hartley); већ 1915, пишући о њима, Вилијамс је уочио њихову борбу за „личан, модеран стил“. У Хартлијевим и Шилеровим делима Вилијамс је славио „контакт са Америком“, што је за њега значило лични сусрет са искуством, израз бића које се сукобљава са светом. Занимљиво је да је и у Шилеровим сликама, хладним, прецизним и имперсоналним, тако далеким од исконске помаме у делима Хартлија, Вилијамс уочавао остварење „контакта“, али вероватно сада његов други облик, објективан насупрот субјективном.

Поред Џексона Полока, у *Паттерсону V* посебно местозаузимају амерички сликари Џон Џејмс Одибон и Бен Шан.

Насупрот Полоку (Jackson Pollock, 1912–1956) који је напустивши традиционални израз створио нову уметност, Шан (Ben Shahn 1898–1969) и Одибон (John James Audubon 1780–1851) инспирисали су се америчком стварношћу. Шан је познат по сликама на социјалне теме, а Одибон највише по студијама животиња, нарочито северноамеричких птица.

У *Паттерсону V*, Одибон сагледава рањеног једнорога како лежи у пољу „овенчан круном са краљевске таписерије звезда“. Круна само унеколико означава алузију Вилијамсову на наводно Одибоново претендентство на француски престо, а више његова уметничка достигнућа заснована на савршеној презентацији чулног детаља.

На изузетно прецизне Одибонове цртеже природе асоцира и Вилијамсово именовање цвећа са фламанске таписерије. Цвеће је извезено са таквом прецизношћу да је Вилијамс, врстан зналац ботанике, успео да идентификује

седамдесет и три врсте.³⁵ И овде је Вилијамс, међутим, вишезначан. Једноставна дивота цвећа које окружава симболични лов на једнорога подсећа на лепоту свих жена из песме, јер Вилијамс у току епа, као и веома често у својој поезији, идентификује жену са цветом. Тако, на пример у I књизи *Пајтерсона* стоји: „Мушкарац као град и жена као цвет/ – који се воле. Две жене. Три жене./ Безбројне жене, свака као цвет./ Али/ само један мушкарац – као град“³⁶

Поред сликара, Вилијамс у V књизи *Пајтерсона* помиње и низ песника. Сви они творци су специфичне поезије која је и на тематском, а посебно на језичком плану разорила конвенције традиције и отворила нов пут поезији. Од грчких песника који су писали језиком „блиским изворишту“ помиње се Сапфо, чија је поезија, савршено испуњена у својој локалности, трансцендовала одређено место и време и постала универзална. Вилијамс у ткање V књиге уноси сопствени превод песме где песникиња без зазора говори о љубавном заносу, потенцирајући тако вечност теме искрене љубави без калкулација изречене увек новим језиком, увек на другом језику. Говорећи о поезији птица, Вилијамс цитира Чосеров стих, и тако указује на оригиналност језика овог писца који је открио нове путеве енглеској књижевности. Лоркино име је поменуто не само јер се песник у својој драми *Љубав дон Перлимиллина* бави темом идентитета девица-курва, већ и зато што Лоркина поезија потврђује и „континуитет целе шпанске историје“ и „непосредност живота и песме“. Лоркина песма разара традиционални педантизам шпанског стиха враћајући поезији „непосредност првобитног гласа који се не може појмити читањем, већ се мора слушати. А песма је створена да би се слушала.“³⁷

³⁵ Quin, *ibid.*, стр. 149.

³⁶ W. C. Williams, *Paterson*, A New Directions Book, New York, 1963, стр. 7.

³⁷ W. C. Williams, *Selected Essays*, A New Directions Paperbook, New York, 1965, стр. 230.

У V књизи *Пајтерсона*, Вилијамс се бави махом савременим америчким писцима, који и дан данас одржавају свој статус изузетно оригиналних фигура. Поменута је Гертруда Стајн која је „у потпуности успела да одвоји речи од њихових претходних односа, што је свакој речи донело њен сопствени квалитет“³⁸ – „Кентаури/ покрећу речи/ у текстовима/ Гертруде/ Стајн“, и е.е. камингс, који је створио језик „чије речи одговарају карактеру Новог света“.³⁹ Камингсовом поезијом бави се у V књизи интервју у којем Вилијамс не прихватајући наведену камингсову песму „као поезију“ истиче, ипак, да „постоји разлика између поезије и смисла“, и да „понекада модерна поезија у потпуности запоставља смисао“, као и да, ако песма казује смисао, „каже и више“.

У текст *Пајтерсона* V инкорпорирано је и неколико аутентичних текстова других уметника: писмо Алена Гинзберга потписано са А. Г., текст потписан са Г.С. (иницијали вероватно припадају песнику Гарију Снајдеру), као и непотписано писмо Езре Паунда.

Гинзберг се дивео Вилијамсу као личности која је стојећи насупротив главном току америчке поезије успела да очува своју индивидуалност, и као песнику искуства. Пошто је и сам живео у Патерсону, сугерисао је старијем песнику која места и људе треба да „уведе“ у свој еп. Вилијамс је од почетка њиховог дописивања подржавао Гинзбергову поезију, поучивши млађег песника да увек „слуша звук сопственог гласа“; у предговору за Гинзбергов „Урлик“, Вилијамс хвали песника који ништа не избегава, уме све да искуси и да сагледа ужас „очима анђела“.

У *Пајтерсону*, Гинзберг заузима посебно место. У IV књизи, Вилијамс га зове А. П. – Алан Патерсон, али у V књизи наводи име А. Г. Као и сваки елеменат епа, и Гин-

³⁸ *Ibid.*, 117.

³⁹ *Ibid.*, 268.

збергово писмо Вилијамсу, унесено у *Пајтерсон* може се различито тумачити: са једне стране оно потврђује Вилијамсов значај као учитеља младе генерације песника, са друге стране још једном показује различит однос два песника према граду Патерсону. Б., Квин пише да млађи песник „није успео да се ослободи Њу Џерсија, а ипак није могао да му прида значај какав је имао за Вилијамса“.⁴⁰ Писмо, дакле, може бити и израз трагања младог америчког уметника за сопственим идентитетом.

Текст потписан са Г. С. вероватно припада песнику Гарију Снајдеру који је заједно са Гинзбергом и Џеком Керуаком учествовао у стварању поезије Бита. Текст сјајно интерпретира Вилијамсову тему идентитета девица-курва бавећи се проблемом искрености страсти. Опис цењкања са мексичком курвом која изгледа као девица полако прераста у нешто друго „јер је водити љубав са курвом забавно али није забавно“, да би се завршио описом искрено доживљене љубавне страсти. Текст је можда искоршћен као илустрација моћи уметности да разори конвенције и стереотипе и прикаже неке од најстереотипнијих ситуација у новој светлости.

Паундово непотписано писмо може се тумачити на разне начине: као Вилијамсова „подршка теми о корупцији економског система“ која је опседала Паунда целог живота, као „јалов напор да се млади поуче економији“ на који Вилијамс одговара љубавном песмом, „примером песникове вере у аутентичност света у којем живи и у себе“. Пошто се налази између две љубавне песме, Сапфине која пева о сопственом разорном љубавном заносу и Вилијамсове/Патерсонове о фасцинацији непознатом женом, дивном дамом Патерсона, Паундов текст се највероватније може тумачити као подсмех Паундовој немоћи да се ослободи проблема узуре којом је непрекидно био оптерећен.

⁴⁰ Quin, *ibid.*, стр. 151.

Од музичара Вилијамс помиње оне који су снагом своје визије успели да сруше традицију и остваре оригиналан израз: Бетовена, затим посредно, преко дела „Преживели из Варшаве“. Шенберга, једног од стваралаца модерног музичког израза века, а нарочито повлашћено место даје Мезу Мезроуу, који се у чланку „Блуз – заиста“ залаже за оригиналан музички језик цеза али пише и о истинској емоцији коју изазива дубоко проживљена уметност. Суштина развоја уметности лежи у њеној неспособности да достигне целовитост којој непрестано тежи, сматра Вилијамс. Књижевност треба схватити као што Мез Мезроу схвата блуз: пут којим се преко дисконтинуитета одређених етничких целина долази до хармоније. (Вилијамс сличан пример налази и у сликарству: иако је дете у Бројгеловом „Рођењу“ постављено изван средишта слике, његово значење прожима целу слику. Значење у уметности је посвуда, верује Вилијамс, али не у облику одређене целине.)

Вилијамсова концепција променљиве стопе, коју је он сматрао својим најреволуционарнијим песничким достигнућем, директно је повезана са метричком организацијом цеза. Велика ритмичка разноликост блуза зависи у потпуности од различитог броја слогова, већег или мањег, у оквиру стриктних временских стопа класичне строфе. У једном писму, Вилијамс истиче да „све зависи од употребе речи у прави час у оквиру стиха, игноришући граматику и организујући меру тако да формира музику секвенцу... Мењај брзину колико је нужно да би постигао неправилан, рецкав облик.“⁴¹

Пошто само дисконтинуитет омогућује континуитет, права поетска мера се може остварити само трагањем за непотпуном мером, а пуно песничко значење може се достићи тек кроз насиље које се мора извршити над идеалном песничком формом. У часу насиља над формом, истовреме-

⁴¹ M. Weaver, *ibid.*, стр. 75–6.

но се појављује могућност да се форма спасе бекством у машту, то јест сневашем сна о целовитости. Али, ни ова целовитост није централизована већ има облик лопте, змије са сопственим репом у устима.

Вилијамс користи симбол *ouroborosa*, гностичке змије са сопственим репом у устима која обавија Земаљско јаје, као сложени многоструки симбол. *Ouroboros* се код Вилијамса јавља први пут на омоту књиге *Путовање у Пајанију*. Песник је инспирацију вероватно нашао у тексту свог омиљеног писца Д. Х. Лоренса из 1925. године *Размишљања о смрти једног бодљикавог ђрасејта*, нарочито у поглављу „Са сопственим репом у устима“. Лоренсови извори су највероватније били Фрејзерова *Злајна јрана* и *Тајна док-шрина* мадам Блавацки.

Овај сложени симбол представља целовитост, исконско јединство, време, вечност. У уметности се појављује као симбол бесмртности, вечности и мудрости. У орфичкој космологији, змија окружује космичко јаје. Змија која гризе сопствени реп је и симбол самодовољности природе која се увек враћа свом изворишту, свом почетку. У алхемичарским списима, ова змија је приказана као биће са двоструком природом, допола је тамна и представља земљу и ноћ, а пола бела и представља небо и светлост. У алхемији такође представља и необликовану материју, скривену снагу природе.⁴² Вилијамс у V књизи *Пајерсона* користи овај симбол да би представио слику реке која се враћа своје почетку, слику живота који се враћа своје изворишту, уметности која се враћа почецима, да би у њима нашла прави језик и израз.

Трагајући за суштином уметности, за изворном поезијом и језиком, Вилијамс се враћа музици у њеном првобитном облику – игри. Песма постаје игра. А првобитна, изворна игра је дионизијски, претрагички сатирски плес, ко-

⁴² Ендру Камингс, *Све о симболима*, Народна књига, Београд, 2004, стр. 25–6.

ји представља раздирање првобитног јединства и прославу чина разарања, уметност која руши традицију. Првобитни плес је неумитно израз сексуалности – може се тумачити као ритуализовани преступ. Игра је такође симбол слободног, првобитног односа који је постојао међу супротностима – мушкарцем и женом, а потом се понавља као однос између природе и културе. Реч „сатирски“ повезује уметност и чулност као што то чини хор сатира у сатирској игри, уметничком облику који је следио иза трагедије.

Моћ имагинације спаја у V књизи *Пайерсона* непомирљиве супротности какве су младост и старост, девица и курва, мушко и женско, живот и смрт. Спајање трагичног и забавног Вилијамс је наслутио и код Тулуз-Лотрека коме је V књига посвећена. Одговарајући на питање да ли га је Тулуз-Лотрек занимао због своје оданости темама из јавне куће, као „уметник бурдеља“ или због природе свога дела, Вилијамс је одговорио да га је сликару привукла симпатија према његовој социјалној позицији. „А курва је само људско биће колико и светица, и то сам желео да нагласим. Он је човек који је поштовао истину замисли. За име бога, зашто би за њега требало нешто значи да је она курва? Према томе је он био равнодушан, а и песник је према томе равнодушан.“⁴³ Наводећи имена низа уметника Вилијамс је сигурно желео да истакне да иза истинитости замисли у њиховом делу постоји слична биполарност, као и да је за њих карактеристично коришћење парадоксалне технике. Вилијамсови стихови „Сви комади/ су сатирски онда када су најпобожнији“ указују да он користи слику сатирског комада на сличан начин, као јединство трагедије и фарсе.

Сатирски комад, као што је познато, следио је после извођења три трагедије на дионисијским светковинама. У њему су хор сачињавали глумци одевени као сатири. Материјал

⁴³ Sutton, "A Visit with WCW", *Minnesota Review* I, Spring 1961, стр. 322.

за сатирске комаде, као и за трагедије, писци су налазили у миту, еповима. Мада су јунаци ових комада имали достојанство трагичких јунака, свечана атмосфера трагедије била је у њима нарушена управо односом хора према радњи. А тај однос требало је да прикаже неморалну, развратну, дрску и безобразну и истовремено кукавичку природу сатира.

Вилијамса очито у сатирском комаду занима јединство забавног и побожног, и ту се може наслутити његова афирмација сатиричног, које је иначе увек одбацивао, а без унижавања предмета, што је била његова основна примедба.⁴⁴ Чињеница да су сатирске комаде увек писали трагичари, а да исти писци никада нису писали трагедију и комедију, указује на „озбиљност“ ових комада. Овом приликом ваља напоменути да Вилијамс сатирски комад, на енглеском *satyr play*, га би омогућио игру речима пише као *satyric play* имплицирајући под термином *satyric* и термин *satirical*, сатиричан.

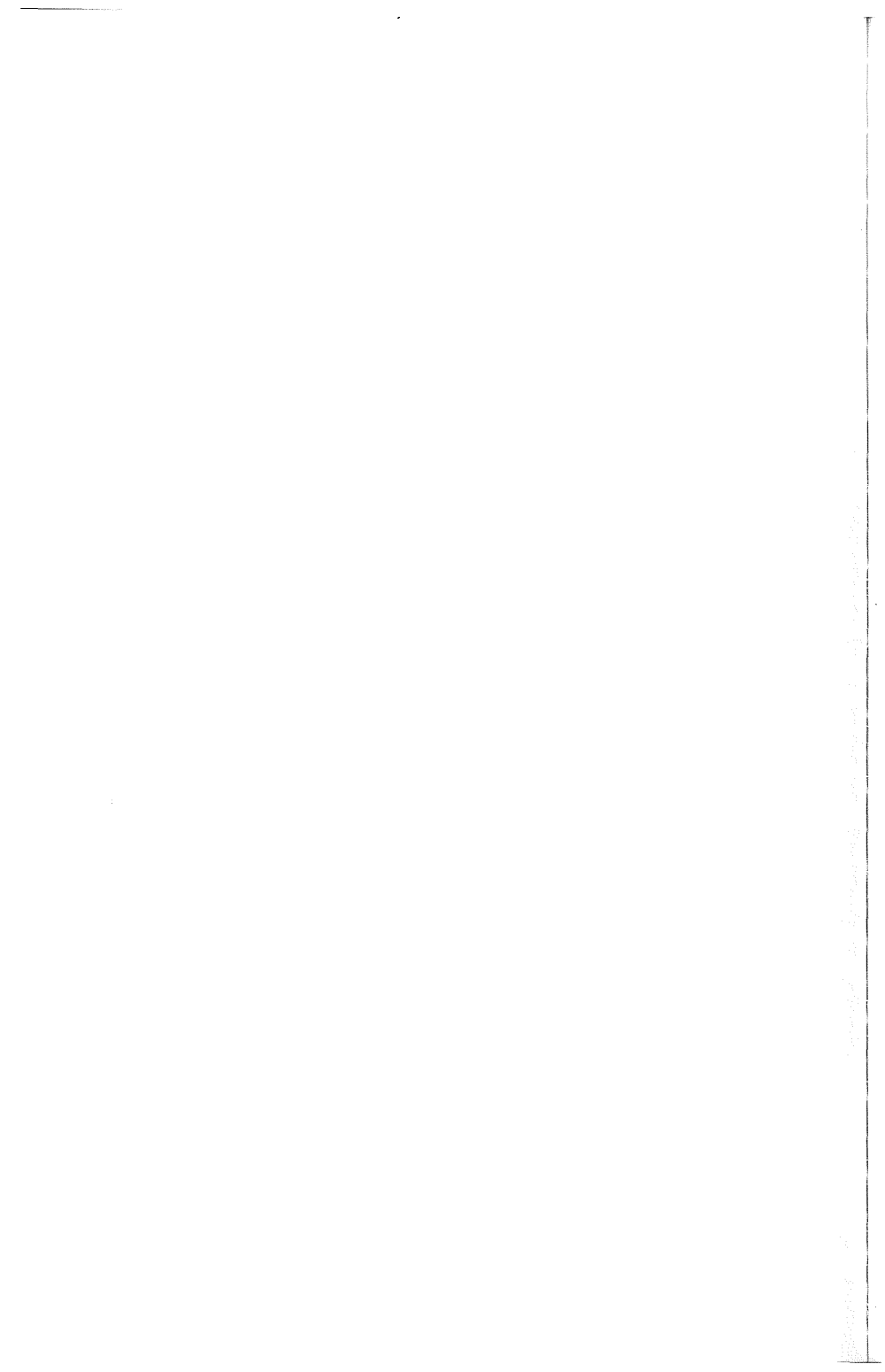
Поред тога, сатирски комад је функционисао и као нека врста супротности трима трагедијама иза којих је следио уносећи други начин виђења ствари, другачији поглед на догађаје. Несумњиво да је Вилијамс желео да у свој еп инкорпорира лепезу могућности од лудорија до крајње озбиљности, како на тематском тако и на формалном нивоу, и да покаже да његова уметност иде истим оним путем који су пре њега користили најбољи, али да нуди нови поглед и на свет и на уметност.

Хор сатира је у сатирском комаду изводио карактеристичну игру *sikinnis* која је описана као „живахна, брза, и развратна“ и вероватно је представљала супротност, односно пародију узвишене, отмене трагичке игре. За Вилијамса је игра сатира значила слободу да се поиграва, да пародира и осветљава сатиричном светлошћу не само традиционал-

⁴⁴ Margaret Glynne Lloyd, *William Carlos Williams's Paterson*, Associated University Presses, Cranbury, 1980, стр. 269.

не облике, већ и сопствену проблематику. Пошто треба да „играмо по мери/ контрапунктално“ то имплицира да нужна особеност форме, контрапункт, значи не само употребу ритмичких образаца који су комплементарни или контрастни, већ и симултаност и противуречност физичког и имажинативног живота.

Када је у једном разговору са песником сугерисано да сатири представљају слободу, енергију у форми, он се сложио истичући да сатире схвата као деловање, плес, и да се *Патерсон* завршава сликом „енергије у форми“, „чином игре америчких Индијанаца“. Доиста, на самом крају епа песник успоставља паралелу између песника и првих људи Патерсона, право, истинског и затрвеног изворишта америчке културе. Њихова игра најављује да ће се реч ослободити. Једино игра може да ослободи реч, да тако започне нову песму, нову, другачију уметност. Песма тако постаје место или поље на којем се одиграва игра у пуној слободи омогућујући несметано испољавање превратничког духа уметности.



ИЗОШТРЕНОСТ ЧУЛА КАО НЕОПХОДНОСТ У САЗНАВАЊУ СВЕТА: ДВЕ ПЕСМЕ ЧАРЛСА ОЛСОНА

Свој модерни еп *Максимусове њесме* Олсон је почео да пише 1949. И писао га је све до смрти. Еп се састоји од три дела: први део објављен је 1960; други део садржи IV, V и VI књигу и објављен је 1968. (зна се да је Олсон овај део епа писао од 1959. до 1963.). Трећи део епа, објављен после Олсонове смрти, 1970. године, обухвата књиге од VII надаље. Цео објављени опус *Максимусових њесама* прелази 500 страница.

Прва два дела која се протежу на неких 360 страница сачињена су од 180 песама, или поетских јединица различитих дужина – од једне до десет страница. Песме су поређане хронолошки, и већина њих је конципирана у облику писма, чиме се нарочито подвлачи њихова комуникативност. Та писма су у почетку епа упућена Глостеру, односно грађанима Глостера, да би касније била упућена, једноставно, читаоцу.

У првом делу епа Олсон се бави у великој мери догађајима из XVII века, најпре историјом насељавања обале Глостера и почетком развоја рибарске индустрије на овој територији; такође велика тема првог дела *Максимусових њесама* која ће се проширити и на други део Олсоновог поетског дела јесте сукоб полиса, што у Олсоновом појмовнику означава снаге реда и поретка, и пејорократије, владавине најгорих (термин пејорократија Олсон је преузео од Паунда) који се дефинише током насељавања Глостера, а који Олсон прати и у XX веку.

Централни лик Олсоновог епа је Максимус, који живи у Глостеру, у држави Масачусетс, где је живео и песник. Фигура Максимуса има карактеристике историјског Максимуса, софисте и еклектичара из Тира, који је живео у другом веку после Христа и радио као путујући учитељ залажући се за саживот човека и природе, и супротстављајући се користољубљу сваке врсте, као и алхемијског *hoto maximusa*. Са друге стране, Максимус проговара веома личним, Олсоновим гласом, сведочећи о сопственом животном и песничком искуству.

Песма *Гледајући први пут очима Хуана де ла Козе* следи иза шеснаест писама које Максимус упућује Глостеру, односно својим суграђанима. Зна се да је Олсон осам писама, од *Писма бр. 15* до *Писма бр. 22* написао између 4. и 23. маја 1953. године. С обзиром да је првих четрнаест писама писао пуних пет година, може се закључити да је група писама у којима се нашао и „Ла Коза“ за њега, у поетском смислу, значила прекретницу.

Људи који представљају полис, заједно са Максимусом на челу, посвећују свој живот правом, изворном делању које претпоставља отвореност према свету који их окружује. А само уз прави однос према свету човек може научити како да живи; ипак то му нико не може објаснити:

Ха! Ко
ће рећи другом како
да плива (стр. 9)⁴⁵

Ова отвореност према свету не ретко значи блискост опасности, па чак и смрти, али више од свега значи усмеравање пажње свих чула, у првом реду очију, на сазнавање света око себе. Да би човек сазнао природу, он мора знати да је види: „Полис/ су очи“. У Олсоновом *Максимусу* непре-

⁴⁵ Ови и следећи наведени стихови су из Charles Olson, *The Maximus Poems*.

стано се потенцира да је око кључ разумевања, наглашава се гледање и чин гледања као чин разумевања:

Очи
 & полис,
 рибари,
 & песници
 или у свакој људској глави за коју сам знао
 да размишља
 обоје:
 пажња, и
 брига. (стр. 32)

Природу су на прави начин умели да виде четрнаесто-рица људи из колоније Дорстер, које је брод „Фелоушип“ оставио на глостерској обали 1624. године; захваљујући тој својој способности успели су да преживе тешку зиму, а доцније изграде и добру кућу чија је грађа издржала још пуних три стотине година. Као и они, и свако онај који се залаже за полис, верује Олсон/Максимус, мора пажљиво гледати, сагледавати оно живо, актуелно и индивидуално, и избегавати сваку врсту уопштавања која ће довести до могућности да се запостави реалност

нема хијерархија, нема бескраја, нема
 толико да су маса, постоје само
 очи у свим главама
 да би се њима гледало (стр. 129)

Уз тако пажљиво гледање „фино као пераја“, човек би морао да реши свој однос према свету, као што добар рибар може довести без радара брод у луку; гледање неминовно условљава чињење. Очи су, како добро уочава Крили, знак односа према спољном свету у смислу да „како неко види ствар, он може њоме и да се бави“ (Creeley, стр. 167). У *Максимусовим њесмама* су гледање, виђење, сагледавање, скоро увек повезани са чињењем, стварањем. У естетици

Максимуса, истиче Роберт Данкан, „замисао се не може апстраковати од чињења, лепота је лепота стрелца који по-гађа циљ“ (Duncan, стр. 36).

Пажљиво гледање одликовало је истраживаче северне атлантске обале који су били творци првих мапа Новог света. Такав је био и први творац мапе овог подручја Бискајац Хуан де ла Коза, који је иначе пловио са Колумбом као капетан „Ниње“ и „главни картограф“. Карта света коју је он начинио 1500. године представљала је преврат у картографији јер је први пут приказала западну полулопту. Зато Олсон каже:

„Али пре ла Козе, нико / није могао имати / *mappemunde*“.

Творци мапе у Олсоновој визији света имају изузетан значај. Мапа показује да је човек/ песник у контакту са правим стварима у оквиру специфичне реалности. Она одређеној области даје и посебност и континуитет. Преко мапе место се сазнаје, сагледава, види, преко мапе место постаје оно што се у њему дешава.

*ПОВОДОМ ПРВОГ ГЛЕДАЊА ОЧИМА
ХУАНА ДЕ ЛА КОЗЕ*

Бехајм – и ништа,
острво Азори до
Ципангуа (Кандин
негде тамо такође где зачини

и да, у Атлантику,
једно пловеће острво: de
Sent
brend
an

1

Ст. Мало, међутим.
Или Бискај. Или Бристол.
Рибари су,
већ колико дуго,
причали:
Тешко море,
снег, стани. У 8
пре подне налет плиме.
Било 20хвати, смањено са тога на
15, 10. Измучило брод.

(Знали су за
Рт Раз

(Као људи, мој град, моја два града
разговарају, разговарали су о Гадесу, разговарају
о Кешу

цртали су, на столу, по крупнику,
прстом, од пива,
скице обале

Али пре Ла Козе, нико
није могао имати
mapremunde

2

(шта је нацртао онај који је нацртао Херкула
који држећи се Медведа одлази од Калипсо

Сада, можда су то снажни таласи, острво Сејбл!

испред, где би, управо
могао да спустиш ведро

(Можеш стићи до сваке обале
на таквом сплаву како га је поучила,
како га је поучила, гостећи га

кедром, & многим дивотама. и само зато што су богови хтели
да је напусти, оде, одлучан мада је био све време
да не једе њену храну, и не носи одећу богова,
да се држи оног што људи једу

И одевају

Атлантук је,
управо тада
узимао краљеве,
& рибаре

А Европи
је пресушило
злато

II

а бакалар? Беше то Нова земља,
од почетка, чак и по имену беше
Basalhaos

тамо,
пливајући, уз северац, из магле

(из Питејевог муља
из сирена & Чудовишта

(из Јудине земље

Tierra,
de bacalaos, из

вода

Масачусетса
моји Њуфаундленђани
Моји Португалци: ви,

(Или је то Веразано,
занимљиво, забележио као
Блатну обалу

„На Џорџу
спустили
25 хвата. Песак. У исто време говорио
Бриг Албион, Пекет,
Џон Догет који рече
да је Рт Ен 80 морских миља
удаљен

Terra nova sive Limo Lue,
написа онај који је знао
како би само КORTE Реал (први познати изгубљен
као Бертомес (као Кебот?

Ко те је пронашао,

земљо,

снажне олује?

1

Уважавајући земљу, рече он,
то је крушка, или,
као округла лопта на месту где постоји уздигнуће
као женска брадавица, ова узвисина

је највиша & најближа
небу

Бродови
су увек представљали велику инвестицију капитала,
и снабдевање посадом, и храном

Учинили су то морски црви
била је 1492: изрешетали бродску
љуску у једном путовању
(„избушен

рупама црва
као кошница
беше извештај

Даме & Господо,
изгубио је свој бисер
изгубио је Инде
од једног црва

2

Север? Блато. 1480 Џон Лојд, најискуснији морепловац целе
Енглеске,
у име Џона Џеја и других трговаца из Бристола
упутио се према
острву Бразил, да
преплови мора

Девет недеља. И буре
га бацише назад.

Не црви. Буре,
Даме &

до дна,

мужеви, & жене,

мала деца изгубила су

(4670 рибарских живота. У надолazeћу плиму
реке Анисквам, сваког лета, у јеку августа,
они бацају цвеће, које, тамошњим током, код Реза,
стиже до лучког канала, и иду

ови букети (мало их је, у Глостеру, ко себи може
да приушти цвећарске цене)
испловљавају

можете посматрати како одлазе у

Атлантик

III

On ne doit aux morts ништа

друго до

la vérité

Главна тема ове песме је значај човекове индивидуалне снаге у стварању визије света. Песма као манифестација Олсонове индивидуалне песничке визије представља и прекретницу у *Максимусовим њесмама* – Олсон се од ове песме у потпуности ослобађа утицаја својих литерарних отаца Езре Паунда и Вилијама Карлоса Вилијамса, са којима је, као творцима епова морао бити и био у непрестаном дијалогу, и у потпуности дефинише сопствени песнички глас. Песма се, међутим не може тумачити само преко ове теме, већ се с тим циљем у обзир мора узети целокупна „енергија векторског поља“ коју песма ствара. Све поетске „чињенице“ у Олсоновој песми имају истоветан значај: делују као силе, које сабирајући се и одузимајући дефинишу поље.

Хуан де ла Коза је и сам нека врста Максимуса, његова претходна инкарнација, једна од епских фигура које повезују Стари и Нови свет, као и Глостер и Тир, јер се Максимус бави картографисањем сопственог света. Бавећи се локал-

ним специфичностима које понављају универзалне архетипове, Максимус открива себе не само као јединствено индивидуално биће, већ као безвремену слику човека. Ако се *Максимусове* ђесме на једном плану схвате као бележење процеса самоактуелизације, онда „Ла Коза“ представља крај Максимусове обузетости социолошким и економским аспектом „рестаурације локалног“; од ове песме надаље почиње продубљено проучавање сопственог бића и стварање сопствене *mappe mundi* (Hise, стр. 326).

И на формалном нивоу „Ла Коза“ је изузетно сложене и развијена песма која омогућује да се на делу сагледа функционисање Олсонове поетске теорије. У песми је, наиме, успешно успостављена равнотежа између два основна поетичка принципа, „кинетике“, односно песме као „поља снаге“ и песме као континуума, односно „перцепција које воде другим перцепцијама“. Песма се, захваљујући овој равнотежи, непрестано креће кроз време креирајући истовремено утисак атемпоралности.

Већ прва реч у песми „Бехајм“ увлачи нас у покрет песме, истовремено почињући да одређује енергију векторског поља песме. Мартин Бехајм био је немачки картограф, творац најранијег земљиног глобуса, који је израдио исте године када је Колумбо отпловио за Нови свет, 1492. На овом глобусу, Атлантук је ограничен Европом и Африком са једне, а Азијом са друге стране. Између Азора и Јапана који се код Бехајма назива за то време уобичајеним термином Ципангу и острва Кандин (територија која ће касније бити позната као Источни Инди, и грубо одговара Филипинима) нема ничега изузев легендарног острва Сент Брендан (које и само носи име по једном легендарном картографу), (Butterick, стр. 78). Као да смо на крају овог дела песме заустављени у покрету, што се постиже дељењем на слоге овог имена, и као да лебдимо налик острву Сент Брендан у неком недефинисаном простору.

Међутим, кретање поново почиње са делом песме обележеним бројем 1. Читалац ће, наравно, приметити да обележавање делова песме није доследно изведено. Зашто, на пример, нема римског броја I, ако већ постоје римски бројеви II и III? Зашто многе отворене заграде нису затворене? Да ли је то последица песникове намере да крајњу артикулацију песме препусти читаоцу? У сваком случају, у читању Олсонове поезије морамо се припремити на суочавање са многобројним енигмама. Дакле, кретање, које поново почиње са делом песме обележеним бројем 1 је споро, што је постигнуто употребом великог броја интерпункцијских знакова. После сваког термина, после сваке перцепције, треба отпочинутити, схватити о чему је реч, и онда кренути даље. Схватимо да се пред нама дефинише један географски одређен свет који чине локалитети са којих су у 15. и 16. веку рибари пловили према обалама Северне Америке: Ст. Мало је лука у северозападној Француској, Бискаја је област из које су испловљавали рибари Баска, а Бристол лука у Енглеској из које су се према Новом свету кретали британски рибари.

Овај географски простор оживљен је гласовима рибара: они специфичним језиком коментаришу ситуацију на мору. Спорост кретања овог дела песме као да опонаша опрезну, спору пловидбу, „опипавање била“ „тешког“ мора. Сам текст преузет је из дневника Натанијела Боудича (Nathaniel Bowditch) вођеног током његовог петог путовања глостерском обалом током 1803. године (Butterick, стр. 74), али је сличне записе о мору могао начинити било који капетан брода. Увођење гласова рибара скоро да поништава огромну временску дистанцу између нас и ових давних путника – они добијају ванвременски карактер.

Песма, дакле, на једном плану описује догађаје око открића Новог света и посебно, прављење карте Новог света, повезујући истом делатношћу анонимне рибаре које је трагање за рибом одвело до Америке можда и пре Колумба,

и картографе и истраживаче као што су били де ла Коза и Колумбо иза чијих су истраживања стајали интереси великих поморских сила. На другом плану ови догађаји описују активности самог Максимуса као истраживача и картографа *terrae incognitae* самога себе. Кроз непрестано присуство у Максимусовој подсвести – сви истраживачи, од оних првих, митских, до ла Козе постају његови савременици, а откривање Новог света прераста у процес откривања и сазнавања самога себе. Да ли је тачно да су се рибари чије гласове чујемо у песми, Французи, Баски, Енглези, отискивали у потрази за бакаларом са европских обала и стигли до Нове земље, можда пре Колумба, не знамо. „Знали су за/ Рт Раз“, каже Олсон. Да ли је ово тачно, и да ли су рибари 15. века знали за рт Раз тј. Рт Рејс, на југоистоку Њуфаундленда, не знамо, али Олсон мисли да је тако; у том случају Глостер, као место које живи од индустрије бакалара од самих почетака, има централно значење у активностима које се тичу откривања Америке. Управо на основу овог убеђења и може се начинити идентификација Максимуса са ла Козом и осталим морепловцима, као и идентификација Глостера са осталим лукама.

Премошћујући временску дистанцу гласови рибара омогућују да се историја преокрене у простор, јер и кроз савремени Глостер одјекују слични рибарски гласови у трагању за истом рибом. „Историја је пракса простора у времену“, пише Олсон (Olson, SVH, стр. 27), што је супротно уобичајеном схватању историје као праксе времена у простору. Ову спацијалност историје Олсон гради мешањем места и перспектива, често користећи технику двозначности референци:

Као људи, мој град, моја два града
Разговарају, разговарали су о Гадесу.

На која се два града ово односи? Мој град очито значи Глостер, али други град може бити или Тир, седиште првобитног Максимуса, или било која поменута лука, јер би људи из свих ових локалитета могли говорити о Гадесу, односно о Кадису у Шпанији, који је основан још у време Феничана; то потврђују и садашње и прошло време глагола разговарати, наведени једно иза другог. Људи разговарају о Кадису, људи на исти начин разговарају о Кешу, што је локализам за Кешис Леџ (Cashesh Ledge) који представља значајно рибарско подручје, а налази се на неких осамдесет миља источно од глостерског рта Ен (Cape Ann), (Butterick, стр. 74). И наравно, користе се том приликом грубим картама обале исцртаним прстом умоченим у пиво по гризу просутом по столу, како су могли радити одувек. Овим поступком многи градови постају један град, многа времена једно време, а многи људи један човек.

У делу песме обележеном бројем 2 Олсон шири своју историјску позорницу митским учесницима и митским временом. Херкул који „следећи Медведа одлази од Калипсо“ је феничански Херакле, прототип Одисеја. На Медитерану је пронађен низ резбарија Херакла као морнара који се налази у полулежећем ставу у чамцу (или можда на сплаву), са кога висе крчази, са једном звездом изнад главе, вероватно северњачом (Butterick, стр. 75). У петом певању *Одисеје* наглашава се да је Одисеј пловио користећи, по Калипсином савету, као путоказ звездано небо, не испуштајући из вида звезду северњачу као главни репер: „Седне на крму и вешто корманити стане, и тада/ није сан му се спушто на очи, јер је посматро/ Плејаде он и Боота што залази доцкан, и јоште/ Медведа, кога зову и Кола, и који се свагда/ на истом окреће месту и Ориона посматра увек,/ једини он се од звезда не купа у океану./ То му знамењерече Калипса, нимфа божанска,/ да се, кад по мору плови, од Медведа налево држи“ (Хомер, стр. 78). Очито да Олсон жели да задржи двозначност овог древног морепловца не укидајући име Херкул, а истовремено-

но подсећајући на причу о Одисеју и Калипсо, испричану у *Odiseji*. Мада му је била понуђена бесмртност и вечна љубав дивне богиње, Одисеј их одбија жудећи за људским светом Итаке. Иако је суочен са божанском понудом, он остаје човек који зна своју меру, људску меру; он једе храну за људе а не за богове (док поред њега Калипсо и Хермес једу нектар и амброзију), а касније када страда чамац којим је напустио Калипсино острво, преживљава бродолом пошто одбаци богињино одело које га вуче на дно (Хомер, стр. 76, стр. 81). За Олсона је Хомеров Одисеј први европски картограф јер је начинио мапу Медитерана; Одисејев значај препознаје по Олсону и Данте омогућивши управо Уликсу да први назначи мапу Атлантика (Olson, СМІ, стр. 118–119). Али Одисејев главни допринос дефинисању света Медитерана јесте уношење људске мере у новооткривени простор; Хомеров јунак показује како се треба носити са боговима и њиховим жељама и понудама.

Острво Сејбл (Sable) које се помиње у песми налази се 180 миља југоисточно од Халифакса, на северном морском путу од Европе до Америке. Процењује се да је у 16. веку било бар 100 миља дугачко, док сада нема више од двадесет миља у дужину, што је последица рада мора; због подводних спрудова изузетно је опасно и често се назива гробљем северног Атлантика (Butterick, стр. 122). Острво Сејбл вероватно представља паралелу Феачком острву поред којег ће Одисеј доживети бродолом, али на којем ће такође и наћи спас.

У последње две строфе овог дела песме Олсон поново чини скок у времену: враћа се у време пре Колумбових открића. У то време осећа се недостатак злата у Европи, и за њим влада права поама. Тада су Медитеран контролисале и узимале главни профит у трговини две велике поморске силе: Ђенова и Венеција; Шпанија је била потиснута у страну. Али, Медитераном тога времена влада и убеђење да на Истоку злата има много више и да га људи мање цене

него у Европи. Управо ово показује да људи Европе нису умели да процене своје место у свом свету. За разлику од Одисеја који је умео да одбије понуду богова, они то нису умели. Они су сањали злато.

Ипак, док моћници Европе жуде за далеким земљама које ће испунити њихове снове пред њиховим очима постоји право злато, нешто што је могло да храни Европу, бакалар. Одељак песме под римским бројем II прати званичне напоре истраживача обала Северне Америке, земље бакалара, као и оних који су описали и истражили уже подручје – обале Глостера, али паралелно уз то даје и незваничну историју откривања ове територије од стране обичних рибара. Basalhaos је реч коју су Португалци и Баски користили за северосточну обалу Америке због обиља бакалара у том региону (Butterick, стр. 76). Олсон сугерише да су они знали за њу чак и пре Колумбовог открића. У *Чишћању на Берклију* Олсон је навео да је Кебот (истраживач глостерске обале који се помиње у песми) посведочио да су Индијанци знали за реч Basalhaos, што би значило да су португалски рибари походили ту обалу пре него што је званично „откривена“ (Olson, RAB, стр. 46). Већ у картама из 1546, тзв. Гасталдијевим мапама ова област ће бити названа „Tierra de basalaos“ (Земља бакалара) (Butterick, стр. 76). У овом делу песме наведено је низ имена истраживача – морепловаца и картографа који су од најранијих времена покушавали да дефинишу географију Атлантика најпре наслућујући, а потом и потврђујући постојање земље. Ту је Питеј, рани грчки истраживач, који је живео у четвртом веку пре Христа, иначе први Грк који је посетио и описао Атлантску обалу Европе, укључујући и Енглеску. Он је веровао да се шест дана пловидбе на север од Британских острва налази острво звано Туле (Ultima Thule), а да се иза њега налази још само непокретно море од измешане земље, воде и ваздуха, по чијој се желатинастој материји не може пловити

(Butterick, стр. 58). Јудина земља је назив који се користи за територију коју је видео Св. Брендан (Морепловац) док је пловио на север, (можда се ради о Исланду), зато што му се ту указала Јудина прилика. Овај морепловац је на свом путовању (описаном у X веку) приметио, како је рекао, и сирене и друга чудовишта (Butterick, стр. 76). Најзад, Веразано (Verrazano) је био творац мапе атлантске обале Северне Америке коју је начинио на основу истраживања свога брата Ђованија, италијанског морепловца који је опловио област од Флориде до Нове Скошје, под заставом Француске, 1523–1524. (Butterick, стр. 77).

Гласови рибара у песму уводе Џорџ (George's), рибарску област која се протеже 190 миља на исток од Кејп Кода и са површином од преко 8500 миља квадратних представља „највеће и најважније рибарско подручје близу обала Сједињених држава“ (Butterick, стр. 77). За њих је реалност мора познавање дубина, врста дна, удаљеност места богатих рибом. На овај начин, јукстапозицијом легенди, веровања и чудесних морепловачких прича са конкретном реалношћу са којом се суочавају рибари, пресецају се у Олсоновој песми линије измишљеног, могућег и стварног, прошлости и садашњости.

У свом сјајном анотираним водичу кроз Олсонове *Максимусове џесме*, без којег би читање како целог епа тако и појединих његових делова било ако не немогуће, а оно у доброј мери непотпуно, Батерик скреће пажњу да је Веразаново име за територију око Глостера „Блатна обала“, могао бити превод од „Limo lue“, што је изведено од латинског *limus*, блато; а да „Limo lue“ у ортографији тога времена у ствари значи „Le Molve“, француски термин за бакалар. Тако „Terra nova sive Limo lue“ у ствари значи „Terra nova sive le molve“, односно Њуфаундленд или земља Бакалара, како је означена на мапи Хијеронимуса Веразана из 1529. (Butterick, стр. 77).

Корте Реал су била браћа Гаспар и Мигел (Corte Real, Gaspar, Miguel), португалски морепловци који су открили обалу Лабрадора и Њуфаундленда, 1500 – 1502. године. У истраживањима је најпре нестао Гаспар; исто се десило са Мигелом када је пошао у потрагу за братом (Butterick, стр. 77). Бертомес вероватно представља име неког раног португалског или шпанског истраживача. Џон Кебот (Cabot) је италијански истраживач који је радио за енглеске трговце из Бристола, открио Њуфаундленд 1497. и нестао, вероватно на другом путовању 1498. (Butterick, стр. 78).

Сва ова имена имају своје значење не само у историји картографисања, откривања и освајања Новог Света, већ и у метафоричком смислу – у покушају сазнавања сопственог места у свету. Наводећи низ имена истраживача, Олсон свакако успева да нам приближи процес картографисања северне обале Америке, али и сам наглашава да овим мистерија стварног открића земље бакалара није разрешена. Званичне историје, једна је од Олсонових теза у овој песми, не дају често праве одговоре на постављена питања.

У одељку песме који следи, означеном бројем 1, супротстављена су два аспекта Колумбовог лика која симболишу два могућа односа према свету. Са једне стране он је представљен као човек који уме да мисли о свету са очитим разумевањем, нежношћу, и специфичним еротским, љубавним набојем. У почетним стиховима Олсон парафразира Колумбово писмо са његовог трећег путовања 1498, где Колумбо размишља о земљи најпре сагледавајући је као воћку, крушку, а потом као лопту, односно женску дојку. Са друге стране. Колумбо је приказан као човек чија похлепа нема граница; он је спреман да у Карибима уништи бродове трагајући за путем за Индију који ће му донети толико жељено злато. Иронично, његову потрагу за благом спречавају морски црви који уништавају бродску љуску. Мада о овом страдању бродова од црва сведочи Колумбово

писмо са четвртог путовања 1502. године (Butterick, стр. 78), Олсон помиње 1492. годину, годину открића Америке са јасним циљем: требало је да Колумбо схвати Америку, да види Америку као оно што она јесте; да схвати где леже богатства Америке. Уместо тога, он је вођен похлепом трагао за златом; зато је његов подухват море осудило на пропаст.

Олсон се одељку под бројем 2 враћа у простору назад, на северни Атлантук, да би се позабавио експедицијом Џона Лојда. Лојд (Lloyd) се упушта у експедицију према острву Бразил (Brassylle) које, како нам указује Батерик, означава „легендарно острво, за које се у 15. и 16. веку веровало да лежи покрај југозападне обале Ирске“ (Butterick, стр. 78). После девет недеља пловидбе море показује своју непобедивост : буре уништавају овај подухват. У песми је овај пораз преточен у изгубљене животе свих оних који су живели од мора.

У бурама на мору Глостер губи „4670 рибарских живота“. Не зна се зашто је Олсон одабрао управо овај број, али нема спора око реда величине броја жртава. Етвуд, 1945. наводи да је „од 1830 до сада Глостер изгубио на мору 4836 људи и 1026 бродова“ (Butterick, стр. 78). Олсон жели да и конкретним бројем подвуче да је борба између људи и мора увек борба са предвидивим исходом, погубним по људе.

Последњи стихови овог дела песме описују церемонијал бацања цвећа у море. Насупрот анархичности фрагмената који описују пропаст у бурама, као и пратећи узнемирани ритам песме, бестрасни тон Максимусов у последњим стиховима као да доноси смирење. Церемонија бацања цвећа у реку Анисквам (Annisquam) која ће га однети у Атлантук представљена је сликом која показује људе помирене са вечним немиром мора. Бацање цвећа у море функционише и као одавање поште мртвима на овом огромном гробљу, и као покушај да се цветом жртвом, јер цвеће је изузетно скупо за рибаре из Глостера, умири

та циновска, неукротива неман. Овај део песме завршава се издвојеном речју „Атлантик“ како би се и на овај начин показало како је море нешто што је изнад људи, и што људи не могу контролисати.

Део песме означен редним бројем III састоји се из само три стиха, једне реченице, која је делом наведена на француском. Батерик наводи да је ова реченица преузета из писма Волтеровог упућеног де Женонвилу (M. de Genonville) и она у оригиналу гласи: “... on doit des egards aux vivants, on ne doit aux morts que la vérité.” (Живима човек дугује поштовање; мртвима ништа сем истине). Олсон највероватније прибегава цитирању на француском како би приморао читаоца да изоштри пажњу, да констатије да је дошло до пресецања познатог тока (језика) новим и непознатим. Вероватно је са истом намером део ове реченице и преведен. Олсон очито жели да свака реч у овом кратком одељку буде прочитана са дужном пажњом, да се о свакој понаособ размисли. Два језика траже већу концентрацију, већу пажњу, најзад, захтевају дубље размишљање. А Олсону је стало да читалац размишља о моралном аспектима историје Глостера. Многи истраживачи дали су своје животе да би открили нове земље, рибари да би постигли што бољи улов. Али, да ли је то потпуна прича? Шта су сви ти људи видели? Да ли су видели добро? Да ли су умели да виде и схвате свет око себе? Најзад, када су делали, да ли су делали на најбољи могући начин и по себе, и по свет око себе?

Цитирајући део Волтерове реченице на крају своје песме, Олсон имплицира да преврат који је начинио Ла Коза својом картом суштински означава крај једног света, али истовремено отвара према суду историје низ комплексних питања различитих врста која могу бити назнака почетка неког новог света. У сложеном процесу креирања сопствене *mappe monde* одговори на ова питања могу и за Максимуса, и за сваког читаоца *Максимусових ђесама* бити крај. И почетак.

*

У процесу сазнавања света човек се поред чула вида мора ослонити и на своје чуло слуха: неопходно је слушати свет у којем се живи. Оно што човек чује доноси његовим суграђанима информацију о правој истини која је можда скривена. Важност слушања изузетно је наглашена у *Максимусовим њесмама* јер је и сам Максимус певач, бард, па захтева да буде саслушан. Већ у почетку дела Олсон подвлачи значај слушања:

„Гнездо, кажем вам, ја, Максимус, кажем,
под руком, како ја видим, преко вода
са овог места где сам, где чујем, још могу да чујем“

(стр. 8)

Човек мора да чује и оно што је скривено од њега:

„Мада је прамац истурен, потпалубље је несигурно
као секс, као новац, чињенице!
чињенице с којима се мораш носити као с морем, захтев
да се морају одсвирати, да се само могу, да се морају
одсвирати, рече он, хладно
како чујеш!
како чујеш, рече он.
Али оно што је важно, оно што се упиње, што ће
трајати, то!
о, људи моји, где ћете то наћи, како где, где ћете
слушати
када је све постало огласна табла, када се на све нас,
чак и
тишину, пуца спрејом?
кад ни наша птица, кровови моји, не може да се чује
кад чак ни ви, када је сам звук претворен у неон?

(стр. 5)

Пројективни стих, једини прави стих за поезију, верује Олсон, мора да буде заснован на „слушању“ и „дисању човека који пише“, а то ће се десити ако песник „уме да региструје и добитке свог уха и притиске свог даха“.

Избор речи се, по Олсону, не остварује интелектуалним процесом, већ процесом психолингвистичке емпатије, „послушношћу уха према слоговима“. Као „најмање логички“ део језика, директан приступ могућности ослобађања од апстракције и повратак динамичком потенцијалу нуде слогови, верује Олсон. На пример „*is*“ долази од аријанског корена „*as*“, дисати, „*be*“ од „*bhu*“, расти. Слог је за Олсона „краљ версификације“ јер „влада стиховима и држи их заједно, њих и веће облике песме.“ Речи се јукстапонирају по лепоти својих слогова, по овим честицама звука, као по смислу који граде. У доброј поезији слог мора бити истакнут у први план. „Ослушкивање слога мора бити непрестано и скрупулозно и тако потпуно да се јемство духа купује по највећој цени.“ Слог се рађа из јединства песниковог духа и уха, јер ухо окупља, слуша, блиско је духу, духовно је, има брзину духа. Олсон сматра да је запостављање слога довело до опадања стиха у периоду од касних елизабетанских песника до Езре Паунда: стих је због тога „изгубио у сласти метра и риме, у медености“ (Olson, SW, стр. 28).

Слушање, дакле, обнавља стару виталност људског и песничког језика. Поетска креација настаје ослобађањем природних снага – кроз које песник осећа себе као део великих космичких сила. У том процесу поезија се не ствара већ се дешава. Овај процес Олсон назива „пројективним чином“:

„Ако је садржан у својој природи као што је учесник у широј сили, он ће бити у стању да слуша, и његово слушање ће му кроз њега самог одати тајне предмета... У овом смислу... уметнички чин у ширем пољу предмета, води димензијама ширим од човека, јер човеков проблем, у часу кад преузме говор у свој његовој пуноћи јесте да... учини

да ствар коју покушава да начини заузме своје место покрај ствари природе.“ (Olson, SW, стр. 61)

Други, најважнији фактор у процесу песничке креације је поред слушања – дисање, „дисање човека који пише, у часу док пише“. „Пројективни песник“, закључује Олсон, „спушта се кроз деловање сопственог грла до места где почиње дах, зачиње се... одакле... потиче сваки чин“. Дисање као основни критеријум песничког стиха разара традиционални концепт стопе. Стих настаје из „дисања човека који пише у часу док пише“ и прекида се тамо где дисање долази до краја. Олсон смело уопштава своје правило:

„ГЛАВА путем УХА до СЛОГА
СРЦЕ путем ДАХА до СТИХА“

(Olson, SW, стр. 19)

Игра духа, игра интелекта, верује Олсон, може се сагледавати у слогу, док ће се леност срца одразити на мртвилу стиха.

Из слушања као доминантног фактора који одређује човеков однос с природом почиње поетска креација. Из слушања ће облици сами себи прокрчити пут. Плод Олсоновог слушања, односно последица процеса у којем песник следи сопствени савет: „Остани ОТВОРЕН, слушај било шта, стварно СЛУШАЈ“, јесте песма „Максимус, из Догтауна I“ која припада другом делу *Максимусових њесама*, односно делу који садржи књиге IV, V, VI.

У овом делу епа (књига IV) Олсон, поред осталог, инсистира и на недовршености давно започетих пројеката (у време насељавања глостерске обале) – па ова песма, једна од неколицине исполираних до краја – даје увид у његове опште идеје. Овај део епа је, иначе, у целини усмерен на песнички напор да се начини својеврсна мапа Догтауна и да се истовремено укаже на земљу као на архетипску форму. Максимусов напор да кроз понизност пред чињеницама тла (како историјским, тако и геолошким, биолошким и другим) сазна свој свет у првом делу епа, у другом делу прераста у

покушај да се Максимус поново дефинише из низа распр-
шених појединости, и да се кроз Земљу поново роди.

МАКСИМУС, ИЗ ДОГТАУНА – I

poem

Море је рођено од земље без слатког љубавног споја каже
Хесиод

Али да је онда легла за небо и разоткрила ствар која садржи
све ствари, Океанос једно што су све ствари и по коме ништа
није ништа друго до само оно, мерено тако

продире у земљу, у којој љубав лежи која покреће удове и
својом
вредином преплављује дух и све богове и људе у природу

Радује се пространа земља,
дубоко усковитлани Океанос управља свим стварима кроз
све ствари,
све настаје из једног, душа је поведена из пијанства
у исушеност, спавач је озарен међу мртвима,
будан је озарен међу успаванима

ВОДНА СТЕНА

пашњака ливаде воћњака где је Мери
у комадима које је разбацао бик кога је сам одхранио да би се
борио
пред људима, да би приказао свој
Привлачни морнарски стас

умро као торзо глава & удови
у тами суботње ноћи
пијан покушавајући
да младог бика натера да поклекне

187

да види да ли би у недељу ујутро поново могао
пред људима да прикаже
још једном
своју вештину – хвалисавац који ће умрети
међу стенама са догтаунске ливаде

„под“ тањиром
земље
Океанос под
Догтауном
кроз који (у који) сунце пролази
ноћу –

она враћа сунце назад
на исток кроз своје тело
Геб (неба) ноћу

Нут је вода
изнад & испод, свод
изнад и испод
водне стене на којој
покрај које Мери
бејаше тако много комада
у недељу ујутро

подземна и небеска
примордијална вода држи
Догтаун високо

А доле

лед држи
Догтаун, разбацано
велико камење малог бика
који је убио
Мерија

који је желео да испољи
своју душу, звезде
испољавају своју душу

моја мека крмача путеви
Догтауна теку као из подземне стене
извори под раним хладним мартовским месецом

или врело лето и мој син
пристижемо иза угла
где поточић
прави од авеније Џи танак
газ

потом видимо црну патку
прелази преко насељеног
угла

живот куља

Мека мека стена
крај које је Мери умро
у црној ноћи

рибари су живели
у Догтауну и долазили
када је остарио да се курвају
суботом ноћу
у куће три девојке

Pisces вечно пливају
унутар ње изнад главе
њихове чизме или коњ
ударају о седименте
стене корњачин оклоп
она седи на мајчинској звери
месеца и земље

Ни једна тајна
нити човек
можда чак ни птица
нису чули да се Мери
бори са тим биком
(крај куће Церемаје Милета

Пијан
да би сакрио своју срамоту

црвенео је Мери
у бару
и кренуо

у Догтаун да искуша
своју снагу
млади бик
сада у пуној снази

чекао је
чак не знајући
да је смрт
у његовој моћи над
овим човеком који је лежао
на сунцу недељног јутра
као сушена риба
на истом пољу
уцрвљан и колонија
преплетених ларви – привлачан
на сунцу, маса мртваца и задах који су
из ваздуха изједале извиреле ларве
крећући се једна крај друге
блиске као лењивци

она је богиња
земље, и ноћи
земље и рибе
малог бика
и Мерија

Мери
је имао жену

Она је небеска мајка
звезде су рибе које пливају
у небеском океану она има
четири стотине дојки

Мери је могао да користи
и много их је могло попити

снагу коју је тврдио
да има, разбојник

Pulque у Шпанији
где је гледао борбу
ostli у Мексику
где је желео
да се покаже
мртав у Глостеру
где јесте

Четири стотине богова
само пића
седело је са њим
док је умирао
у комадима

У 400 комада
разнесен му је мозак
последњи пут бик
га је ударио приковао
за стену

пре него што га је разнео
на комаде

ноћно небо
је гледало

Догтаунска пољана је мека
у свако доба
високо на њеној гранитној
стени лако расте
дрвеће и грмље
снажно као лед на локви
bios
природе у овом
парку вечних
догађаја тротоар је

по којем клизнеш, ова
крајња морена:

стене ледником разбацане
играчке
крај њих се Мери играо
са својим биком

400 само њених синова
седелo би
у игри

Све остало беше на небу
или у граду
или у скупљању чврсте стене

Пијемо
или сечемо
вене само
да бисмо знали. Пијанац
који се прави важан пред другима
кажњен је
смрћу

Њена смртоносна снага
беше тамо те ноћи
када се родио Мери
у знаку пулкеа

Небеске биљке
звери душе
порекнуте су

Шалјивције
су се смејале
Мерију

Пиће
га је
охрабрило

Тек га је сунце
изјутра
прекрило
мувама

Онда тек
пошто су га ларве
довршиле
земља је допустила
да јој се хаљина
раствори и да га њен расцеп
прими у себе

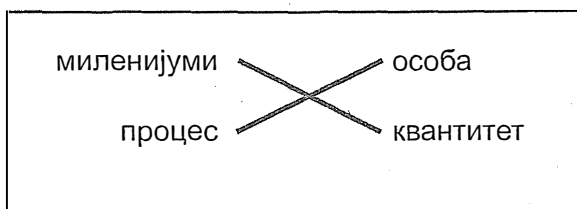
Догтаун је данас напуштено село које се налази северно од Глостера. Како се у Глостеру рибарство све више развијало, тако се Догтаун гасио да би га 1830. напустио последњи становник. Поља Догтауна за Олсона представљају неку врсту примордијалног тла. Земља је овде сагледана као мајка живих ствари, у органској вези са свим својим креатурама, али и као универзално несвесно. Догтаунска стена из које извире вода представљена је као женске груди, „мека мека стена“, диновска мајчинска прса из којих „куља живот“.

Стена из које извире вода уноси у Олсоново поље пажње све оне приче, митове, научна сазнања и претпоставке, све оно што се везује за креацију света из воде. У првим стиховима песме Олсон парафразира и прилагођава сопственим потребама Хесиодоверечи из *Теоџоније* о стварању првобитног хаоса. Потомок неба и земље је тако за Олсона Океанос, а он је зачет из космичке врелине испарења земље која су се хладила. Океанос је, дакле, динамичка, просторна сила која собом дефинише природу и као суштину и као физички свет око нас. Он је она првобитна енергија која све покреће. Као што омогућује да се појави живот на земљи, он остаје његов главни покретач у сваком облику. Било да се говори о киши, магли или извору – све ове воде потичу из Океаноса.

Догтаун сведочи о присуству елементарних сила: тло и његова географија и распоред вода говоре о снази Океаноса. Један од тих елемената је и остатак глечера који се може сагледати у Догтауну као и у већем делу Масачусетса. У последњем леденом добу цело то подручје било је под ледом, што најбоље откривају широке морене које обликују Кејп Ен и Кејп Код. Пошто се лед повукао, стене и земља који су дуго били под огромним притиском полако су почели да упијају подземне воде и да се надимају. Зато се доиста може рећи, као што то каже Олсон, да Океанос држи Догтаун и одоздо и одозго, с једне стране као остатак глечера који се повукао, с друге стране као све оне воде које су привучене у долину после повлачења глечера:

„Подземна и небеска/ примордијална вода држи/
Догтаун високо/ А доле/ лед држи/ Догтаун“

Плодни Океанос оплођује земљу: он сам кључа од риба, а унутар тла његови подземни токови омогућују живот људима. На месту отвореног додира Океаноса и земље Догтаун за Олсона означава место где човек (Олсон), место, миленијуми и процес (дешавање) могу да се „пресеку“, како налаже Олсонова поетика (Olson, BOA, стр. 4).



Миленијуми као да напосто куљају из Догтауна као вода из стена. (Олсон је по образовању, између осталог, био и археолог). Пошто се Олсон налази на пресеку времена,

места и процеса, а сва чула су му отворена, у поље његове пажње улази стара догтаунска прича о морнару Ендрју Мерију и његовом бикџу. Ова прича је већ као музички мотив који наговештава тему ушла у поље саме песме: „мали бик/ који је убио/ Мерија“.

Мери је био млади морнар изузетно високог раста (близу два метра), па се и у том аспекту може схватити као једна од појава Максимуса. Као морнар зависио је од Океаноса. Пловио је у Шпанију и Мексико, тамо гледао борбе са биковима, пио је pulque и octli уместо Океаносовог млека, па му је самосвест порасла: у себи је видео могућег тореадора. Вратио се у Догтаун и почео да узгаја младог бика. Борио би се са њим недељом поподне, поносан на своју вештину и снагу. Али, бик је достигао пуну величину, и морнару више није било до бављења омиљеним спортом. Да ли су људи у Догтауну почели да причају да је он, морнар, преслаб да би се борио са биком, или је та сумња рођена у његовој сопственој свести, није битно. Најавио је да ће се у недељу поново борити и позвао људе да дођу и присуствују борби. У суботу се напио, и мислећи на сутрашњу борбу одлучио да мало провежба са биком.

За Олсона који је био одличан познавалац митологије већ сам сукоб човека са биком имао је изузетно значење, поготову што се одиграо на том примордијалном тлу. Бик је у старим митологијама Индије и Асирије, али и Крита, Египта и Турске био свето биће, а на његову светост у својим списима указао је и Максимус тирски. Олсон је лако могао да тумачи бика као потомка Океаноса и његов активни принцип; борба са биком је ритуална прослава моћи Земље (Камингс, стр. 123). Изазивајући бика, Мери се супротставља самој природи: тако се насилно сдваја од универзума којем припада а који њему самом омогућује да постоји. Инспирацију за дефинисање женског архетипа који надгледа борбу са биком Олсон је нашао у књизи Ериха Нојмана *Велика мајка* где се један од облика Велике

мајке дефинише као Госпа од звери (Neumann, стр. 278). Човеково схватање ове богиње у људском облику први је знак да он препознаје множину сопствених нагона, које је пројектујући их у животиње, искусио као инфериорне људском принципу. Он сада има искуство ауторитета који условљава и обликује нагоне. Зато велика богиња постаје отеловљење свих оних психичких структура које су супериорне над инстинктом. Борба са биком је прослава Госпе од звери јер је она симбол човековог настојања да доминира природним светом. Мери као једна од појава или пак пројекција самог Максимуса учествује у овом сукобу који је у ствари негација правог ритуала, и то омогућује да се Велика мајка поново појави у својим примитивнијим облицима. Она је у овој песми схваћена као тројство и Олсон стога, да би истакао њена три основна аспекта, прича причу о Мерију три пута.

У првом казивању – од „Водна стена“ до „живот куља“ Океанос је приказан као активна снага кроз Водну стену, дакле као сила која изнутра држи земљу. Сама Земља, Велика мајка, овде је присутна и као извор енергије и као незаинтересована сила: велико стење је узрок смрти Меријеве колико и мали бик. Ово је, иначе, једино место у песми, где се појављује Максимус који сведочи о унутарњој виталности свих ствари.

Други пут је прича о Мерију испричана у делу песме који се протеже од речи „мека, мека стена“ до „ноћно небо/ је гледало“. Овај део песме приповеда о Меријевом распадању као основном услову његове трансформације. У овом делу песме Олсон сагледава Велику мајку као мексичку богињу Магауен – Богињу 400 дојки (Byrd, стр. 116). Она је у песми симбол океана, и делује као разорна сила зато што Мери жели да контролише енергију Земље уместо да јој омогући да се она кроз њега уобличи. Човек који покуша да искористи природу за своје циљеве неће моћи да рачуна на њену подршку. Али, освета природе није прожета злом

већ невиношћу. Бик убија Мерија „чак и не знајући/ да је смрт у његовој надмоћи над/ овим човеком“ Бик чини само оно што као природно биће мора да чини, али делује као активни осветнички принцип увређене природе. Мери који је за живота чинио све да се удаљи од природе, сада се у смрти полако враћа своме изворишту: налик осушеној риби, прекривен ларвама он је „привлачан/ на сунцу“

Најзад, у трећем приказивању приче/ догађаја, Мери се суочава са Великом богињом у њеном апсолутном облику, чистој архаичној реалности која претходи свести, и осећа њену смртоносну моћ. Само кроз смрт сопственог ега и егом подржаних несигурности човек може да се укључи у прославу енергије Мајке, креаторке света (Byrd, стр. 117). Мери је рођен у знаку пулкеа, у време када су порекнуте небеске биљке и звери душе. Он жели да се испољи, али пошто као створење рођено од Земље прекорачује своје границе, његова енергија која би могла бити уграђена у неки користан циљ је изгубљена. Земља је увређена и дуго не жели да га прими у себе. Тек када на њему почну да се одигравају природни процеси, када природа надвлада човека, или када се успостави нарушена равнотежа, Земља га прихвата. У смрти Мери постаје оно чему се супротстављао у животу – елеменат природе. На крају се Мери спаја са Великом мајком/ Земљом управо на начин који је својим чином желео да порекне: „Тек га је сунце/ у зору/ прекрило/ мувама Тек онда/ пошто су га ларве/ довршиле/ допустила је земља/ да јој се хаљина/ раствори и да га њен процеп/ узме у себе“.

Кроз песму се може пратити процес Олсоновог компоновања: песник не намеће форму свом материјалу већ се она сама рађа из њега. Олсон не прича причу. Њени елементи не би били ни разумљиви ни кохерентни да нема Меклуровог описа истог догађаја који је штампан као објашњење при првом објављивању песме (Davey, стр. 317). „Максимус, из Догтауна – I“ није песма о Мерију и бики

већ о трену Олсоновог сусрета са Догтауном и Меријевом причом, о „пресеку“ личности са миленијумом, процесом и местом, у часу када они у његово поље уносе Догтаун, његову космичку историју и Мерија и његов отпаднички чин. У Олсоново поље пажње улазе чињенице о Мерију из Догтауна, песник слуша и у стварању песме прати искључиво пут сопственог духа који се креће од перцепције до перцепције, али тако да свака од њих има озбиљност какву имају природни објекти.

Мисао о земљи која у себе прима Меријево тело води до мисли да Океанос, вода, окружава земне остатке Мерије. Плодност земље богате водом на којој је умро Мери доводи до закључка да је Мери умро на грудима своје мајке, што земља у метафоричном смислу и јесте: „мека мека стена/ крај које је Мери умро/ у црној ноћи“. Песничка перцепција је та која поставља Мерија у контекст природе и хиљадугодишњег трајања. Песничка перцепција је та која је у стању да од црва у Меријевом телу стигне до општег исказа о Догтауну:

„она је богиња/ земље и ноћи/ земље и риба/ малог бика/ и Мерија“

Песничка перцепција је оно што омогућује јединствени поглед на све елементе у песми. Јер песма која је производ оваквог процеса перципирања, верује Олсон, јесте једноставно – егзистенцијално неминовна. Читајући песму, читалац је доживљава као одраз некаквог космичког поретка који је изван песникове контроле а који се песнику намеће кроз асоцијацију објеката који улазе у његово поље пажње дефинисано пажљивим слушањем.

Изоштреност чула је за Олсона неопходност у сазнавању света у којем човек живи. У пажљивом гледању и слушању који омогућују блиски додир са реалношћу, допирање до суштине у природи и људима – односно стварну

отвореност према свету – утемељена је и истинска песничка креација.

Библиографија

- Butterick, George, *An Annotated Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*, University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, 1971.
- Byrd, Don, *Charles Olson's Maximus*, University of Illinois Press, Chicago, 1980.
- Creeley, Robert, "The Art of Poetry X", *Paris Review*, 1968: 11, 44.
- Davey, Frank, "Six Readings of Olson's *Maximus*", *Charles Olson: Essays, Reminiscences, Reviews*, Boundary 2, Vol. II, No. 1, 2, str. 291–321, 1973/1974.
- Duncan, Robert, "Notes on Poetics. Reading Olson's *Maximus*", *The Review*, 1956: 6.
- Hise, Daniel, "Noticing Juan de la Cosa", *Charles Olson: Essays, Reminiscences, Reviews*, Boundary 2, Vol. II, No. 1, 2, str. 323–333, 1973/1974.
- Хомер, *Одисеја* (превод М. Ђурић), Просвета, Београд, 1968.
- Камингс, Ендру Т., *Све о симболима*, Народна књига, Београд, 2004.
- Neumann, Erich, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, New York, 1955.
- Olson, Charles, "On first Looking out through Juan de la Cosa's Eyes", "MAXIMUS FROM DOGTOWN –I", *The Maximus Poems* (Edited by George F. Butterick), University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1983.
- Olson, Charles, *Call me Ishmael: A Study of Melville*, City Lights Books, San Francisco, 1974.
- Olson, Charles, *Reading at Berkeley*, Coyote, San Francisco, 1966.
- Olson, Charles, *Bibliography on America for Ed Dorn*, San Francisco, 1964.
- Olson, Charles, *Selected Writings*, New Directions, New York, 1966.

ПРОТИВ УНИВЕРЗАЛИЗМА
ПОСТСОКРАТСКЕ КУЛТУРЕ:
МАКСИМУС ТИРСКИ КАО ПРОТАГОНИСТА
МОДЕРНОГ ЕПА ЧАРЛСА ОЛСОНА
МАКСИМУСОВЕ ПЕСМЕ (ЈЕДНО ЧИТАЊЕ
ПЕСМЕ „ТИРАНОВИ ПОСЛОВИ“)

ТИРАНОВИ ПОСЛОВИ

1

Струк лава,
да би се мушкарац кретао прикладно

А за жену,
која треба лено да се креће,
тежина груди

Ово је вежба за ово јутро

2

како играти
седећи

3

или она у таквој прошлости да жуди да је скалпирају,
и вуку по земљи

И пошто је нико није вукао,
она све приморава да то чине. Она то чини. Она жели
чисту постељину,
сваке ноћи

као што она друга, та међународна лутка,
мора имати свилену, када је смештају
(зашто ли је подносе?)
у белу кућу

4

Или су ту оне песмице, тај мртви разлог
личности, њена воља, као печат
сладуњаве правде: тело је шкољка, ум такође
апарат

Има тако много деце,
која желе да се врате уназад, која желе да легну
у Тијамат. Они певају:
еуфорија

5

Можете им рећи ово: торнадо
веша све пелене
по дрвећу (што музичари зову
средњим гласом, контролисати га
значи радити посао.

Не може бити више имена него што има предмета
Не може бити више глагола него што има радњи

Још увек је
јутро

II

Празан мишићни орган који, контракујући се снажно,
одржава
(имати срца

(пршљен зелених брактеја у основи

(линг,

тако њу знају

Време

стиже обично

под

метафраста.

(Када је М изнад Г, све је
у реду. Када је испод, постоји
узнемиреност. Када се М и Г поклапају,
није нарочито занимљиво)

1

(са штитасти листом

штипа ме за нос, моја вољена, мој

трофеј

тропска америчка пењачица оштрог мириса
са увијеним или рецкавим

И упадљиво, т.ј. тако различитих боја, вртна врста

2

са пловном кожицом

је птица ток. И тако ташта

да чупка реп док не ослободи лепо зелено око

од околног перја Који, онда, савија

да би се себи дивила, као што је мора бити изгледала нека Егип-
ћанка

док се удешавала пред углачаним каменом

(Фармер чијег смо нећака познавали

био је тако изнервиран

бацао је свашта на птицу, проклињао је

кад би му се лице показало у том углачаном репу

умро би,

баш ту и тада

3

Семењача

јутра: покренути се, проблеми (после присуства ноћи)
први часови

Приметио је
памук се најлакше бере

Као што мој цвет,
после кише, носи
такву дијадему

Као што је човек огрлица
нанизана од сопствених зуба
(њиховог каријеса)

Рекао је: Учите
белину, не
мирис
мртве ноћи

4

(мед у лаву, мед
у жени

5

„срећа
је резултат животне активности у складу са“

Што је питање: у складу са чим?

Указ: „вертикала
 кроз центар пловности
тела које плута
 сече
вертикалу кроз нови
центар начињен. . .

када ветар

или природа терета

или расеклина

(толика је била киша и ветар када смо се кретали на исток. Завршила се и моја трећа смена, и када сам сишао доле кажу да сам био тако блед. С разлогом: муња је ударила у море крај нас, тако да сам за кормилом могао да рачунам хоће ли следећа да удари испред, иза или усред брода.

Три дана барометар је показивао 29.2, а ми смо, може се рећи, изјели своје цигарете, није се чинило да има смисла мислити да ће „Хејвс“ овоме одолети, тако мали брод, а посада ионако није ваљала ничему. Мултон је био јако похлепан, желео је да покупи сву грађу која је плутала по мору пред нама, а срушила се са палубе неке шкуне којој су попуцали конопци. За гаражу коју је градио, у Рокпорту.

Било је лудо наилазити на те мртве даске у мору, ни налик на оно како би се рибе поплашиле у часу када је на њих кретало било гвозђе, било његова сенка. И, када бисмо их једном ударили, како су се бацали на њих. И свако од нас, борио се за њих, по колико сати, сам, на мору.

То није била игра, мада нико од нас није размишљао о опасности, па чак ни капетан. Он је само желео овај неочекивани добитак, па је наредио да харпуниста изађе на плато на крају косника а да се ми остали распоредимо уз десни бок брода, што је уобичајени положај који се заузима када се уз брод појаве сабљарке.

Извукли смо рибарском куком пола туцета тих дасака, и почело је весеље — чак је и кувар сишао доле, било му је тако досадно, био је у кухињи када се то десило, и после нам је испричао како је то звучало, тамо. Оно што се десило јесте да је Мултон усмерио брод посред једне даске, ударио је, и она је остала ту, управо у средишту, чак и када се клатила под водом: могли сте да чујете како пролази дужином кобилице, удара, удара, али се никада не помера, због брзине чамца, са средишта брода којим ју је Мултон ударио.

Онда је наступила бука – и брод је изненада почео да се понаша као што се никада ниједан брод није понашао, када су се сечива пропелера зарила у то дрво, и када их је то дрво сажвакало!

Са фаре смо посматрали отпатке у воденом трагу брода а он се понашао као да је мртав у води.

Упозорење, то је био остатак пута – 63 рибе, и већина њих мале. А већина великих покварене, морали смо да останемо толико да бисмо надокнадили губитке, не само хитрим Португалцима, већ свакој шкуни из флоте ловаца на сабљарке тога јула. Чак је и Мали Давид, из Едгартауна, могао тамо да стигне пре нас.

Били смо на мору пет недеља, због Мултонове будалаштине – и та бура нас је бацала унаоколо четири дана раније, а он је покушавао да је избегне. Цела флота се раштркала, али најгоре смо прошли ми, без разлога. Последње недеље, морали смо да поједемо неког бакалара, са Олсенове Рајмонде, а он је викао оним својим гласом, „Пењите се на палубу, Сесе – пењите се на палубу, и узмите бакалар!“, који је над водом звучао као божји добош.

Превезао сам тамо капетана.

6

Дефиниција: (у овом случају,
и у којим другим, какве
среће?

„искривљене даске
састављене да чине доњи део су
ребра брода
тако то зовемо

Али свастика,
на њу личи она,

која себе зове
(срећа

*

Носећи лик модерног епа *Максимусове њесме* америчког песника Чарлса Олсона, Максимус, што значи велики, највећи, је песник, (а за Олсона то је пре свега епски песник, песник са друштвено мисијом), који живи у Глостеру, малом рибарском месту у држави Масачусетс, где је и сам Олсон проживео добар део живота. Глостер за њега представља како микрокосмос савремене Америке тако и место аналогно архаичним изворима Западне културе, али и *imago mundi*, модел идеалног полиса. Максимус помно прати тамошња дешавања која су повезана са другим местима и другим, па и веома давним временима; кроз њега се различитим поступцима спајају једно биће и шира реалност. Изједначен са огромним просторима и историјским периодима који чине спољне чињенице његовог постојања, он постаје слика могућности инхерентних тој ситуацији. Као епски песник он функционише као историчар (Е. Паунд: еп је песма која садржи историју) јер описује себе, своје место – Глостер, своје доба, али и као космограф јер у слику свога света уноси слику целог космоса – земље, али и небеса преко низа фигура из светских митологија – од сумерске и египатске до северњачких (Bollobas, стр. 156).

Визија самог Максимуса непресано се шири у просторном и временском смислу: он почиње песму као посматрач града с мора, да би на крају другог дела епа био урођен у град, а на крају трећег дела у много шири географски простор. У историјском смислу такође долази до ширења: од глостерске историје којом се Максимус бави у првом делу,

преко историје великих цивилизација прошлости, Максимус у трећем делу епа продире чак у плеистоценско доба. У процесу ширења визије Максимус заузима многа тела поседујући их „орфички и метафорички“, како би се у песми „12 новембар 1961“ идентификовао са женским принципом. Са одмицањем епа, Максимусови гласови се умножавају – он говори не само гласом песника већ и свештеника, учитеља, мудраца, навигатора, па и гласом саме природе.

У Максимусовом лику могу се уочити три доминантна аспекта: с једне стране он је историјска личност, неортодоксни платониста, софиста и еклектичар Максимус (Casius Maximus Tyrius) који је живео у Тиру, у другом веку после Христа; био је, као софисти његовог времена, путујући учитељ и човек који се бавио питањима образовања као и сам Олсон. Своја учења изложио је у тзв. *Дисертацијама* (сачувано их је 41). С друге стране, он је алхемијски *Ното тахитис* – космички човек у чијем се телу уједињују четири основна правца, четири годишња доба, и четири елемента чији спој означава праматерију из које је створен свет, и као такав представља отеловљење секуларног савршенства – тада проговара као песник са мисијом међу људима, као бард, пророк, неко ко говори истину и указује на прави пут. Најзад, он је лично Чарлс Олсон, (који је иначе био висок два метра), који проговара о свом личном препознатљивом животном искуству, и преко кога Олсон уграђује своје дело у традицију америчког „личног епа“ који је започео Витман.

Да у једном аспекту Максимуса Олсон користи као персону Максимуса тирског сведоче не само песме „Тиранови послови“, „Максимус у Тиру и у Бостону“ и „Писмо 3 (мој Тиране)“ из првог дела епа, и „Каснији Тиранов посао“ из другог дела епа, већ и изјава Олсонова песнику Роберту Данкану да је стварајући Максимуса „имао на уму Максимуса из Тира“ (Davey, стр. 291).

Зашто се Олсон определио за Максимуса из Тира као персону свога епа? Како то да управо Максимус као нео-

платониста буде симболични носилац Олсонове побуне против универзализма постсократске културе инспирисане Платоновим учењима?

Олсон је веровао да је до губитка човековог центра дошло 1200. године пре Христа. Пре овог времена (код Сумераца, на пр.) цивилизација је била кохерентна па је људима „давала прилику да уједине знање и културу“ и да створе вредности које ће обезбедити дигнитет свакодневног живота. Појава Грка и Израелита на историјској сцени и њихове победе означавају тријумф „жеље за расипањем“ и појаву „вештачког посла Истока и запада“ (Olson, HU, стр. 19). Ови догађаји поклапају се са Одисејевим продором изван граница Анаксимандровог света. Хомерово отварање концепције простора означава почетак формирања културног универзализма, који се у потпуности дефинише у време Сократа, а тријумфује у наше доба. Пошто се, по Олсону, тај простор „затвара“ последњом Одисејом, Мелвиловим *Моби Диком* који испитује простор Пацифика (McPherson, стр. 193), постоји нада да може доћи до поновног успостављања кохеренције.

Прехомерски људи живели су у затвореном свету Реке — Океана који их је окруживао као змија са сопственим репом у устима. Али у *Одисеји* Одисеј већ пробија границе тражећи пут напоље, изван граница познатог света. Хомер је свом јунаку дао централни квалитет људи који долазе: „трагање, индивидуу одговорну самој себи“ (Olson, CMI, стр. 118) У прехомерском свету човек је знао значење граница; када је пробијен географски лимит, изгубила се кохеренција човека и простора. Схваћен као бесконачност, простор постаје изазов. Човек који сагледава ову бесконачност пројектује је у себе, почиње да верује да су и његове моћи бесконачне и да може себи да подреди природу.

Не само да човек постаје освајач простора већ је у овом походу суштински сам. Промена у односу према физичкој природи доводи до промене у односу према другима. Центар вредности више није у кохерентно уређеном друштву,

већ искључиво у индивидуи. То је по Олсону „егоцентрични концепт“ по којем човек постаје одговоран искључиво сам себи (Olson, HU, стр. 20–21)

Европска култура, утемељена у овом „егоцентричном концепту“ индивидуе дефинише се кроз два односа: кроз однос индивидуе према природи и кроз однос индивидуе према заједници. У оба случаја човеков покушај да у себи сагледа бескрај који види у природи, по Олсоновом мишљењу, мора да води његовом поништавању.

Посебно место у оваквом дефинисању културе по Олсоновом мишљењу имају Сократ и Платон, које он сматра злочинцима интелектуалне историје Запада због онога што су учинили западној мисли. До Сократовог времена је на европској сцени могло да преживи уверење да између субјекта и објекта постоји једнакост, али је са њим дух космоса умро. Као Ниче у *Рођењу трагедије*, Олсон криви Сократа за напуштање чулног сагледавања конкретнoг у име рационалног трагања за апстрактним. Сократ је „изоловао вредност“, и тако „уздигао и изоловао однос човек-време изнад односа простор-време“, он је, развијајући са Платоном логику, класификацију и идеалне категорије извео „уклањање од појединачности“ (Olson, SVN, стр. 27) а једино се преко појединачног може исказати „апсолутна енергија“. Сократ је показао како самоиспитивање може да води ка истини, па се у моралном центру сократовског дискурса налази и арогантна објава да је човек центар антропоцентричног универзума.

Платон је, с друге стране, веровао је Олсон, инаугурисао човеково размишљање у терминима времена без трајања, вечности; комбинација ове две интелектуалне концепције одвела је човека ка схватању сопственог бића као независног од предмета који подлежу времену; зато је његов концептуални простор остао празан, без предмета, Као последица наступило је отуђење човека од самога себе.

Поред тога, у језику пресократских Грка није постојала разлика између *logosa* и *muthosa*, јер су оба термина означа-

вала „оно што је речено“. Током петог века, а нарочито код Платона, *muthos* је почео да значи „фиктивни (измишљен, лажни) наратив“ и да се тумачи као супротност *logosu*, „контролишућем принципу, Речи“ (како се каже у Јеванђељу по Јовану). Значај овог расцепа имао је, како сведочи Платонова *Држава*, посебне последице у сфери образовања јер је сукобио песнике и филозофе. Платон је песнике назвао *muthologos* подвукавши да све што они кажу „*пролази кроз оно што је било, јесте или ће бити*“. Због природе песничке праксе, информације у поетском бележењу прошлости неопходно указују на неки специфичан догађај; ауторитет *muthosa* зависи, дакле, искључиво од песника. С друге стране, филозоф или филозоф историје који је у стању да се повуче изван специфичних догађаја и пореди их у светлости идеалног обрасца, или *logosa*, бави се принципима који су наизглед истинити за сва времена и места.

Оваквој концепцији културног универзализма који назива „старим хуманизмом“, Олсон супротставља визију новог хуманизма у којем ће човек саосећајно постојати у истом времену и простору са предметима своје перцепције. Човек је само један „предмет у пољу снаге која се објављује као снага“. За Олсона је реалност „процес у континууму време – простор... сва креација... је... кретање“ (Olson, SW, стр, 112). Само кроз процес, суочавање са предметима, отпор предмета, човек може „доћи до суштине“. У простору у којем се креће, човек ће моћи да делује само откривајући сам за себе значење свога деловања. Како закључује Максимус у песми „Максимус у Тиру и у Бостону“: „Ми јесмо само / док проналазимо шта смо“ (Olson, MP, стр, 95). Песник управо због тога треба да буде митолог, и Олсон кроз свог Максимуса управо то покушава.

По Олсону, дакле, литература и институције грчко хебрејске традиције, сами основи наше западне културе, производ су човековог губитка центра. Да бисмо опет задобили кохеренцију ми се морамо враћати према старијим

књижевностима, према пресократским културним моделима и облицима мишљења. Тренутак у којем живимо можда има шансу да нови свет и стари свет споји, и да се тиме изврши фундаментална реорганизација конвенционалног разумевања вредности у нашој културној прошлости.

За Максимуса тирског као свој алтер его и персону епа, Олсон се опредељује из дваразлога. Ту је пре свега паралела између Глостера и Тира. Оба места су луке, и у свом зениту биле су водеће луке свога доба, и то у потпуности зависне од мора. Тир је био острво док Александар Македонски није до њега изградио превлаку која му је омогућила да побије 8000 његових бранилаца који су се успротивили његовој концепцији рушења полиса и наметања универзалног поретка. Рт Кејп Ен где се налазило првобитно глостерско насеље трансформисан је у острво копањем „реза“ 1641. У „Писму 3“, Олсон сагледава Глостер метафорички као острво, обраћајући се и његовим грађанима као острвима, а желећи од њега да начини полис где ће сви бити сједињени у заједничком деловању.

Од три доминантне категорије савремене филозофске мисли – логике, физике и етике, Олсон изузетне сличности између својих и Тиранових ставова налази управо у Максимусовом примарном интересовању за етику, посебно у њеном политичком аспект у оквиру којег се налазе расправе о месту учитеља, песника и филозофа у друштву, као и оном што бисмо данас могли звати њеним еколошким аспектом.

Максимус се залаже против изабљивања природе, као и против постављања човека изнад природних процеса. Он верује да је за првобитне људе универзум био изобиље као што то мисли и Олсон, и да у таквој ситуацији није било потребе да човек експлоатише природу.

Прави однос према природи Максимус је нашао код Диогена кога од места до места није водила трговина и зара-

да, и који је поштујући природу универзума „уживао пуну слободу и богатство“ (Davey, стр. 293) Он је увек поштовао природу као божанство и никада није, како и Олсон захтева, користио природне предмете у неке само себи значајне сврхе. Живео је, као што Олсон каже, „као учесник“ (Olson, НУ, стр. 22), као да је живот на земљи заједничко учешће у природном процесу, за шта се залагао Олсон („Аполоније из Тијане“, *Максимусове ђесме*).

Олсон дели Максимусово уверење да похлепа, понос и амбиција могу да доведу до тога да се природа окрене против човека: Олсон губитак човекове везе са примордијалном снагом природе илуструје *Ејом о Гилиамеиу*, а Максимус свој пример налази у митском краљу Миди који све што дотакне претвара у злато и зато умире од глади. Човек мора да штити земљу и да никада не сече оно што неће више расти (Davey, стр. 294) тражи Максимус, а ову врсту еколошке свести налазимо и код Олсона.

Невољност да се сарађује са светом који нас окружава води у похлепу, а похлепа у недостатак побожности. Што је најважније за Олсона, Максимус Тиранин се категорички супротставља свим активностима које се чине због добити. Једино задовољење личне потребе може бити оправдано, док је свака жеља за профитом недостојна човека. (Davey, стр. 295). Максимус у „Писму 3“ каже:

„Реч постиђује. И исплата.

Али користити иједно, као јефтини људи

о вратикин граде, изворни граде

не дај да од тебе направе

оно што од нације

обраћам се многим од вас, не свима, не некаквој групи,
не вама као грађанима

као што би могао мој Тиранин. Полис је сада
 неколицина, кохеренција чак више ни нова (острво овога
 града
 сада је чије копно? ко ће рећи ко су
 становници

Само мушкарац или девојка који чују реч
 а та реч треба да значи ништа више него
 што значи (а никако да некоме нешто прода, да их негде
 задржи,
 чак ни у овом
 ретком месту“

Као Олсон који сматра да је човеково уздизање друштва над космосом „смртоносно“, Максимус верује да човек никада не треба да намеће своје стандарде универзуму. По њему људи и ствари треба да међусобно сарађују тако да свако ради оно што му припада, без жеље да некога контролише или експлоатише. Град је, како Максимус верује, „Место где сви треба да сарађују“ (Davey, стр. 296), а идентично о томе мисли Олсон.

Наравно да није мудро у потпуности идентификовати Максимуса глостерског са Максимусом тирским (а свакако ни са Олсоном), пре свега зато што је Олсон увек инсистирао на томе да „свака ствар на нас утиче важнијом ствари, својим самопостојањем, што нема везе ни са једном другом ствари“ (Olson, HU, стр. 6). Олсон користи Максимуса тирског да би имплицирао да је Максимус Глостеру у свом специфичном времену оно што је Максимус тирски био за своје време и у свом граду. Максимус из Глостера пре свега делује као глостерски Максимус из Тира, Максимус Тиранин из 20. века. У *Максимусовим ђесмама* он је оно што је Тиранин био у свом граду: учитељ, бележник догађаја, познавалац географије и историје града, и природе која га окружује, и непријатељ арогантије и експлоатације,

заговорник заједништва, али истовремено и историчар и космограф, заштитник закона универзума.

У „Тирановим пословима“ песми којом се у великој мери одређује значај Максимуса тирског за Глостер, Максимус постаје учитељ са намером да у тој области направи преврат, и да новим начином подучавања замени онај начин који је западним образовањем доминирао од 17. века, од времена озваниченог расцепа индивидуе и друштва, који је зачет у Сократово доба, што треба да измени савремено схватање културе. Зато песма има педагошки тон: „Ово је вежба за данашње јутро.“ По повратку са Јукатана, где се бавио истраживањем мајанског писма и културе (Олсон је докторирао из археологије и антропологије), Олсон је почео да предаје на колеџу Блек Маунтин (Black Mountain) чији ће ректор доцније постати. Желео је да креира радикалну алтернативу структурисању знања на традиционални начин, па то истовремено постаје и идеја од фундаменталног значаја за *Максимусове ђесме*, и „посао“ којим се треба бавити.

Преко „Тиранових послова“ директно се указује на Тир односно Глостер као *omphalos*, пупак цивилизације, место где постоји првобитна кохеренција, где долази до директног контакта са мајком земљом. Тиранови послови, оно чиме Тиранин треба да се бави су остаци старе индоевропске културе и кохеренције коју је она отеловљавала пре него што су се исток и запад раздвојили крајем другог миленијума пре Христа, како би освојена знања могао да угради у савременост.

Наравно да је ове елементе, у поређењу са оним што чини глостерски свет – пејзаж, историја насељавања места итд – тешко дефинисати. Али, њихов значај је огрман јер они утичу на „ствари душе“. Максимус верује да се они могу ипак сагледати мада је постсократска култура изгубила методологију помоћу које се они могу открити. Зато су Тиранови послови значајни; сличним пословима би треба-

ло би да се баве људи који владају градом, а не траћењем времена и овековечењем појава које су плод отуђења. Тиранови послови такође укључују и критичко преиспитивање савременог света и његове моралне историје и увиђање могућности његовог поправљања. Ова два аспекта треба да дефинишу свест о условима постизања нове кохеренције, дефинисања новог центра и поновног успостављања сада изневереног јединства.

Ипак, најважније је за Олсона да нам предочи специфичним компоновањем песме да се Тиранови послови, односно значење песме која треба да нам их представи, не могу дефинисати применом сократовског логоса, већ се само могу појавити у пресеку различитих вектора сила који делују у пољу песме. Повратак физичком аспекту предмета претпоставља њихово сагледавање као хијероглифа. У том случају уметност, поезија, једини близанац живота, како је веровао Олсон мора такође имати сличан облик. „Уметност не тражи да опише већ да одигра“ (Olson, HU, стр. 127)

Песма „Тиранови послови“ има два дела. Први део, састављен од пет сегмената, уводи проблем номинализације: како именовати нешто тако да реч буде еквивалент ствари коју именује, што је димензија коју је постсократски језик изгубио (Byrd, стр. 82). Олсон је истицао да хијероглифи Маја „задржавају снагу“ предмета чије слике представљају (Olson, HU, стр. 7) и желео је то да постигне у свом језику. Сама ова идеја мирише на анимизам и магију, што је узнемиравајуће за западни ум. Именовање не треба да буде пуста репрезентација, представљање само онога што је суштина, а што се чини кроз сократовски идеал, већ треба да онога ко именује и именовано доведе у интензиван однос. Простор који се открива понирањем у саму ствар изузетно је жив, мења и себе и све што се у њему појављује, без насиља. Постојећи по себи, сама ствар се манифестује.

Почетак песме је покушај именовања тела мушкарца и жене кроз њихово кретање. „Струк лава,/ да би се мушкарац креатао прикладно// А за жену/ што лено треба да се креће/ тежина груди“. Енергија инерције коју свака ствар има у свом спацијалном бићу је опијајућа. Песма проблематизује приступ чину именовања наговештавајући да је Тиранов посао одређивање односа кретања и мировања тела, његове активности и пасивности: „како играти/ седећи“? Олсон посебно верује у важност игре, плеса. Плес је уметност поимања света, првобитни исказ човека о свету, знак поимања јединства са светом, откриће човековог става према свету. Кретање саображено свету мора имати одлике игре.

Песма је у доброј мери инспирисана писмима која је Олсон писао индијској плесачици Натарји Ваши у којима износи убеђење да је игра на Западу проблематична као и начин размишљања, јер јој недостаје утемељеност у самој ствари. Он је моли да „нас поучи ономе што зна о седењу“, да поучи нас који „још увек не знамо ни како се седи, како да играмо седећи“. У стиховима трећег сегмента песме Олсон грубо напада америчку играчицу Марту Грахам чији су плесови исказивали велико ритуално насиље као некога ко не уме да седи, а као њен источњачки пандан „ону међународну лутку“ мадам Чанг Кај-Шек (Butterick, стр. 33). Западна мисао постала је толико проблематична да је наше неразумевање самих себе исто тако дубоко и непоравдано, као и оправдавање сваког хира који извире из другачијег културног обрасца, што такође указује на неразумевање. У нашој постсократској култури, томе је посвећен четврти сегмент првог дела песме, сваки чин постаје или смртоносан или безобличан јер њен универзализам као једине алтернативе сагледава или крутост духа или еуфорију хас са — оне моделе свести које типизују Аполон и Дионис (Byrd, стр. 84). У овој Олсоновој песми, то је Тијамат, примална мајка из вавилонског мита о постању, првобитни „хаос“: „Или постоје оне песмице, тај мртви разлог/ личности, воља,

као печат/ Сладуњаве правде: тело је шкољка, ум такође/ апарат// Има тако много деце/ која желе да се врате, која желе да легну/ у Тијамат. Они певају:/ еуфорија.“

Олсон је веровао да је Индија ближа коренима изворне културе од Запада, и да Индијци још увек поседују способност да сједине интензивну активност са пасивношћу. Мада би желео да научи „о седењу“, Олсон не верује да се само проучавањем културе истока запад може спасти, како је на пр. веровао Гинзберг, јер су у само проучавање већ уграђене структуре западне мисли. Једини начин је да Максимус прати сопствену линију силе у сопственој ситуацији „кроз физиологију и етимологију до истинских имена која су изгубљена“, Ова ситуација представљена је сликом пелена које је ветар повешао по дрвећу; њу контролише „средњи глас“, термин који је Олсон преузео од пијанисте и композитора Стивена Волпија (средњи глас је оно што чини да музика функционише), (Butterick, стр. 33), као организујући принцип који чини ствари онима што оне јесу. Први део песме завршава се захтевом у погледу именовања који Максимус намеће сам себи: „Не може бити више имена него што има предмета/ Не може бити више глагола него што има радњи“. Последњи стихови првог дела песме знак су оптимизма у обављању овог посла: „Још увек је/ јутро“.

Централно место у другом делу песме представља дефиниција „метацентра“, критичне тачке у распореду тежине која одређује усмерење тела које плови, у ширем смислу – тела које се креће. Значајно је да се у броду метацентар одржава изнад центра гравитације (М изнад Г) иначе долази до поремећаја у његовом пловљењу (Butterick, стр. 34). Иста слика неопходности усклађивања ове две тачке, метацентра и центра гравитације, односи се и на сигурно кретање плесача који се креће по земљи, као што имплицира и преиспитивање западне културе у њеном хоризонталном ширењу. Шест сегмената песме представљају целине које заједно треба да прикажу идеју складног кретања.

У другом делу песме Олсон укршта деловање различитих вектора сила кроз низ слика и дефиниција речи презетих из Вебстеровог Новог међународног речника које све на свој начин дефинишу идеју кретања и мировања (активности и пасивности), како би се у пољу деловања сила (што је за њега песма) под дејством „средњег гласа“ из њих развила одређена идеја. Најпре ту је срце, орган који повезује интензивну активност и пасивност (кретање, мировање); користећи дефиницију срца по Вебстеровом речнику (Butterick, стр. 33), Олсон указује истовремено на његов физички аспект као пумпе која одржава живот и на преносно значење у којем имати срца значи имати и храбрости и саосећања. Рад срца Олсон повезује са растом цвета чије је кретање уравнотежено речју „пршљен“. Потом следи реч („линг“) која означава једну врсту бакалара (на лову на бакалара настао је Глостер), али може да сугерише и име гђе Чанг Кај-Шек, Меј-Линг (Butterick, стр. 34), у песми знак за предимензионирану захтевност. Заменица која следи иза речи „линг“ може да означава и Госпу од Среће (Butterick, стр. 34) која прати злосрећно путовање брода *Хејвс* и несрећној изгладнелој посади најзад омогућује бакалар како би их спасла од глади, али, с обзиром на позицију у стиху, може да означава и временску ситуацију која рибарима такође условљава успех у риболову. Метафраст, преводилац, је особа која преводи једну књижевну форму у другу, на пр. прозу у стих, али позиција ове речи у песми указује да би овде метафраста требало схватити као неког ко извесна знања може да преведе (пренесе) у друга.

Следећи део песме уводи биљку драгољуб (*nasturtium* – од латинског за *nasus* – нос и *torquere* – узнемирити, мучити), која припада роду *Tropaeolum*, кожастог, шитастог лишћа, и упадљивих црвених или жутих трубастих цветова. Биљка има оштар мирис и изазива кијање а испушта љут сок, тако да се њено семење и пупољци користе у салатама и за кисељење. *Tropaeolum* долази од грчке речи за трофеј,

tropaion јер биљка има лишће у облику штита и цвет налик на позлаћени шлем попрскан крвљу и пробушен копљем. Етимологију вуче из речи *trepein*, окренути, и директно је повезана са речју *tropos*, начин, стил, троп. Тако биљка означава с једне стране освајање, победу у бици, а с друге Олсон је свакако сагледава као алхемијски симбол и симбол трансформације – симбол блискости Тира и Глостера са мајком земљом. Слика ове биљке сигурно представља веома приватну Олсонову емоцију која је изражена на веома јавни начин, кроз дефиницију у речнику. Тако је јавни свет сведен на то да буде огледало приватног.

Томе се, у другом сегменту песме, опире мајански сељак. Овај део песме бави се анегдотом чији су актери „ток“ – тропска, морска птица, слична патки која се украшава чупкајући свој реп, да би на крају у њему остало само перо са шаром налик на око, и сељак кога све то јако узнемирава јер се боји да погледа у огледало тогарепа (јер то може да га убије), па све чини да га уништи, гађајући птицу разним предметима. А птица, опет, као да користи реп као огледало, стално га извијајући пред себе као што би некаква Египћанка могла да чини са углачаним каменом, да би могла себи да се диви.

У трећем сегменту песме „семењача јутра“ постаје тренутак у којем се раздваја оно што је мртво од оног што песму може да носи напред. Према сугестији самог песника, коју износи Батерик, стихови „Он рече: Уочи/белину, не мирис/мртве ноћи“ односе се на апокрифну причу о Христу који после ускрснућа иде низ пут са неким ученицима, и наилази на лешину пса која лежи са стране, са искеженим зубима. Мирис труљења узнемирава ученике, они окрећу главу у страну, али им Христ одговара као у песми скрећући пажњу на пасје зубе (Butterick, стр. 36). Семе доброте и семе лепоте не налазе се увек у видљивом, а и оно што је видљиво увек се може видети и другачије. У низу слика које Олсон развија, најпре наилазимо на асоцијацију на

Елија Витлија, изумитеља машине за брање памука (Butterick, стр. 35): машина круњача извлачи памук из семења памука помоћу гвоздених зуба. Слика зуба имплицирана је потом кроз слику цвета који после кише носи на себи украсну дијадему – изворно низ повезан траком, што је слика и огрлице и зуба, да би најзад човек био представљен као огрлица састављена од сопствених зуба.

Слика зуба и слика јутра постају покретачи песме и њеног смисла. „Мед у лаву, мед/ у жени“ стихови су који повезују уводне стихове о прикладном облику које треба да обезбеди прикладно кретање мушкарца и жене са прикладним знањем које треба да испуњава то облике а које мора бити условљено продирањем у дубину феномена, археологијом сваке ствари, да би се она појмила, а не робовање видљивом и површинском.

У петом сегменту другог дела песме Максимус преузима дефиницију *eudaemonie*, Аристотеловог термина из *Еџике* који означава „срећу која резултира из живота у складу са разумом“. Али код Олсона недостаје именица, па стихови гласе: „срећа/ је резултат животне активности у складу са“/ што је питање: у складу са чим?“

Непосредни одговор гласи, у складу са метацентром, тј. како се каже у стиховима: „вертикала/ кроз центар пловности“. Тако Олсон гради вербалну катарку која доноси физички простор у лингвистички простор (Byrd, стр. 88). Унутарњи простор где се постављају етичка питања и где се користи језик, одједном се изједначава са спољним, физичким простором.

Следи прича која описује једно Олсоново рибарско искуство која све оно о чему се у песми расправљало повезује са проблемом именовања у историји Глостера. Пошто је издао сврху због које је кренуо у акцију (лов на рибу) ради похлепе и добити (лов на даске) брод *Хејвс* постаје симбол изгубљености савремене цивилизације. Капетан брода упушта се у авантуру без промишљања о сопственој моћи и

евентуалним последицама изневеравања циља подухвата ради прибављања користи. Ремећење метацентра, односно хармоничног кретања брода, и губитак пропелера узрокован ударом у даску, улазак у мртвило, некретање и немоћ пасивности, губитак у риболову и потпуни колапс целог плана резултати су овакве авантуре. Глас са Олсенове *Рајмонде* који позива изгладнеле морнаре да приђу његовом броду и узму бакалар, одјекује над водом као божји повезујући главно откриће првобитних рибара, богатство у бакалару, са спасом посаде савременог рибарског брода.

Пошто је прича о авантури брода *Хејвс* показала како је лако издати хармоничност и кохерентност, и угрозити метацентар (смисао), шести сегмент песме понавља кроз паралелу успостављену између делова брода и људског тела да о сваком „кретању“ (било оно физичко или лингвистичко) морамо пажљиво мислити. Технички вокабулар бродоградитеља супротстављен је језику оних који „певају: еуфорија“. Између ребара брода и срца успоставља се однос: тачка где се ребра брода стичу на линији је бродског метацентра.

Песма се завршава сликом свастике, једним од најстаријих и најсложенијих симбола света која представља за Олсона дијапазон могућности – од универзалног цвета и сунца до локалне глостерске Наше госпе од срећних путовања. Она свакако значи добро срећу, благодатност, плодност, здравље и живот, али, што је, чини ми се, за Олсона у овој песми изузетно значајан њен аспект – и динамику и статичност, и покретљивост и непомицност, хармонију и равнотежу, и удаљавање од центра (метацентра) и враћање центру, и почетак и крај (Камингс, стр. 36–37).

„Тиранови послови,“ скрећу пажњу на језик као на физички материјал. Речи које Максимус користи у овој песми углавном немају никакву значајну везу са стварима изван песме. Ако се жели сагледати шта значи реч „метацентар“ поред њене дефиниције у речнику, може се само пратити

њена даља употреба у тексту. Песма није знак који управља читаочеву пажњу на објекте у његовом сећању; она је место (поље) које постоји само на страници.

Колективно искуство људи постало је наслеђе које се преноси помоћу језика. Олсон верује да је способност да се стварају и преносе елементи културе директан производ људске органске еволуције. Људи су постали свесни учесници у креацији сопственог искуства. Период који је започео могућношћу преношења поретка свом потомству било генетски било језиком а завршио се патерналистичким намећањем људске трансценденције природном поретку отвара, у Олсоновој визији посредованој преко Максимуса Тиранина, могућност успостављања нове везе са земљом условљене једним јединим условом: да човек као и предмети у свету који га окружава остану верни својој реалности.

Библиографија

- Bollobas, Eniko, *Charles Olson*, Twayne Publishers, New York, 1992.
 Butterick, G. F., *An Annotated Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*, University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, 1971.
 Byrd, Don, *Charles Olson's Maximus*, University of Illinois Press, Chicago, 1980.
 Davey, Frank, „Six Readings of Olson's *Maximus*“, *Charles Olson: Essays, Reminiscences, Reviews*, Boundary 2, Vol. II, No. 1, 2, стр. 291–321, 1973/74.
 Камингс, Ендру Т., *Све о симболима*, Народна књига, Београд, 2004.
 McPherson, William, „Charles Olson: Mythologist of History“, *Charles Olson: Essays, Reminiscences, Reviews*, Boundary 2 Vol.II, No. 1, 2, стр. 189–201, 1973/74.
 Olson, Charles, „Tyrian Businesses“, *The Maximus Poems*, University of California Press, Berkeley, 1983.
 Olson, Charles, *Call Me Ishmael: A Study of Melville*, City Lights Books, San Francisco, 1974.

Olson, Charles, *Human Universe and Other Essays*, ed. Donald Allen, Grove Press, New York, 1967.

Olson, Charles, *The Special View of History*, ed. Ann Charters, Oyez, Berkeley, 1970.

Olson, Charles, *Selected Writings of Charles Olson*, ed. Robert Creeley, New Directions, New York, 1966.

РАДИКАЛНИ ЗАОКРЕТ: ПОЕЗИЈА РОБЕРТА ЛОУЕЛА

Снагом свог поетског гласа и иновацијама у поступку Лоуел је драматично изменио путеве америчке поезије после II светског рата. Од објављивања прве књиге 1946, па све до смрти 1977, сматра се водећим америчким песником своје генерације. Инспирисао је и подучавао неке од највећих песника педесетих и шездестих година, да поменемо велике песникиње Ен Секстон и Силвију Плат.

Поред тога што је био водећа фигура у америчкој поезији, био је и плодан преводилац. Њему америчка књижевност дугује за изванредне преводе Есхилових драма: трилогије *Орестеја*, трагедије *Оковани Прометеј*, као и Расинове *Федре*. Преводио је много и модерне песнике, посебно Рилкеа, Бодлера и Рембоа, Ахматову и Мандељштама.

Умео је о најгорим искуствима да говори са надахнућем. Хоспитализован неких двадесетак пута због акутне маније, изложен шок терапији, описао је једну од својих маничних епизода као „магични засад наранце у кошмару“.

Био је изузетан познавалац културних прилика Америке, као и њених политичких опредељења у своме времену. Није презао да о америчком ставу изрекне оштре и инспирисане судове: „Увек мислим да постоје две симболичне фигуре које се налазе иза америчких амбиција и културе. Једна је Милтонов Луцифер а друга капетан Ахаб (из Мелвиловог *Моби Дика*): ове две сублимне амбиције које су одлучне и спремне да се због свог идеализма суоче са било којом количином насиља“ (1965).

Роберт Лоуел (Robert Traill Spence Lowell) рођен је 1917, у Бостону, у држави Масачусетс, у познатој, богатој, аристократској породици, из које потиче неколико чувених америчких интелектуалаца као што су песникиња Еми Лоуел, или критичар Џејмс Расел Лоуел. Отац, по коме је добио име, био је морнарички официр, а мајка је потицала из старе новонглеске породице Винслоу, и била доминантна фигура у његовом животу. Још као дечак који је образован по елитним приватним школама Нове Енглеске, Лоуел се одлучио да студира поезију. Уписао се на Универзитет Харвард, као и многи припадници његове породице, али га је после две године напустио, пошто је желео да се ожени женом коју његова породица није прихватала. Тамо се упознао са Аленом Тејтом (А. Tate) који је практиковао тада још неинституционализовану Нову критику, и одлучио се да настави студије на Кенијон Колеџу у Охају да би студирао под вођством Тејтовог ментора Џона Кроуа Ренсома (J. C. Ransom). Ту се упознаје са песницима Рандалом Џарелом (R. Jarrell) и Питером Тејлором (P. Taylor). Са одликом је дипломирао класичне студије 1940. На Државни универзитет Лујзијане прелази 1941, где ради са Клинтон Бруксом (C. Brooks) и Робертом Пен Вореном (R. P. Warren). Пре одласка у Лујзијану, опет без пристанка породице, жени се списатељицом кратких прича Џин Стафорд (J. Stafford) са којом је био у браку до 1948.

Пошто се развео од своје прве жене, Лоуел се 1949. оженио Елизабетом Хардвик (E. Hardwick), такође списатељицом, са којом је живео у браку до 1970, да би је тада напустио и почео да живи са британском списатељицом Каролин Блеквуд (C. Blackwood). По свему судећи, цело то време био је заљубљен у песникињу Елизабет Бишоп (E. Bishop), коју је упознао 1947, и са којом је до краја живота био у блиским пријатељским односима.

У католичанство прелази 1940, и остаје му веран до 1946, одбацујући протестантизам својих предака и посвећујући се нечему што је сматрао аутентичнијом црквом.

Пријављује се за војску као добровољац 1941, па је позван на одслужење 1943. Међутим, шокиран страховитим бомбардовањем немачких градова и цивила у њима, а нарочито Дрездена, Лоуел чини такозвани „приговор савести“, чиме одбија да се повинује војној обавези. Због тога је послат у затвор на неколико месеци, а потом упућен на издржавање казне обављањем јавних радова у Конектикату.

За ово време завршава своју прву књигу *Земља несличности* (*Land of Unlikeliness*). Следеће године, 1946, он прерађује и објављује књигу под насловом *Замак Лорда Веарија* (*Lord Weary's Castle*). Књига има одличну рецепцију и Лоуел добија Пулицерову награду за поезију 1947, којом се успоставља као водећи песник младе генерације.

Следе *Млинови Каване* (*The Mills of The Kavanaghs*) 1951; *Скице из живота* (*Life Studies*) 1959, Лоуелова најзначајнија књига; *Имитације* (*Imitations*) 1961, књига превода великих европских песника од Хомера и Сапфе до Рилкеа и Рембоа; *Палима за Унију* (*For the Union Dead*) 1964; *Стара слава* (*The Old Glory*) 1965; збирка драма заснованих на причама Хермана Мелвила и Натанијела Хоторна, *Покрај океана* (*Near the Ocean*) 1967; *Свеска* (*Notebook*) 1969, а проширена верзија 1970. Следе три књиге објављене 1973: *За Лизи и Херијет* (*For Lizzie and Harriet*), књига у којој су многе песме посвећене његовој вези са списатељицом Елизабет Хардвик и распаду њиховог брака, као и њиховој кћери, где је песник користио писма бивше супруге, што је изазвало оштру критику његових пријатељица песникиња Адријен Рич и Елизабете Бишоп; затим *Историја* (*History*), која се бави савременим политичким и друштвеним проблемима посвећена како песницима Вилијамсу, Паунду, Фросту, Елиоту и другима, тако и музичарима међу којима Бетовену и Моцарту, сликарима као што су Рембрант, Тицијан итд, али и политичарима и историјским фигурама Александру Македонском, Хитлеру, Стаљину, Атили и још неким; трећа књига је *Делфин* (*Dolphin*), посвећена

браку с Каролин Блеквуд, за коју је добио Пулицерову награду 1974. *Изабране ђесме (Selected Poems)* појавиле су се 1976, а прерађена верзија исте књиге 1977; *Дан за даном (Day by Day)*, 1977, последња је Лоуелова књига коју је он назвао „аутобиографијом у стиховима“ и у којој се вратио исповедном тону *Скица из живота. Сабране ђесме (Collected Poems)* објављене су 2003, после песникове смрти. Године 1987. објављена је књига Лоуелових есеја о о Вилијамсу, Стивенсу, Фросту и другим песницима под насловом *Сабрана ђроза*.

Последњих година свога живота Лоуел је углавном живео у Енглеској, где је радио као универзитетски професор. Предавао је на Оксфорду 1970, од 1970. до 1972. на Универзитету у Есексу, а од 1970. до 1975. на Универзитету у Кенту. Умро је од срчаног удара у таксију, у Њујорку 1977, где је допутовао да би посетио бившу супругу Елизабету Хардвик.

У својој првој књизи *Земља несличности*, Лоуел, који би се могао описати као песник склон традиционалним облицима, медитира о корумпираности модерног живота и трагању за вером. Песме из ове збирке у доброј мери су инспирисане Лоуеловом блискошћу са новокритичарима: то су узорне модернистичке песме, сложене, двозначне, које изразито инсистирају, вероватно у вези са песниковом конверзијом у католицизам, на хришћанској духовној традицији, повезујући је са енглеском песничком традицијом, као и с новоенглеском историјском и етичком традицијом. Те исте особине имаће и прерађена и допуњена збирка *Замак лорда Верија*, али ће се у њој Лоуелов песнички глас дефинисати са пуним ауторитетом.

Традиционалан поетски стил изузетне метричке сложености са ригорозно контролисаном употребом метра и риме указује на песникове велике моћи. Међутим, новост ће представљати семантичка димензија његове поезије: традиционалне вредности за које се песник залаже, као што је трагање за хришћанском трансценденцијом, прева-

зићи ће критика модерне цивилизације: напад на америчку историју и националну политику, нарочито на њено пури-танско, протестантско наслеђе које је довело до слављења материјализма и ауторитета. Ова америчка традиција која је уздизала тежак рад, чист, непорочан живот, чистоту вере, што, између осталог, значи немешање са другима, омогућила је и насиље и грубост материјализма неприхватљиве за песника. Све песме у овој збирци одликује тон препун гнева и фрустрације који негира могућност афирмације вредности за које се протестантизам залаже.

Међу највећа достигнућа ове збирке спадају песме „Разговор у Блек Року“, „Господин Едвардс и паук“, и можда пре свих, „Квекерско гробље у Нентакету“.

„Разговор у Блек Року“ је у ствари дијалог између „ја“, сопства, и душе. Песма је сачињена из низа супротстављених слика. Сlike најузвишенијег мучеништва Светог Стефана и прослава тела Христовог, првог четвртка после недеље када се славе Духови, супротстављене су сликама разарања, крша и муља. Ова непрестана напетост између ниског и узвишеног разрешена је у последњим стиховима где Христ хода по блату, а у томе блату лови водомар, симбол Христа, рибара душа, спуштајући се на посматраче у пламену. Хришћански симболизам искоришћен је у песми да би се драматизовала узнемиреност због људске отуђе-ности од бога.

Настала у великој традицији елегije, песма „Квекерско гробље у Нентакету“ говори о утапању Лоуеловог рођака Ворена Винслоуа. Бавећи се проблемом смрти свога рођака, песник успоставља дијалог са најчувенијом елегijом на енглеском језику, Милтоновим „Лисидом“ али и са утапањима песника Џона Китса и Едварда Кинга.

У уводу у песму Лоуел описује људску похлепу, насиље, грубост, оличене у ликовима китоловаца из Нентакета који се у сталној, поамној јурњави за зарадом сурово изругују библијском одломку који функционише као епи-

граф песме: „Када човек буде господар од риба морских и птица небеских и од стоке и од цијеле земље и од свијех животиња што се мичу по земљи“ (Књига постања, 1:26). Стално подсећање на највећи амерички симболички роман, Мелвиловог *Моби Дика*, подвлачи песниково слагање са Мелвилем који истиче да су власници бродова за китолов били прави плјачкаши. У песми се непрестано истиче сличност између насиља које су вршили китоловци у XIX веку и садашњег времена, да би се у 6. делу песме ова напетост разрешила одбацивањем пуританског наслеђа и открићем могућности искупљења кроз симболично присуство узвишеног религијског принципа оличеног у кипу Госпе од Волсингама. У трансцендирању земаљског терора песник тако сагледава извесну могућност наде.

Песников отац је умро 1950, а појава нове песничке збирке *Млинови Каване* (1951) оцењена је као песников пад. Овде је Лоуел напустио претходна формална одређења, окрећући се превасходно драмским монолозима. Насловна песма представља ламент удовице из Мејна за мужем коју је извршио самоубиство. Међутим, данас као најчувенија из ове збирке важи песма „Уснуо над *Енеидом*“, у којој песник напушта католички симболизам.

После неколико година живота у Италији, дијагностиковане маничне депресије и неколико нервних сломова, Лоуел је, по мајчиној смрти, 1954, завршио у болници за душевне болеснике у Масачусетсу. По изласку из болнице, почиње да предаје на Бостонском универзитету. Пошто је под сталном психијатријском контролом, Лоуел почиње да следи савете лекара који му препоручује да пише о детињству. Под утицајем Вилијама Карлоса Вилијамса, он напушта крути формализам из претходне фазе, и упушта се у неку врсту аутопсихоанализе пишући аутобиографске песме, које под насловом *Скице из живота* објављује 1959. Ова књига поново успоставља Лоуелову репутацију као водећег песника своје генерације, али изазива и многе

критичке контроверзе. Многи читаоци, али и многи дотадашњи поштоваоци Лоуелове поезије, као што је критичар Ален Тејт, налазе да су песме „срамотне за личност“. Али многи други, управо због стиха ослобођеног формалистичких стега, као и због необичности личног тона, налазе да ова збирка представља преокрет, не само у поезији Роберта Лоуела, већ и у америчкој поезији у целини. То је почетак онога, што је амерички критичар Розентал назвао „исповедном поезијом“, а што ће од појаве Лоуелове збирке постати постојано присуство, на овај или онај начин, у америчкој поезији.

Ова изузетно значајна збирка носи наслов по последњем од четири дела који је сачињавају и састоји се како од стихова тако и од прозе. У њој Лоуел одбацује све оно што је до тада одликовало његову поезију: склоност ка артифицијелности, реторички набој, хришћански симболизам као и елиотовски појмљену културну и духовну визију. Уместо тога, у збирци је очит заокрет ка психолошком, аутобиографском увиду у ствари. Пишући о детинству, својој породици, нападима депресије, песник се пре свега концентрише на сопствену личност, као тајну и као микрокосмос који одражава космос великих социјалних дилема. Та необична искреност и огољеност песникове личности доводи новокритичаре до констатације јер имплицитно сугерише напуштање свих поетичких принципа за које су се они залагали. Прича се да је прочитавши ову збирку збуњени Ален Тејт само промуцао: „Али, Кале, ово није поезија.“

Збирка описује песников живот од његове пете године до садашњости као опадање. Али упоредо са опадањем сопственог бића које сурово и одлучно бележи, песник бележи и опадање сопствене породице, Сједињених држава и западне цивилизације. Његов ментални колапс изједначен је са колапсом вредности у цивилизацији у којој живи: „Ово доба је болесно... Мој ум није у реду“.

Прекид са деперсонализованим модернизмом на чијим тумачењима је настала Нова критика, као и окретање личним проблемима, односно уношење у поезију исповедног тона који у Лоуеловом случају значи искрено писање о борби са менталном болешћу и о брачним проблемима, о сукобима са породичним начелима, али ништа мање и нимало лицемеран однос према америчкој политици – протест због рата у Вијетнаму – све су то елементи који показују зашто је ово окретање дубоко личним и људским проблемима, са специфичним аутобиографским детаљима, при чему не треба занемарити ни савршено дотерану, контролисану форму песама, узнело Лоуелову књигу на место једне од најзначајнијих књига америчке поезије у XX веку.

Рођена у овој Лоуеловој збирци, исповедна поезија постала је један од најмоћнијих токова америчке поезије, и извршила највећи утицај на многе Лоуелове савременике, у првом реду на Силвију Плат (S. Plath) и Ен Секстон (A. Sexton). Поезија јединственог личног доживљаја, или поезија једног индивидуалног „ја“, бави се, од тог времена, предметима који су до њеног отеловљења у делу Роберта Лоуела били табу за поезију. Лична искуства и осећања која се тичу депресија, траума (као што су абортус, силовање), болних признања (откриће хомосексуалности), обрађују се у овој поезији на претежно аутобиографски начин. Откриће личног у поезији се после Лоуела развијало како у истраживањима онога што дефинише песничко сопство испод рационалног и свесног у поезији Блаја (R. Bly), Џемса Рајта (J. Wright) или В. С. Мервина (W. S. Merwin), тако и у правцу сопственог открића спољног света и у одговору на то у поезији Гинзберга (A. Ginsberg) или О'Харе (F. O'Hara).

Међу најзначајније и најутицајније песме ове збирке, у којима се могу сагледати сви елементи Лоуеловог песничког заокрета, спадају и „Час творова“ и „Сећање на Западну улицу и Лепкеа“.

ЧАС ТВОРОВА
(За Елизабет Бишоп)

Пустињакиња наследница острва
Наутилус још увек зимује у својој спартанској вили;
њене овце још увек над морем пасу.
Њен син је бискуп. Њен радник
први је управитељ нашег села;
излапела је.

Жедна сталешке приватности
из доба краљице Викторије
она купује све што јој боде очи
на обали на коју гледа
и пушта да се сруши.

Ово доба је болесно –
изгубисмо нашег летњег милионера,
који као да је искочио из Каталога Л. Л Бина.
Његова јахта брзине девет чворова
продата је на аукцији ловцима на јастоге.
Лисичје црвена мрља прекрива Плаво брдо.

А сада наш декоратер
хомосексуалац освежава своју радњу за јесен;
рибарску мрежу испунио је наранчастим чеповима,
наранцаста је његова обућарска клупа и шило;
никакве вајде од тог посла,
радије би се оженио.

Једне мрачне ноћи
мој Форд Тјудор успео се на лобању брега;
трагао сам за аутима–љубавним гнездима. Угашених
фарава

лежали су заједно, труп уз труп
где гробље належе на град...
Мој ум није у реду.

Радио из једног аута блеји:
„Љубави, О безбрижна љубави...“ чујем
јецај мог болесног духа у сваком крвном зрнци,
као да га давим сопственом руком...
ја сам и сам пакао;
овде никог нема —

само творови, што по месечини
трагају за неким zaloгајем.
Тапкају табанима уз Главну улицу:
беле пруге, црвена ватра сулудих очица
под кредасто-сувим шкриљчаним шиљком торња
цркве Свете Тројице.

Стојим на врху
наших дворишних степеница и удишем тежак ваздух —
мајка творила са окотом творића лоче из канти за ђубре.
Забија своју клинасту главу у чашу
од павлаке, опушта свој нојевски реп
и уплашити се не да.

Сам аутор је о овој песми записао: „Четири прве строфе
требало би да дају прихватљиву слику опадања приморског
градића из државе Мејн. Крећем се са океана према копну.
Сцену прожима стерилност, али ја покушавам да дам извес-
ни тон толеранције, хумора и свакодневице тужној извес-
ности. Композиција лута, њено кретање губи се из вида и
улази у уобичајени случајни распоред природе и опадања.
Онда, у петој и шестој строфи све оживљава. Ово је тамна
ноћ. Надао сам се да ће се моји читаоци сетити песме о Св.
Јовану од крста. Моја ноћ није љупка већ секуларна, пури-
танска и агностичка. Једна егзистенцијалистичка ноћ“.

Песма започиње набрајањем фигура које припадају свету прошлости и пропадања. Цела једна социјална структура се руши. „Наследница“ је „излапела“, њен син је бискуп, па према томе остаје без наследника. Своју моћ она показује купујући оно што јој бode очи, али то не чини да би нешто ново саградила, већ пушта да се то само од себе сруши, препушта свет пропадању. Наравно, она то чини с намером да покаже да не припада свету оних који је окружују, већ неком посебном аристократском свету, али и тај свет је, већ самим својим историјским контекстом, сагледан као прошлост, а то је век краљице Викторије. Чак и онај који је изгледао као јефтина реклама из каталога преминуо је. Сада је његова јахта продата ловцима на јастоге. Дошло је до социјалне смене, можда најбоље оличене у социјалном и политичком успону наследничиног намештеника. Слика лисице црвене мрље сугерише слику рђе која прекрива цели предео.

И оно што је чинило суштину економије Нове Енгле-ске, рибарска индустрија, деградирано је. Рибарске мреже више не служе сврси: оне су само украсни елеменат декоратерове радње. Та иста наранџаста која асоцира на рђу, треба да његовој радњи омогући да весело изглед. Али, то је, очито, узалудан напор. У том послу нема пара. Потпуна немоћ да се опадање преокрене у нешто позитивно сумирана је у стиху који описује декоратерову немоћ да било шта промени. Свесан тога, он је чак спреман да изда своју сексуалну оријентацију, своју суштинску личност, и да се ожени. Ипак, и поред тога што песма говори о опадању, ваља напоменути да у тону песника нема очаја већ да би се пре могло говорити о уморној иронији или специфичном хумору. Ништа од свега наведеног, доиста, не може да се схвати као стварно озбиљан проблем већ више као ироничан или хуморан приказ дезинтеграције.

После слика које приказују болест савремене цивилизације али датих са подсмехом и неком врстом поигравања,

следеће три строфе описују песниково понирање у сопствену личност. И он је бољестан али је та болест много озбиљнија од онога што он види у околини, у свету око себе. Он описује сопствени воајеризам као покушај трагања за нечим другим. Али, његово трагање је од почетка обележено смрћу. Његов ауто се успиње на брдо које је сагледано као „лобања“, а аутомобили у којима парови воде љубав приказани су као трупови, празне љуске, нешто без суштинске садржине. Као Христ на Голготи (месту лобањи), Лоуел се суочава са смрћу на лобањи брега. Ова смрт, међутим, не води у васкрсење већ у ништавило. Цела сцена добија још мрачније тонове кроз наше сазнање да се све то дешава на гробљу. Љубав у ствари није љубав већ огољени секс и пожуда, што је исказано и „блејањем,, радија. Страшна фрустрација у додиру песника са потпуном празнином онога што би требало да буде љубав води ка некој врсти егзистенцијалне смрти, пренесене речима Милтоновог Сатане изгнаног од бога и од људи, који суди сам себи: „ја сам и сам пакао“. Свестан да не може да се уживи у сцену коју посматра, без контакта са самим собом, песник постаје лобања смрти, празан труп, љуска у којој се дави дух. Строфа се завршава исказом који показује попуну осаму јединке „овде нема никога“.

Међутим, у часу потпуног незнања, песма се наставља сагледавањем чопора творова. Они имају свој разлог кретања Главном улицом, они „тапкају табанима“ под месечином у трагању за храном. Не само што је њихово кретање сврсисходно, него је и цело њихово биће живо (и њихови „табани“ показују да се не ради само о животињама) наспрам сувоће (креда, шкриљац) црквене симболике, па врх црквеног торња, како сугерише Акселрод (S. Axelrod), више не представља духовну вертикалу коју сугерише хришћанска митологија.

На врху степенница које воде у двориште, песник осећа задах у ваздуху: он долази од групе твориха које у потрази

за храном на ђубришту предводи мајка. Слика творнице која забија главу у чашу од павлаке, и опуштањем репа даје знак да ту за њу нешто постоји – показује на истрајност живота дивљине насупрот распаду света цивилизације.

Када се, како добро уочава Алтиери (С. Altieri), „у ноћи душе“ песник суочи са „крајњим ништавилом“ и одсуством смисла преко слике празнине изопачене љубави у аутомобилима која свој одјек има у унутрашњој празнини, и са одсуством свих значења и вредности у свету где се дефинише приватни, индивидуални идентитет, фигура твора представља спасење од очаја.

На тематском нивоу песме, појавом женке твора решава се неколико проблема. Најпре, она отелотворује одлучност свих живих бића, свих бића дивљине која се боре за свој опстанак. Потом, као женка, као мајка, она отелотворује вољу да се суочи са сваком опасношћу да би одбранила своју улогу. Мада, како уочава Алтијери, слика у којој творница налази храну у канти за ђубре садржи иронично подсећање на еухаристију, ипак превладава искрено осећање вере у преживљавање. Женка твора отеловљује различите могућности које се могу успоставити унутар биолошког и цивилизацијског поретка. Значи ли то да и човек може истрајати, али по цену губљења многих аспеката хуманости, религиозности? Или се ради само о могућности слободног деловања? Већ раније, у „Речима за Харта Крејна“, Лоуел је сагледао самопонижење као један од предуслова за спасење у америчкој пустој земљи. Када су све остале фикције мртве, творница сумира шта значи покушати одредити вредност и дефинисати биће у тој ситуацији. Пред нама се налази само канта за ђубре – било да је она наша сопствена прошлост или наша цивилизација која смрди – таква каква је, она се мора истражити одлучно и њен смрад се мора да краја истрпети. Тада ћемо можда, ако будемо у стању да прихватимо овакав начин битисања, осетити да смо слободни и да зло које нас окружује нема на нас никакав утицај.

Песма „Сећање на Западну улицу и Лепкеа“ прати два песникова стања: његов удобни, грађански живот у садашњости, у Бостону педесетих година, и сећање на непуну годину дана проведених у затвору, односно у болници за душевне болеснике пошто је учинио приговор савести. Оба ова стања описана су са неком врстом ироније коју говорник има према преживљеном, како према садашњости где себе пореди са свињом, тако и према прошлости. Права осећања су скривена: то је имплицирано већ у исказу о „транквилизованим педесетим“ – као да је глас који нам се обраћа под седативима. Праве емоције које се тичу издаје од стране идеологије или могућности сагледавања садашњости само кроз реторику реклама, па чак и тако значајне ствари каква је песниково закаснело очинство, дубоко су запретане, а када се чини да ће се најзад пробити до површине, остају само на нивоу питања.

СЕЋАЊЕ НА ЗАПАДНУ УЛИЦУ И ЛЕПКЕА

Само предајем уторком, копам по књигама
у пицами опраној у машини тога јутра,
засвињим целу кућу у бостонској
„једва узбудљивој улици Марлборо“,
где чак и тај човек
што пребира по прљавштини канти за ђубре у споредној
улици
има двоје деце, приколицу за плажу, помоћника,
и „млади је Републиканац“.
Ја имам деветомесечну кћер,
довољно малу да би ми могла бити унука.
Као сунце она се диже у својој фламинго-пламеној хаљиници.

Ово су транквилизоване *Пегесее*,
а ја имам четрдесет. Треба ли да жалим своје време сејања?
Био сам ватрени католик који је учинио приговор савести
и дао своју маничну изјаву,

одбацујући државу и председника, а онда сам
седео у ћузи чекајући на пресуду
покрај једног дечака црнца с труњем
марихуане у коси.

Пошто су ми одрезали годину,
шетао сам по крову затвора у Западној улици, кратком
као фудбалско игралиште моје школе,
и гледао реку Хадсон једном дневно
кроз чађав сплет конопаца за веш
и избледелих зграда каки боје.
Крећући се, нагваждао сам о метафизици са Абрамовићем,
жутим као од жутице („поцрнео сам на сунцу“)
пацифистом мува категорије,
толиким вегетаријанцем
да је носио сандале од конопца
и више волео опало воће.
Покушао је да преведе Бајофа и Брауна,
холивудске макрое, на своју дијету.
Длакави, мишићави, приградски,
у чоколадним оделима на два реда дугмади,
разгневили су се и пребили га на мртво име.

Био сам толико ван свега, никада нисам чуо
за Јеховине сведоке.
„Јеси ли одбио да идеш у војску?“ питао сам другара из ћузе.
„Не,“ одговорио је, „Ја сам Јеховин сведок.“
Научио ме је да намештам кревет као „у болници“
и показао ми леђа у мајици
цара Лепкеа из *Корпорације за убиства*,
како слаже пешкире по полици
или гега ка својој малој издвојеној ћелији пуној
ствари забрањених обичним људима:
портабл радио, тоалетни сто, две мале америчке заставе
повезане заједно украсном траком са ускршње палме.
Млохав, ћелав, лоботомизован,

плутао је у миру,
у којем му никакава мучна преиспитивања
нису нарушавала усредсређеност на електричну столицу –
која је попут оазе лебдела у његовом ваздуху
изгубљених веза...

Оба протагониста ове песме описана су у својим привилегованим световима: најпре песник који „само предаје“ (што значи да ништа друго не ради) уторком у својој кући чија је малограђанска сређеност и локација у отменом крају сагледана са иронијом; потом Лепке у својој ћелији пуној ствари недоступних другим затвореницима. Поредак у којем се, у „нормалном“ свету песник креће, ироничан је као и поредак у затвору. „Транквилизоване“ педесете су наизглед мирне, супротстављене неред у затвора. Али, и то је иронично. „Транквилизоване“ значи да су под утицајем лекова за смирење, на исти начин на који су под утицајем поступака за смирење (лоботомије) људи у затвору. Као и песник, и Лепке је изолован од осталих.

Поредак у свету је изокренут: не само да је успостављена паралела између криминалца Лепке и песника, већ је сугерисана и сличност између два „цара“, два једина човека у песми који су у складу са светом око себе. „Цар“ је човек који претура по кантама за ђубре у богатој улици Марлборо који је толико је привржен владајућој идеологији и уљуљкан у вери у свој успех на амерички начин (од никога може се радом постати неко), да је и припадник партије, „млади републиканац“. „Цар“ је и сам Лепке, бивши цар света подземља, сада лоботомизовани осуђеник на смрт – који љубоморно чува симболе два америчка сна, религиозни и национални – палмову гранчицу, која указује на његову религиозност и две заставе које симболизују четврти јул, дан независности и указују на његов патриотизам, симболе којих се очито чврсто „држи“ (што говори о лицемерству америчке цивилизације) како у свом пређашњем, криминалном, тако и у свом затвореничком животу.

У погледу моралне процене друштва, песник је у потпуности збуњен: унутар све лажи буржоаског окружења постоји само један центар виталности, а то је његова девојчица која се као сунце „диже у својој фламинго-пламеној хаљиници“. Међутим ни ту осећања песникова нису лишена сумње. Вилијамсон (А. Williamson) уочава да је чак и значај девојчице умањен поезијом чија је реторика претеривања карактеристична за рекламе. Користећи је, песник преиспитује сопствени статус и као да сам себе прихвата као предмет који се продаје. Управо после тога песник поставља главно питање у песми: „Треба ли да жалим своје време сејања?“ Да ли је ново, иронично виђење света превагнуло у потпуности код песника, и може ли се раније, другачије виђење, о којем сведочи оцена о самом себи као „ватреном католику“ који чини приговор савести, одбацити? Очито са иронијом, песник се подсећа побуне која је била солипсистичка, бесциљна. Дечак са труњем марихуане у коси поред кога чека на пресуду коментар је његових тадашњих поступака исто као што је то у садашњици скупљач ђубрета.

Песниково деловање ставило га је у исти ред са људима који нису у складу са светом, са законом, као што то није ни он. То је још више наглашено у затвору, где би све разлике требало да буду избрисане, а ипак нису. Песма указује на морални и интелектуални релативизам преко сликовности одеће – људи се мере по ономе спољном, по ономе што одевају. Абрамовиц, пацифиста и вегетаријанац, има проблеме како са агресивношћу јер покушава да „преведе“ на своју дијету холивудске подводаче, па је отуда у његовом опису употребљен боксерски термин чије семантичко поље превазилази опис физичког статуса, тако и са мужевношћу, јер његово црнило очито није природно, већ последица деловања некаквог средства које изазива „преплануlost“.

У затвору влада иста врста неправде као и ван затвора: не због начина на који зарађују новац, већ због религиозних убеђења, друштво кажњава агресивне „конформисте“, макрое, на исти начин као и ексцентрика-вегетаријанца који не воли силу, али истовремено омогућује да насиље против којега су се побунили и макрои и вегетаријанац и даље постоји у затвору; тако вегетаријанац постаје жртва двојице подводача.

У песми велику тежину има стварна моћ новца и политичке силе: осуђен на смрт, Лепке је још увек цар, привилегован да буде у поседу ствари које су другима недоступне. Он у затвору има оно што желе обични људи: амерички начин живота, робу широке потрошње, патриотизам.

Лепке и јесте симбол једног аспекта суштинског америчког живота – он је организовао, бирократизовао, деперсонализовао убиства, стигавши на врх посла којим се бавио. То исто је, може се рећи, Америка учинила са сопственом моћи уништења. Сада је Лепке „лоботомизован“, „очишћен“ од агресивности, али још увек функционише као „цар“. Америка је „транквилизована“. Као и Лепке, Америка је изгубила везе између својих вредности и начина на који те вредности брани, она као и Лепке „лебди“, неспособна да се измени. Мирноћа која одликује и Лепкеа и Америку можда је, како примећује Вилијамсон, психолошки ефекат неизбежног страха од убиства или од нуклеарног уништења. И управо овде Лоуелова аналогија достиже застрашујуће импликације. Лепке је концентрисан на смрт и све радње које врши као да су ритуал у славу те смрти. Смрт на електричној столици за њега постаје „оаза“, једино бекство од страха очекивања.

Последњи стих поново повезује песника, Лепкеа и Америку. Ниједан од њих двојице не успева да успостави везе са друштвом у којем живи. Песник у њему може да опстане само „транквилизован“, а то значи умирен у политичком погледу, без моћи да јасно испољи своје политичке погледе; он је немоћан да се издигне изнад ироније а према

визији социјалног обрасца који би му омогућио да се поново ангажује Лепке то може само „лоботомизован“, само веома близак смрти.

Простор затвора представља могућност да песник (као пацифиста) успостави везе са светом других међу које иначе не спада: црнци, хомосексуалци, Јеховини сведоци, подводачи, убица Лепке, представљају Америку до које он у свакодневном животу не може да допре. Ипак, и та могућност је иронично сагледана: и поред некаквог другарства и ту постоји насиље поретка који не дозвољава успостављање истинских веза.

Целога живота Лоуел је био фасциниран тиранима и феноменом насиља. Писао је о Наполеону, Хитлеру, Стаљину, Атили; они су га фасцинирали нарочито у маничним епизодама његове депресије када је испољавао осећај величине и свемоћи, да би их доцније, у тренуцима кајања, одбацивао. Мада на први поглед отелотворује насиље, Лепке је фигура која је у највећој мери двозначна – оличење и моћи и немоћи, и насиља и пасивности, и патриотизма и религиозности, и насилне Америке и умиреног Лоуела. У расправи са самим собом, размишљајући о некадашњој позицији младог побуњеника и садашњој ситуацији ироничног средовечног мушкарца, Лоуел кроз песму непрестано указује на сопствену двозначност осцилујући између супротности које представљају убица и пацифиста, лоботомизовани и онај у агонији. манично и рационално, остављајући читаоца да без сигурних веза лебди у његовој тамној поетској оазису.

Савремени амерички песници прате главне токове америчке поезије кроз витманску и пуританску традицију. Пуританска традиција у свом темељу сагледава човека као Адамовог наследника, односно настављача историје палог човека. Човек је суштински искварен, и као такав трага за могућношћу опстанка у исто тако исквареном свету, неспособан за лично искупљење и спасење. Савремени пу-

ритански песници грех симболички замењују менталном и емоционалном неуравнотеженошћу; пошто им недостаје нада у избављење која је до модерног времена сагледавана у традиционалном поимању о хришћанском спасењу, прети им лудило и самоуништење. Ипак, у целом том безнађу, сам тренутак песничког стварања има алтернативни смисао јер поништава оне силе које теже разарању људског ума.

Витманска традиција, напротив, одбија да сагледа човека у оковима историје, било да је ова религијска или профана. Та традиција истиче светост адамског човека и слави његову људску и физичку активност у универзуму који такође сматра светим. За разлику од пуританске, ова традиција сагледава могућност трансценденције сопства, кроз његову отвореност ка земаљском свету.

У Лоуеловом случају, окретање витманској традицији опажа се у последњем раздобљу његовог стваралаштва. Лоуел од 1960. почиње да се бави политиком, најпре подржавајући Кенедијеве политичке напоре, а онда и дружећи се са председником и његовом женом. Биле су то године његовог изразитог социјалног ангажмана, које су кулминирале песниковим јавним одбијањем позива председника Линдона Џонсона да учествује на уметничком фестивалу у Белој кући, због рата у Вијетнаму. Он постаје политички све активнији, па чак учествује и у маршу на Пентагон 1967, што налази уметнички израз у његовим песмама из те године, „Марш I“ и „Марш II“. Мада је писао антиратну поезију, нарочито против рата у Вијетнаму, уз низ песама политичке оријентације, 1967–1968, у збиркама *Покрај океана и Свеска*, најбоља и сигурно политички најизазовнија Лоуелова песма је „Палима за Унију“ из 1964. Заједно са песмама из *Скица из живота*, она сведочи о Лоуеловом песничком домету јер представља незаобилазан међаш у области патриотске и политичке поезије.

ПАЛИМА ЗА УНИЈУ

Relinquant Omnia Servare Rem Publicam

Стари Акваријум на југу Бостона
сада је у Сахари од снега. Разбијени прозори затарабљени.
Бронзани ветроказ – бакалар погубио је пола крљушти.
Провидни базени су суви.

Некада је мој нос клизио као пуж по стаклу;
рука ми је бридела
да распрсне мехуре
што куљаху из губица обесхрабраних, попустљивих риба.

Моја се рука повлачи. Још увек често уздишем
за мрачним дубоким и бујним краљевством
риба и рептила. Једнога јутра прошлог марта,
приљубих се уз нову бодљикаву ограду под напоном

Бостонског парка. Иза свог кавеза,
жути диносаурски булдожери гроктали су
брстећи тоне каше и траве
да издубе своју подземну гаражу.

Паркиралишта бујају као гомиле
грађевинског песка у срцу Бостона.
Појас наранџастих греда, боје пуританских тикава,
опасује брујну Скупштину,

која подрхтава над ископинама, док гледа у пуковника Шоа
и његову црначку пешадију надуваних образа
на Сент-Годенсовом рељефу грађанског рата који се тресе
подупрт гредама као заштитом од земљотреса гараже.

Два месеца после марша кроз Бостон
било је мртво пола пука;
Вилијам Џејмс је при посвећењу
скоро могао да чује како бронзани црнци дишу.

Њихов споменик стрши као рибља кост
забодена у грло града.
Његов пуковник је танак
као игла на компасу.

Има љутиту будност царића,
отмену напетост хрта,
као да узмиче пред задовољством,
и гуши се жудећи за приватношћу.

Сада је он изван свих граница. Ужива у човековој дивној,
посебној моћи да бира живот и умре —
кад своје црне војнике води у смрт,
не може бити погнут.

На зеленим ливадама хиљаду малих градова Нове Енглеске,
старе беле цркве задржале су изглед
благе, искрене побуне; поцепане заставе
прошивају гробља Велике војске Републике.

Камени кипови апстрактног војника Уније
сваке су године све виткији и млађи —
осињег струка, дремају над пушкама,
сањаре између зулуфа...

Шоов отац није желео никакав споменик
изузев тог јарка
где је синовље тело бачено
и изгубљено с његовим „црњама“.

Јарак је ближи.

Овде нема кипова посвећених прошлом рату;
на Улици Бојлстон, рекламна фотографија
приказује како Хирошима кључа

над сефом марке Мозлер, том „Вечном стеном“
која је преживела експлозију. Космос је ближи.
Када се згрчим пред телевизором,
испијена лица црначких ђака дижу се као балони.

Пуковник Шо
јаше на своме мехуру,
он чека
благословени пробој.

Нестао је Акваријум. На све стране,
аутомобили диновских пераја надиру губицама напред
као рибе;
дивљачка сервилност
клизи крај нас подмазана.

Ова изванредна песма посвећена је јунаку Грађанског рата, Роберту Гулду Шоу. Написана је 1960. године за Бостонски уметнички фестивал. Пошто је Шоова сестра била удата за једног од Лоуелових предака, песма се може сматрати некомврстом породичне посвете. Поред тога што прославља Шоа, песма прославља и барелјеф који је у Шоову част начинио Огастас Сент-Годенс; ту је пуковник Шо представљен на коњу окружен војницима 54. масачусетског пука, састављеног искључиво од црнаца. Шо, који је као официр имао право да буде сахрањен код куће, тражио је пред битку да га, ако погине, сахране заједно са његовим људима. Снаге Конфедерације бациле су његово тело заједно са телима његових војника у масовну гробницу у Форт Вагонеру, где је и погинуо.

У песми Лоуел критикује бостонску ирско-америчку садашњост у поређењу са новоенглеском прошлостју. Прошлост баца посебно светло на унижену садашњост којој песник припада, показујући је као простор пун губитака. Нова управа Бостона започела је рушење многих историјских здања у граду, на челу са старим акваријумом, поткопала Скупштину и барелеф посвећен Шоу, да би изградила гаражу. Очима песника који све то посматра, дакле очима историјски свесног појединца, сагледан је лични, интелектуални, културни и политички губитак садржан у опису локалне ситуације: у рушењу зграде и пресељењу споменика, што подразумева и уништавање детињства кроз песникове успомене и уништавање достојанства кроз уништење традиције.

Служећи се иронично епиграфом који у преводу гласи: „Дали су све у служби Републици“, песник постепено набраја све оно што је пало као жртва модерног, механизованог света: Бостонски акваријум, успомену на детињство, који још није срушен али више нема своју функцију, Сент-Годенсов барелеф, уметничко дело које се налази изнад гараже, дакле неприступачно је, па је и његово културно и уметничко зрачење недоступно, најзад оближњу Скупштину, која је као симбол политичке традиције подређена анонимности будуће гараже. Модерна Америка жртвује своју славну прошлост презиру према историји и у прилог безличној механизацији и модернизацији.

Страшна дивљачност модерног урбанизма уводи у пему и губитак друге врсте. Реч је о изгубљеним животима пуковника Шоа и његових војника, губитку који је имао узвишени смисао. Јашући на челу 54. масачусетског пука, Шо је повео своје црне борце на упориште Конфедерације, Форт Вагонер, где је велика већина бораца за Унију, која се барем декларативно залагала за рапноправност белаца и црнаца, изгинула. Насупрот овој херојској причи уведено је и сећање на масовно уништење, на Хирошиму. „Овде не-

ма кипова посвећених прошлом рату“, констатује песник да би иронично, као некакав споменик те врсте, сагледао рекламу за сеф Мозлер, који је једини одолео катастрофи. Хришћанска терминологија коју песник користи за сеф називајући га „Вечном стеном“ успоставља преко овог посредника ироничну везу између све ближег пакла („јарак је ближи“) или иронично виђеног раја („космос је ближи“) као екстрема смрти коју свима може донети експлозија атомске бомбе. Комерцијализам, односно вулгарна реклама, јесте оно што надвисује и потиरे жртве нуклеарног рата. Новац може преживети нуклеарну катастрофу, иронично коментарише Лоуел, али не може заштитити ни људску расу ни људску историју.

Међутим, управо кроз песму оживљава се оно о чијем се уништењу говори: Сент- Годенсов барелеф чува ликове који су на њему приказани као живи, црнци на њему „дишу“, а кипови посвећени војницима „дремају над пушкама, сањаре између зулуфа“. Пуковник Шо разуме вредност жртве за више циљеве и управо то га смешта на маргине савремене културе која је сва одана комерцијализму; али то га и узноси над временом у којем се све суди кроз материјалну добит. Мада се савременици не понашају са уважавањем према његовом величанственом поступку, и покушавају да га запоставе и забораве, пуковник Шо остаје и даље живо присуство. На барелефу који песма описује, он има „љутиту будност цариха“ и „отмену напетост хрта“, он истовремено успева и да води напред и да угрози посматраче: упоређен је са иглом на компасу али је његов споменик истовремено и „рибља кост забодена у грло града“. Реминесценције на вредности као што су хероизам, жртвовање, расна једнакост, као да више нису значајне за модерни Бостон, али оне се ипак не могу потпуно потиснути нити избрисати.

Песму као живо негативно присуство прожима оно што би требало да буде мртво, а то су расизам и расна

напетост. Мада је жељом да буде сахрањен крај својих војника пуковник Шо показао способност да превазиђе расизам свога доба, оно то није умело да цени; ругајући се његовом залагању за једнакост, јужњаци су га сахранили у масовној гробници без војничких почести. Слика неразумевања стварне жртве и Шоа и његове црне војске повезана је с неразумевањем које песникови савременици показују према борби црнаца за равноправност. Испијена лица црних ђака које песник посматра на телевизији сведоче о њиховом напору да се изборе за заједничке школе (реч је о историјском догађају из 1960, када су четири студента прве године почела протест на колеџу у Северној Каролини због сегрегације у школству). И поред сугерисаног умора ипак се у слици њихових лица упоређених са балонима који се дижу имплицира животност.

Насупрот пуковнику Шоу који је приказан „танак као игла на компасу“, неко ко води правим путем, и ко због величине своје мисије „не може бити погнут“, песник је сав згрчен пред телевизором који сведочи о расизму у његовом свету. Значи ли тај гест да песник, мада је добар посматрач, не може себе да изузме из расистичке околине, већ се савија под њеним теретом? Да ли је његов став можда знак исте оне сервилности коју уочава као универзалну појаву у свету савременог Бостона? Или се можда његово искупљење назире већ у чињеници да је он песмом проговорио о великом америчком проблему?

Чини се да је песников покушај да некако изађе из круга насиља у потпуности обележен неуспехом. Мада сећање на детињство изгледа као једина чиста успомена, и оно је везано за насиље. Дечја рука која бриди од жеље „да растури мексур“, као да је само продужена у жељу бостонских градитеља да растуре све оно што је постојало пре њих. Слика механичких диносаура који као да извиру из подземног света и њихових рушилачких акција повезана

је са сликом аутомобила – механичких риба које „надиру губицама напред“, и то без ограничења, „на све стране“.

Ипак се у песми, у знак некакве противтеже овом свету насиља, као посебан низ слика од изузетног значаја јављају мехурови који симболизују посебност, и изолованост од мрачног, насилног света, оних који су њима обележени: мехурови које испуштају рибе настављају се у надуваним образима Шоових војника, да би се поновили у мехуровима лица црначке омладине која се буну против сегрегације. И сам пуковник Шо јаше „на свом мехуру“, изолован у своме стакленом звону. Пошто се изборио да „ужива“ у човековој посебној моћи да „изабере живот и умре“, пуковник Шо може да очекује мирно само једну ствар до које му је стало, „благословени пробој“, где ће сопственом жртвом поразити насиље.

Мада песник остаје сведок непрестаног насиља које се намеће прошлом свету и неким његовим херојским гестовима, свестан да нема онога што не би морало бити подложно захтеву времена, он исто тако сведочи како свако је у стању да олако заборави своју историју и прода своје херојске напоре за неколико паркинг места постаје нехуман, дивљак и слуга.

О Лоуелу се најчешће говори као о средишњој фигури исповедне поезије која се опет, не ретко, тумачи као излив личних осећања, чиме се запоставља специфичност поезије као уметничког, језичког конструкта. А управо та димензија поезије изузетно је важна за Лоуела. О томе сведочи и чињеница да је он лично мрзео термин „исповедна поезија“ и непрестано се бунио против њега сматрајући да тај термин своди поезију на појединачни исказ одузимајући јој естетску димензију. Мада његове песме „исповедају“ мрачне личне тајне, одражавају његове душевне проблеме, религиозне сумње и историјски песимизам који се често претапа у нихилизам, ипак се може рећи да озбиљност с којом он бира своје теме и поетска вештина са којом их обрађује, тако очигледна у метафоричкој музикалности и густој

сликовности, жеља да сагледа свет увек из новог угла, као и напор да увек изнова постиже уређену и контролисану форму, и најзад, али никако не на последњем месту, субверзивност његовог поетског језика – представљају оно што песмама даје особиту сложеност, снагу и лепоту. Можда би се тај спој веома личног материјала и веома осмишљене обраде тога материјала могао одредити као парадокс Лоуелове поезије.

Библиографија

- Altieri, Charles, *From Modern to Contemporary: American Poetry 1945–1965*. Chicago UP, Chicago, 1983.
- Axelrod, Steven, *Robert Lowell: Life and Art*. Princeton UP, Princeton, N.J., 1978.
- Hart, Henry, *Robert Lowell and the Sublime*, Syracuse UP, Syracuse, NY, 1995.
- Lowell, Robert, *A Collection of Critical Essays*, ed. T. Parkinson, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1968.
- Lowell, Robert, *Selected Poems*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1987.
- Mariani, Paul, *Lost Puritan: a Life of Robert Lowell*, Norton, New York, 1996.
- Travisano, Thomas, *Midcentury Quartet: Bishop, Lowell, Jarrell, Berryman and the Makeup of a Postmodern Aesthetic*, Virginia UP, 1999.
- Williamson, Alan, *Pity the Monsters: the Political Vision of Robert Lowell*, Yale UP, New Haven, 1974.

НЕУМОЉИВА СМЕЛОСТ ИСПОВЕСТИ: ПОЕЗИЈА ЕН СЕКСТОН

Исповедна поезија, која се као поетски правац у америчкој поезији конституише касних педесетих и раних шездестих година, укратко би се могла одредити као лична поезија или поезија у којој се „ја“ конструише као персонално или аутобиографско ја и у којој се то ја непосредно обраћа читаоцу; обично се повезује са делом Роберта Лоуела (Robert Lowell), Вилијама Снодграса (W. D. Snodgrass), Џона Беримена (John Berryman), Силвије Плат (Sylvia Plath) и Ен Секстон (Anne Sexton).

Наравно да лична или персонална поезија постоји од самих почетака поезије, и да се још од грчких времена, од поезије Сапфо и грчких лиричара, преко Секста Проперција и Петрарке, њена суштина може одредити као поезија једног „ја“, као и да се њена непрекинута линија може пратити све до наших времена. Али оно што је поменуте песнике издвојило из овог моћног песничког наслеђа и само за њих „резервисало“ термин „исповедни“ јесу теме којима се они у својој поезији баве, а којима се дотадашња поезија није отворено бавила. Ова поезија се, наиме, на потпуно аутобиографски начин бавила оним што су до тада биле табу теме: најискренијим бележењем емоција, траума, депресија, менталних стања често са клиничком дијагнозом, искреним изношењем сексуалних преференција, мрачних сексуалних искустава која укључују и прељубу и инцест, огољавањем

породичних односа и испитивањем њихових мрачних страна, опсесивном окренутости смрти, самоубиству итд.

Сам термин „исповедна поезија“ сковао је критичар М. Л. Розентал (Rosenthal) пишући о збирци песама Роберта Лоуела *Скице из живота*, користећи га у пејоративном смислу јер је за њега ова поезија „серија личних исповести“, прилично „срамна“, односно представља управо оно што часан човек не би требало да „открије“. Розентал је препознао жељу или намеру неких америчких песника да своја најинтимнија искуства и најличнија осећања изложе јавности, да своја неверства, неуспехе, нервне сломове, или сумње прикажу као нешто што публици припада исто толико колико и некаква фотографија из шетње поред реке. Без обзира на првобитни шок који је ова поезија изазвала у књижевној јавности формираној под утицајем тада доминантне Нове критике, она је остварила и још остварује изузетан утицај на америчку поезију. Може се чак са сигурношћу утврдити да је управо ова поезија заувек изменила америчку поезију, вршећи непрестани утицај на све потоње песнике, укључујући и оне који данас пишу, тако да америчка поезија данас „наставља да показује уочљив исповедни ток – неки би казали исцрпно и до исцрпљења“, како то добро уочавају у уводу у своју књигу *Поводом изјављеног: поезија као аутобиографија* Грејем и Зонтаг (Graham, Sontag). „Било да је то добро или лоше ми живимо у доба мемоара. Док аутобиографије, мемоари, фикционализоване биографије и дела креативне нефикције све више и више испуњавају књижаре, дискусија о природи и границама или ограничењима аутобиографског писања постаје све жешћа и све уобичајенија“, пишу ови аутори указујући на историјске, етичке и критичке контроверзе које прате ову врсту књижевности, а посебно поезије. Нарочито је сложено питање поетског ја у којем се може сагледати сукоб између еготистичке самопосвећености или збуњујућег личног истицања и употребе првог лица у поезији како би се проширио досег песме

или пак увећала читаочева емоционална идентификација са писцем као учесником у делу, или да би се иницирало учешће читаоца у искуствима и чиновима којима се песма бави. Савремена критика која се бави исповедном поезијом проблематизовала је везу између исповедног „ја „ и песника тврдећи да су неки исповедни песници у великој мери конструисали сопствени живот и поезију тако да остваре посебну фикцију о свом животу, менталним болестима и „аутобиографском писму“.

Сигурно је да тврд орах за овакво преиспитивање представља поезија Ен Секстон, јер је у њеном случају посебно компликовано раздвојити живот и поезију. Целог свог кратког, али интензивног песничког живота, она је обрађивала теме до тада неистражене у поезији, што је довело до тога да је званична критика у почетку одбаца а да истовремено стекне огромну популарност код читалаца. Она је без стида писала о сопственим опсесијама и проблемима и, свесна своје болести, свој живот приказала као пакао али и борбу да поново задобије достојанство, било у болници било ван ње. У њеним песмама нема никаквог самозаваравања ни компромиса и поред ужасних открића из области крајње личног искуства. Ту су на болан начин истражени односи са свима које је волела: са мајком, оцем, кћерима, мужем, љубавницима, тетком, пријатељима, с тим што је посебно, од самог почетка, наглашен лични, женски аспект виђења како љубави тако и прељубе, с посебним увидом у чисто женска искуства менструације, трудноће, побачаја. Неко је с правом рекао да је Е. Секстон писала о свакој физичкој и емоционалној трауми коју уопште може да искуси жена. Посебно значајно место, а с правом се може рећи и средишње место у њеној поезији, заузима тема којом је била фасцинирана, тема смрти.

Ен Секстон (Anne Sexton) родила се у Њутону, у држави Масачусетс као Ен Греј Харви (Anne Gray Harvey), у

имућној породици, као једна од три кћери. И поред слике благостања коју је породица емитовала, реалност није била тако блистава: отац је био алкохоличар, а мајка фрустрирана списатељица. Биографкиња Секстонове, Дајана Мидлбрук (D. Middlebrook) открива чак и податак да је у детињству песникиња била сексуално злостављана. Пошто је завршила нижу средњу школу, а школу није волела, похађала је приватну школу за девојке у Лоуелу, у Масачусетсу, где је први пут почела да пише поезију. У завршној години школе у Гарланду, у Масачусетсу, упознала је свог мужа Алфреда Милера Секстона II, кога су сви звали Кајо, и са њим побегла, пошто је у то време, мада изузетно млада, била верена за другога. После венчања у песникињиној 18 години, одселили су се у градић Хамилтон у државу Њујорк, па су се опет вратили у Масачусетс. Ту се Ен уписала на манекенски курс у агенцији Харт и једно време се бавила тим послом. Кајо је служио војску у морнарици, у Кореји, из које се вратио 1953. Кајо и Ен Секстон развели су се 1970. године после низа успона и падова у браку пуном неслоге и физичког злостављања које се често преносило и на децу, уз песникињину све већу зависност од лекова, терапеута, наизменичних стања трансa и бројних покушаја самоубиства. После развода уследио је њен још дубљи пад у депресију и алкохолизам. Секстонови су имали две кћери: Линду Греј Секстон која је постала списатељица и Џојс Секстон.

Већ 1954. Ен Секстон доживљава, нешто после порођаја са првим дететом и смрти њене баба-тетке Нане коју је волела истинском љубављу, серију напада депресије, са којом се борила све до краја живота. Почетком 1956, после другог порођаја, први пут је покушала да изврши самоубиство. У то време почела је да иде на сеансе код психијатра др Мартина Орна који јој је као облик терапије препоручио писање поезије. Одмах потом уписала се и на први поетски курс, где је упознала дугогодишњу пријатељицу, списате-

љицу и сарадницу у писању књига за децу Максин Кјумин (M. Kumin). Поезија Ен Секстон је одмах по појави у књижевним часописима доживела успех, али она лично није могла да изађе из кризе. Нов покушај самоубиства, нова хоспитализација, и поново терапијско деловање поезије. Сусревши се са песником Снодграсом који постаје нека врста њеног ментора, и прочитавши његову песму „Игла срца“ у којој описује одвојеност од своје мале кћери, и сама Секстон охрабрила се да напише песму о сопственом односу према кћери од које је била одвојена због боравка на психијатријском лечењу. Била је то доцније често антологизована „Двострука слика“.

Године 1958. Секстон се уписује на курс који из писања на Бостонском универзитету држи Роберт Лоуел, и ту упознаје песникињу Силвију Плат. Своју прву књигу поезије *Према Бедламу и делимично назад (to Bedlam and Part Way Back)* објављује 1960. године. Нервни слом, опоравак после душевне болести као и сагледавање склоности ка самоубиству, смрт родитеља и сложени однос са децом главне су теме ове књиге. Инспирирана Лоуеловим храбрењем, ова збирка у многоме користи и Лоуелов поступак у приказивању душевне болести, уз стално наглашавање песникињине одлучности да се бави поезијом. Уследила је књига *Сви моји лепошани (All My Pretty Ones)* 1962, коју многи критичари сматрају врхунским поетским достигнућем Секстонове. Песме ове збирке преиспитују тему смрти као губитка из различитих углова; песме које се баве смрћу родитеља песникиње испуњене су њеним двозначним осећањима према њима и њиховој смрти. Збирка објављена 1966. *Живи или умри (Live or Die)* за коју је Е. Секстон добила Пулицерову награду бави се менталним стањем ауторке, њеним нервним сломовима и покушајима самоубиства али и напорима које улаже у оздрављење. У збирци су теме сексуалности и лудила блиско повезане. *Љубавне ђесме (Love Poems)* 1969, озна-

чиле су врхунац песникињине популарности. У овој збирци она слободно описује сексуалност у ванбрачној вези, као и лезбејском односу, истичући исцељујућу и преображујућу моћ вољене особе. *Трансформације (Transformations)* 1971, књига песама инспирисаних Гримовим бајкама, представља њен рад који би се могао назвати феминистичким у највећем степену. За разлику од њених екстремно личних песама, песме ове збирке баве се опсесивним темама песникиње али транспонујући их на план бајки. Бајке као што су „Снежана“, „Црвенкапица“, „Пепељуга“, „Ивица и Марица“ и друге, испричане модерним језиком, показују да наши културни митови имају мрачнија значења од оних која им обично придајемо. Песме обично започињу прологом у којем се назначава тема, а међу темама налазимо: сексуално искоришћавање, инцест, отуђење, сексуални идентитет; уместо поуком, песме се завршавају кодом у којој су постављена узнемирујућа питања о теми песме. Испод популарних, децјих прича појављују се непријатне истине које се тичу социјалних проблема, односа моћи међу половима, и експлоатације жена. Године 1972. појављује се *Књига лудости (The Book of Folly)* у којој се Секстон посвећује у већој мери раније уведеној теми религиозности. Мада је фигура Христа још увек прихваћена као фигура сапатника, у поезији ове збирке продире сумња у могућност идентификације жене која пати са мушким божанством, па се песме могу схватити као деконструкција патријархалне религије. Следе *Белешке о смрти (Death Notebooks)* 1974, натопљене безнађем и прожете покушајима трагања за духовним смислом. Извесна религиозност и посвећеност мистицизму могу са као решења за очај назрети у постхумно објављеним књигама: *Сипрашно веслање према боју (The Awful Rowing Toward God)* 1975, *Улица Милосрђа 45 (45 Mercy Street)* 1976. и *Речи за gp I (Words for Dr Y.)* 1978. *Сабране ђесме (The Complete Poems)* појавиле су се 1981.

Поред поезије, Секстон је написала четири књиге за децу са Максин Кјумин, драмско дело *Улица Милосрђа* (*Mercy Street*), 1968. основала је и рок групу „Ен Секстон и њен сој“, припремила је збирку *Трансформације* као оперску верзију 1973, написала бројне есеје о поезији.

Поред низа награда које је добила за своју поезију, предавала је поезију на Бостонском универзитету, где је промовисана и у професора, постала почасни доктор књижевности на Универзитету Тафтс у Масачусетсу, као и на Универзитету Ферфилд у Конектикату.

Ен Секстон је извршила самоубиство тровањем издувним гасовима из аутомобила 1974.

Поезија Ен Секстон артикулише са неумољивом смелошћу неке од најдубљих дилема својих савременика, њихова страховања и наде, окружујући их како извесношћу тако и сумњом, увек осветљавајући људско лице многоструком светлошћу. То лице је најчешће лице оних који су јој блиски: мајка, отац, кћери, муж, али оно никада не остаје само то, добијајући врло често универзални карактер; тиме Секстон улази у област испитивања доминантних митова наше културе као што су архетипски односи родитеља и деце, мушкараца и жена, богова и људи. Када, како Дајана Њум Џорџ (D. H. George) добро уочава, Секстон каже да ће своје лице ставити уз очево и опростити му, она говори о ономе што је прихватљив став за све људе; када своју мајку назива својом „збаченом љубави“, „својом првом сликом“, разоткрива сложене дубине осећања према мајци, а када својој кћери каже „Све што је у твом телу ново говори истину“, изражава неку врсту колективног мајчинског става.

Али, њен став никада није тако једносмеран и тако недискутабилан; она ће увек изнова преиспитивати сваку своју позицију, поново ископавати и претраживати оно чему је, чинило се, дозволила да почине. Управо то стално понављање тема као што су трансформација ауторке из домаћице у песникињу, осциловање између лудила и ста-

билног менталног стања, љубав и губитак љубави, живот и смрт, сексуална анксиозност, однос родитеља и деце, увек у новом кључу, то стално преиспитивање наизглед утврђених крајњих ставова, чини да њену поезију можемо да читамо као чин непрестаног трагања за увек недостижном катарзом.

У песми „Њен сој“ једној од најчешће антологизованих песама Секстонове из њене прве збирке успоставља се поетско „ја“ са изузетно сложеним односом према сопственом менталном статусу: истовремено и луда и свесна свог лудила, дакле на дистанци од њега, песникиња се појављује као узнемирујућа фигура натопљена сексуалношћу и магијом. У три строфе песме, поетско ја пролази кроз различите идентитете које најпре дефинише па одбацује: једном је то вештица, други пут домаћица, а трећи пут заводница. У песми се инсистира на разлици у соју којем она припада као жена (луда) и као песникиња (жена са способношћу магије), на расцепу између песникиње на позорници, веште, гламурозне и моћне, и обичне жене испуњене низом страхова и стрепњи, на двострукости осећања и на неразрешивој напетости између њих која на најбољи могући начин описује парадокс креативности Секстонове. Посебну сложеност песми даје непрестано изједначавање и раздвајање поетског ја и жене, њеног алтер ега, са којом се у последњим стиховима све три строфе пореди одређујући себе као „њен сој“.

ЊЕН СОЈ

Изашла сам напоље, поседнута вештица,
гонећи црни ваздух, храбрија ноћу;
сневајући зло, начинила сам знак
над обичним кућама, светлост за светлошћу;
осамљена, са дванаест прстију, излудела.
Једна таква жена није жена, сасвим своја
А ја сам њеног соја.

Пронашла сам топле шпиље у шумама,
испунила их тигањима, резбаријама, полицама,
оставама, свилама, безбројним добрима;
спремила сам вечере за црве и патуљке;
дахтала сам, поново намештала неповезано.
Оваква жена је погрешно схваћена
А ја сам соја њена.

Возила сам се у твојим колима, возачу,
махала голим рукама селима што су пролазила,
учећи последње светле путеве, преживели
где твоји пламенови још увек бутину моју гризу
а моја ребра ломе се када се твој волан окрене.
Једну такву жену није срамота да сусретне смрт своју
А ја припадам њеном соју.

Најпре вештица, потом домаћица, најзад заводница, поетско ја гради у песми идентитет и различитост између бола и представљања бола, између жене која је пуна стрепњи и песникиње која суверено влада својом уметношћу. Таква жена је „погрешно схваћена“ али песма је покушај да се њено лудило схвати, посебно њена склоност ка смрти. Јер та склоност не извире из повређености, него из неке мрачне игре коју песникиња игра са собом, отварајући се гостопримљиво према свом лудилу, чинећи га тако мање мрачним и демонским.

Љубав, губитак љубави, као и смрт сталне су теме поезије Ен Секстон. Посебно опсесивно она се бави смрћу вољених, оних који су дефинисали њен идентитет. У елегичној песми „Истина коју знају мртви“, из збирке *Сви моји лейошани* коју критика сматра најбољом, чија је тема сахрана родитеља који су умрли једно за другим, она маестрално хвата осећање губитка код онога који жали, као и неухватљивост, неразумљивост и неумитно прихватљиву неприхватљивост смрти и свести о сопственом животу:

ИСТИНА КОЈУ ЗНАЈУ МРТВИ

*Мојој мајци, рођеној у марту 1902, умрлој у марту 1959
И моме оцу, рођеном у фебруару 1900, умрлом у јуну 1959*

Одоше, кажем и одлазим из цркве,
одбијајући круту пратњу до гроба,
допуштам мртвима да се сами до тамо возе.
Јуни је. Уморна сам од храбрости.

Возимо до Рта. Дотерујем се
ту где сунце из неба бије,
где се море љуља као гвоздена капија
ми се додирујемо. У другој земљи умиру људи.

Мој драги, ветар се спушта као камење
са избељене воде и кад се додирнемо
потпуно у додир тонемо. Нико није сам.
Људи убијају за то, и за толико.

А с мртвима шта је? Без ципела они леже
у својим каменим чамцима. И више су налик на камен
но море када би стало. Они одбијају
благослов, грло, око и глежањ.

У првој строфи поетско ја двозначно образлаже од-
луку да напусти гробље не отпративши преминулу особу
до гроба: као допуштање мртвима да се „сами до тамо
возе“, то јест као право мртвих на сопствени мир, али и
због сопственог умора „од храбрости“. Да ли је то храброст
коју „мора“ испољити онај који двори умирућег да би му
олакшао последње дане, или је то храброст коју мора да
испољи онај који остаје сам после смрти ближњег, или је
то пак храброст коју сви морамо испољити када се сусрет-
немо са смрћу, остаје отворено. У другој строфи поетско
ја није више осамљено, оно је сада део заједничке акције

– „возимо до Рта“. Не само да заједништво (брачно, љубавно) лишава јединку самоће, него јој омогућава и чин сујете, покушај да себе појми као жену која треба да води рачуна о свом изгледу. У природном оквиру који је непроменљив и немилосрдан, у којем сунце „бије“, море је сагледано као „гвоздена капија“, а ветар се спушта „као камење“, успоставља се људски/љубавни контакт који као да обезбеђује опуштање. Одједном се у тоњењу у свет додира, у загрљају вољеног/ блиског свет мртвих чини далеким, припада „другој земљи“. У блискости додира превазиђена је иницијална обесхраброст и осамљеност. Песникиња је свесна да је то нека врста врхунца до којег људи могу допрети и то своје искуство формулише као речи упућене драгом, оном „ти“. Свесна колико је тешко и нужно остварити контакт, додир, да би се могло наставити са животом, она величину и значај додира мери смрћу, „људи убијају за то, и за толико“, што показује да се она/поетско ја још увек налази унутар области коју дефинише смрт ма колико на први поглед изгледа да је из ње умакла. Опуштање поетског субјекта, које песма на једном плану прати, није ни стварно ни потпуно. Последња строфа почиње узнемирујућим питањем „А с мртвима шта је?“ што сведочи да је покушај удаљавања од мртвих завршио неуспехом. Иако мртви и непокретни, „налик на камен“, мртви се својом непокретношћу и окамењеношћу супротстављају нашим жељама; у исказу „они одбијају благослов“ назире се мучни однос који поетско ја гради са мртвима, не могавши од њих да побегне, остајући препуштена њиховом избору да за њу остану недодирљиви у смрти као и у животу.

Мада је у многим својим песмама са изузетном посвећеношћу и снагом писала о задовољству живљења, о радости родитељства, детињства, о уживању у чистом битисању у природи, Секстон је ипак, у већој мери, посвећена оном супротном. Може се рећи да је у поезији Секстонове тема смрти скоро свеприсутна. Она прожима друге теме, да би се понекад са

изузетном јачином дефинисала као психичко самоуништење. У песми „Абортус“, из збирке *Сви моји лејошани*, Секстон се бави овом темом изванредно описујући трауматични догађај који припада искључиво женском искуству, честој теми њене поезије („У прославу моје материце“ или „Менструација у четрдесетој“), крећући се маестрално између привидне равнодушности и дубоке унутрашње повређености.

АБОРТУС

*Некога ко је требало да буде рођен
нема.*

Баш кад је земља стиснула уста
сваки пупољак се надуо из коленца
променила сам ципеле, и онда возила на југ.

Иза Плавих планина, где се
Пенсилванија бескрајно гури,
носећи, као нацртана мачка, зелену косу,

са потонулим путевима као сивим даскама за прање;
где се, уистину, тло злослутно цепа,
тамна дупља из које сипа угаљ,

*Некога ко је требало да буде рођен
нема.*

трава нарогушена и истрајна као перушке лука,
и ја која се питам где ће се тло прекинути,
и ја која се питам како ишта ломно опстаје;

тамо у Пенсилванији, срела сам човечуљка,
уопште не Румпелштицкина, уопште не...
он је узео пуноћу коју је почела љубав.

Док сам се враћала на север, чак се и небо стањило
као висок прозор који не гледа никуд.
Пут је био раван као лимена фолија.

*Некога ко је требало да буде рођен
нема.*

Да, жено, та логика ће водити
губитку без смрти. Или кажи шта си мислила,
ти кукавице...ова беба коју крварим.

Насупрот привидној равнодушности одлучне жене која седа у аутомобил да би отишла на извршење абортуса, као некаквог обичног посла, њен унутарњи немир пројектује се на природу која је пуна живота. Знаци долазећег пролећа намећу поетском ја паралелу са новим животом, поређење земље са новорођенчетом, па су болно супротстављени њеној планираној акцији. Чак и такав свакодневни и уобичајени поступак каква је промена ципела даје посебну тежину њеној намери супротстављеној околној природи која се буди, као што и показује како ум, у посебно емоционално напетим тренуцима, региструје све елементе нечега што иначе представља рутину. Отуда и предео уништен коповима угља одједном постаје слика која асоцира на абортус и крварење. „Тло се злослутно цепа“, и постаје „тамна дупља из које сипа угаљ“. Возећи према унапред зацртаном плану, возачица се ипак подсвесно нада да ће се десити неки преврат што можда указује на подсвесну жељу да њена намера буде изневерена. Али слика „нарогушене“ и „истрајне“ траве која изгледа једина опстаје у мрачном пределу угљених копова уноси и питање о опстанку било чега „ломног“ на свету, и као да унапред потврђује да бебин живот спада у оне ломне ствари које не могу опстати. Песни-киња као да оплакује ломност живота бебе настављајући са планом. Управо ова двострукост осећања претвара њену на

површини рутинску возњу у дуго путовање у кошмар. Он је отеловљен у њеном страху да ће се „тло прекинути“ што можда функционише и као потиснута жеља за праведном казном због намераваног злочина.

Извршилац абортуса повезан је са злим човечуљком из приче браће Грим, који покушава али не успева да отме краљици дете јер она у одсудном часу погађа да је његово име Румпелштилцкин. Овде човечуљково име није Румпелштилцкин, па он успева да узме „пуноћу коју је почела љубав“, односно да прекине трудноћу. Повратак кући, на север, прате слике осиромашеног пејзажа које имплицитно указују на песникињино осећање губитка. Мада везан за љубав, губитак је представљен као неминован. Осамљеност и горчина после извршеног чина абортуса сагледани су преко пејзажа сведеног на једну димензију, небо је „стањено“ а „пут као лимена фолија“.

Песма се, међутим, како добро уочава Барбара Џонсон (B. Johnson), не може читати само као текст који изражава амбивалентна осећања жене која се вози на извршење абортуса и потом се враћа кући, зато што се оваквим читањем занемарује димензија коју у песму уноси рефрен. Рефрен се у песми јавља три пута: на самом почетку, као нека врста уводне изјаве, потом после три строфе, и то усред песме, прецизније речено усред реченице, и на крају, као нека врста закључка, после друге три строфе, с тим што је његова функција закључка дискутабилна јер после њега следе још три стиха. Поред тога што је написан курзивом рефрен је, за разлику од песме, у садашњем времену, и дефинише фетус, за разлику од неодређене „пуноће“ коју „почела љубав“, као „некога“. Поставља се, дакле, питање одакле потиче овај глас и шта он заступа. Да ли је то глас неког противника абортуса (можда глас званичног става америчке јавности), или одјек тог гласа у уму песникиње? Б. Џонсон уочава да тај глас, како год да се тумачи, функционише тако да „преиспитује ауторитет приповедања у првом лицу а да се при

томе нужно не конституише као глас посебног бића“. Па ипак, тиме се не искључује могућност да би тај глас могао припадати и песникињи, и да је то глас који се ломи око донете одлуке, јер и особа која је донела такву одлуку има право да због ње жали. Барбара Џонсон подвлачи да управо проблематичност абортуса у песму уноси суштинску неодлучност око питања како схватити песму.

Посебан проблем у том смислу представља читање последње строфе песме која напушта прошло и користи садашње време обраћајући се неодређеној особи са „жено“. Да ли се то песникиња обраћа сама себи, жени уопште, или жени која чита песму? Каквим тоном? Да ли је у последњој строфи дошло до расцепа личности који илуструје сву потиснуту патњу и депресију поетског ја? Да ли се „ја“ удваја, односно обраћа оној другој особи, оној „ти“, тако да „ти“ постаје оличење оног логичног, смишљеног деловања, остварења страшног плана, док „ја“ остаје препуштено чистом болу? Да ли се ради о горчини, о иронији или поверавању? О каквој је логици реч? И шта значи „губитак без смрти“? Да ли је фетус „неко“ или није, и како ће у сваком од тих случајева бити схваћен абортус? Може ли, другим речима, умрети неко ко се није родио?

Проблем са којим је суочена жена у песми је такође и легално гледано веома сложен проблем, поготово у Америци, где је питање абортуса у тој мери значајно друштвено и религијско питање да се око њега ломе копља чак и при председничким изборима. Сложеност проблематике абортуса је уосталом толика да не дозвољава читаоцу да се определи за једно читање песме, чак ни у нашем културном простору где су дилеме око абортуса у великој мери препуштене личној одлуци трудне жене.

То не дозвољава ни последња реченица у песми. „Или кажи шта си мислила/ ти кукавице... ова беба коју крварим“ у којој се суочавамо не само са неодређеним „ти“ већ и са проблематичним „ова беба коју крварим“. Да ли то значи

да у часу када као последица абортуса крварење почиње, поетско ја у песми почиње да дефинише плод као бебу? Да ли тако најзад превазилази свој кукавичлук и суочава се са оним што се десило? Да ли се то крварење може схватити као стварно или као фигуративно, жаљење за изгубљеним дететом? Песма на та питања не одговара, већ их у ствари све истовремено поставља, завршавајући се речју „крварим“ у садашњем времену која нам сугерише да сложени етички проблем абортуса али и читање песме остају у потпуности отворени.

Непрестана опседнутост Ен Секстон смрћу резултирала је низом сјајних песама посвећених овој теми. Песма „Звездана ноћ“ (*Сви моји лейошани*) има као епиграф одломак из писма Винсента ван Гога брату у којем се каже: „То ме не спречава да осећам ужасну потребу за, да изговорим ту реч – религијом. онда излазим у ноћ да сликам звезде“. Животност којом одише Ван Гогова слика песникиња рекреира песмом да би у њој жудела за смрћу.

ЗВЕЗДАНА НОЋ

Град не постоји
изузив где једно црнодило дрво промиче
увис као утопљена жена у врело небо.
Град је тих. Ноћ кључа са једанаест звезда.
О звездана звездана ноћи! Тако
ја желим да умрем.

Покреће се. Све су оне живе.
Чак се и месец надима у својим наранџастим гвожђима
да изгура децу, као бог, из својих очију.
Велика невиђена змија гута звезде.
О звездана звездана ноћи! Тако
ја желим да умрем:

У тој хитрој звери ноћи,
 усисана од тог великог змаја, да се отцепим
 од живота без заставе,
 без похлепе,
 без плача.

Звездана ноћ са истоимене Ван Гогове слике представљена је у песми низом слика које приказују живот; слике хладног и мирног дела дана, ноћи, сагледане су кроз најживље кретање – врење, па небо постаје „врело“, ноћ „кључа“, а месец се „надима“. Истовремено, ноћи је дата и животност анималног света па њу насељава „црнодлако“ дрво, ковитлаци око звезда постају „змија“ а сама ноћ прераста у „хитру звер“, у „великог змаја“ који у својој појави сједињује и ватру врелине и анималност.

Мада се стиче утисак да рефрен којим се завршавају прве две строфе „тако ја желим да умрем“ означава жељу поетског ја да нестане са позорнице живота у покрету и ватри ван гоговске ноћи, сам крај песме уверава нас да се жељени крај доживљава другачије, само као отцепљење од живота „без заставе/ без похлепе,/ без плача.“, у некаквом потпуном миру. Жудња према смрти овако представљена остаје у чудном, парадоксалном односу са страсном способношћу за уочавање живота у свим аспектима Ван Гогове ноћи.

Песме Ен Секстон прате стварно искуство песникиње и увек су прожете њеним јединственим, искреним гласом. То никако не значи да је та искреност знак запостављања онога уметничког; она је увек схватала да њена искуства обликују уметност у којој су изражена у истој мери у којој та уметност делује на њих. Искуство одлучује хоће ли се песникиња увек враћати истим темама било зато што их је раније другачије тумачила, било зато што их ново тумачење приказује у новом светлу. Песме у збирци *Живи или умри* помним праћењем датума настанка појединих песама

показују суштински епистемолошки наум исповедне поезије. Пошто песник може да прати и прати само сопствено ја, онда се то ја најбоље може пратити и схватити кроз своје кумулативно искуство. Мада се ова књига може тумачити као праћење процеса оздрављења, односно кретање од болести према здрављу, ипак се и у њој песникиња поново бави мрачним темама смрти и умирања, посебно питањем самоубиства као нечим према чему се осећа пожуда. О томе сведочи песма „Желећи да умрем“.

ЖЕЛЕЋИ ДА УМРЕМ

Пошто већ питаш, већину дана не могу да се сетим.
Ходам у одећи, необележена тим путовањем.
Онда се скоро неимењлива пожуда враћа.

Чак и тада немам ништа против живота.
Добро познајем власти траве коју помињеш,
намештај који си поставио под сунце.

Али самоубиства имају посебан језик.
Као дрводеље она хоће да знају *која оруђа*.
Никада не питају *зашто трагични*.

Два пута сам се тако просто изјаснила,
освојила непријатеља, изјела непријатеља,
преузела му вештину, мађију.

Тако сам се, тешка и замишљена,
топлија од уља или воде,
одмарала, балавећи на рупу уста.

Нисам размишљала о свом телу пред иглом.
Чак су и рожњача и преостала мокраћа нестали.
Самоубиства су већ издала тело.

Мртворођена, она не умиру увек,
већ заслепљена, не могу заборавити тако слатку дрогу
да би је чак и деца гледала и смешила се.

Згурати сав тај живот под твој језик! –
то, по себи, постаје страст.
Тужна је коска смрт; пуна модрица, кажеш,

па ипак она ме чека, годину за годином,
да тако нежно разгребе стару рану,
да испразни мој дах из свог злог затвора.

Уравнотежена тамо, самоубиства се понекад срећу,
и бесне на воћку, на напумпани месец,
остављајући хлеб који су погрешно схватила као пољубац,

остављајући страницу књиге безбрижно отворену,
понешто неизречено, телефонску слушалицу да виси,
и љубав, штагод да је била, као инфекцију.

Како А. Острикер (А. Ostricker) добро уочава, један од најоучљивијих поступака у поезији Ен Секстон је коришћење заменице „ти“, коју она користи „више него иједан други песник на енглеском“. У низу њених песама то „ти“ које се непрестано појављује може бити било ко од мноштва фигура блиских песникињи: мајка, отац, кћер, муж, љубавник, психоаналитичар, Бог, а увек је то, сигурно, и читалац. Преносећи упечатљиво сложеност блискости односа у којем увек постоји жеља за спајањем са другим али и жеља да се том спајању одупре, Секстонова успева да постави „ти“ тако да оно може да се схвати и као неко ко се супротставља песникињи, и као њен љубавник, односно вољени. На исти начин радост, симпатија, дивљење, сумња, страх, љутња или кривица коегзистирају у сваком тренутку у овако блиском односу. Када се у ово укључи и читаочево „ти“,

значење ове заменице, а тиме и семантичност целе песме, увећава се јер се и сам читалац може било идентификовати са тим „ти“ било се одупирати идентификацији.

Једино у љубавној, еротској поезији Ен Секстон ово „ти“ губи унеколико сложеност стапајући се са увек сложеним „ја“ у екстатичном „ми“.

МИ

Бејах умотана у црно
крзно и бело крзно а
ти ме одмота и тада
постави на златну светлост
и онда си ме крунисао,
док пред вратима вејаху
пахуљице
дијагонално.
Док се снег дубок десет инча
спуштао као звезде
у малим калцијумским фрагментима,
бејасмо у нашим телима
(та соба која ће нас сахранити)
и ти беше у мом телу
(та соба која ће нас надживети)
и најпре ти осуших
стопала пешкиром
јер бејах твоја робиња
а онда си ме ти назвао принцем.
Принцеца!

О онда
устадох златне коже
и одбацих псалме
и уништих одећу
и ти скиде оглавину
и развеза узде
и ја откопчах дугмад,

опвргнух кости, забуне,
разгледнице Нове Енглеске,
јануарску ноћ у десет сати,
и ми се дигосмо као жито,
јутра и јутра злата,
и жњесмо,
жњесмо.

Еротски набој у песми и њена сложеност постигнути су низом супротстављених слика хладноће и врелине, белине и злата, зиме и лета, као и затвореног и отвореног простора чија се значења непрестано мењају; такође, грађацијски приказаним ослобађањем љубавника, мушкарца и жене од спољног света.

Затворени простор дат је кроз слике три собе: најпре је то соба у којој се одиграва љубавна сцена која одваја љубавнике од спољног света — „док пред вратима вејаху пахуљице“, чинећи их истовремено и јединственим и чудним, потом соба сопствених тела љубавника која и поред њихове спојености у љубавном заносу значе физичку раздвојеност, која ће на крају тријумфовати („та соба која ће нас сахранити“); најзад соба тела поетског ја „(та соба која ће нас надживети)“ којом се сугерише како могућност да доживљај и сећање на љубав може све надживети тако и могућност да ће љубавнике надживети конкретни плод њихове љубави. Нагли прелазак у отворени простор, који сугерише узлет и ослобађање од земаљских спона, као и приближавање оргастичког тренутка, одиграва се у песми метафоричким изједначавањем љубавника и чина љубави са житом и чином жетве: „и дигосмо се као жито,/.../ и жњесмо/ жњесмо.“ Слике зиме, хладноће и наговештене белине — „вејаху пахуљице дијагонално“, „снег дубок десет инча“ преплићу се са сликама топлоте, светлости и злата које имплицирају сунце „(ти ме) постави на златну светлост“, „устадох златне коже“, укрштају у стиховима

где се каже да се снег „спуштао као звезде у малим калцијумским фрагментима“ да би на крају песме у потпуности тријумфовале слике врелине и лета „и дигосмо се као жито,/ јутра и јутра злата“.

У чин љубави љубавници улазе очишћени од спољног света, ослобађајући се од његових наслага и међусобно и самостално. Њихово ослобађање је ослобађање и од онога што је у највећој мери спољашње и онога што је у највећој мери унутрашње, с тим што поетско ја, љубавница, очито мора да преброди много већи број психолошких, социјалних и културних препрека да би у чин љубави ушла потпуно слободно. Љубавник/ти/мушкарац ослобађа се само стеге наметнуте сексуалности да би је у потпуности могао испољити. Његова сексуалност симболички приказана кроз ослобађање његове животињске природе „и ти скиде оглавину/ и развеза узде“ супротстављена је комплексном статусу љубавнице коју љубавник назива принцем али она лично осећа себе као робињу. Љубавница/ поетско ја ослобађа се тако како одеће тако и догми „одбацих псалме“, откопчава како стварну дугмад тако и све оно у шта је она/жена симболички затворена – закопчана: традицију – „кости, предрасуде – „забуне“, свет у којем живимо сагледан на конвенционалан и комерцијалан начин – „разгледнице Нове Енглеске“, па чак и време – „јануарску ноћ у десет сати“.

Поезија Ен Секстон захтева активног читаоца. Готово је немогуће одупрети се проблемима којима се Секстон у својој поезији бави, било да су то проблеми сексуалности, љубави или мржње према најближима, религиозности или смрти, јер су то проблеми изузетно значајни за психички и уметнички живот средине двадесетог века. Она је, како каже Дајана Хјум Џоц „сагледала болести своје културе преко своје болести“ и успела да их представи кроз метафоричке структуре које су „истовремено и синтетичке и аналитичке“,

сједињујући наизглед супротстављене али „дубоко сличне начине мишљења које представљају поезија и психоанализа“. При томе Е. Секстон је веровала да је њена уметност дубоко повезана са истином: „Ја трагам за истином. То може бити врста поетске истине, а не само чињеничне, јер се иза свега што вам се деси, налази друга истина, тајни живот“. Целог живота она је писала неку врсту едиповског наратива који трага за истином, истовремено убеђена да је то и могуће и немогуће остварити. Написане за мање од три недеље, песме збирке *Сирашино веслање према боју*, објављене по смрти песникиње, то добро илуструју.

СОБА МОГА ЖИВОТА

Овде,
у соби мог живота
предмети се стално мењају.
Пепељаре за плакање,
сестре сапатнице дрвених зидова,
четрдесет и осам дирки писаће машине
свака око никад затворено,
књиге, свака такмичарка у избору за налепшу,
црна столица, мртвачки сандук за пса начињен од
скаја,
утичнице на зиду
што чекају као пећина пчела,
златан тепих
разговор пете и прстију,
камин
нож што чека да га неко подигне,
софа, исцрпљена напрезањем курве,
телефон
два цвета закоренењују се у његовом шлицу,
врата
што се отварају и затварају као прилепци,
светла
која ме пробадају,

осветљавајући тло и смех.

Прозори,

изгладнели прозори

који ми дрвеће као нокте заривају у срце.

Свакога дана, храним ја онај свет тамо

мада птице експлодирају

десно и лево.

Храним и овај свет овде унутра,

нудећи столу псеће бисквите.

Међутим, ништа није што се чини да јест.

Моји предмети сневају и носе нове костиме,

приморани, чини се свим речима у мојим рукама

и морем које ми удара у грлу.

У овој песми соба постаје метафора живота са неразрешивом напетостју између све своје скучености или величине, а предмети у њој начин на који се тај живот, кроз неразрешиве напетости имагинације, живи са свим својим могућностима и немогућностима. Пошто је соба метафора живота жене која пати од озбиљних менталних проблема али је и песникиња, па свет сагледава на оригиналан начин, предмети се „стално мењају“, односно „ништа није као што се чини да јест“, будући подвргнуто непрестаном раду било делиричне психе било поетске имагинације.

Свет наизглед обичног свакодневног собног намештаја оживљава, добија болне, мрачне, сексуалне, фантастичне, али изнад свега двозначне конотације, а поетско ја се креће међу различитим аспектима такође двосмислено представљених психичких крајности. Пепељаре не само што се користе „за плакање“ већ су и „сестре сапатнице дрвених зидова“ што нам зидове представља као предмете који трпе изливе туге, можда беса? Дирке писаће машине описане као никад затворене очи граде кроз ову метафору од неопходног прибора за писање чудовиште са безброј очију, а оно можда штити, а можда и угрожава, прети? Утичнице на зиду „што чекају као пећина пчела“ задржавају нерешену

напетост између нечег претећег и нечег доброг. Црна столица која постаје „ковчег за пса начињен од скаја“ не само да визуелно представља столицу већ и наговештава морбидне домете поетске или пак болесничке имажинације? Телефон је у овој поетској визији предмет натопљен сексуалношћу, а камин, „нож што чека да га неко подигне“ сагледан као могуће оружје, или оруђе самоуништења? У овој соби пуној хуманизованих и анимализованих предмета као да самилост поетског ја заслужује само „софа која је „исцрпљена“, али „напрезањем курве“, па се одмах поставља питање на кога се та квалификација односи, на саму хуманизовану софу или пак на песникињу која је саму себе овако жигосала? Чак и светла која осветљавају „тло и смех“, сведочећи о тананом зрачку оптимизма у овој песми, „пробадају“, уништавају и разарају поетско ја. Прозори преко којих се успоставља веза са спољашњим светом, приказани кроз мрачну метафору изгладнелог бића које као нокте зарива дрвеће у песникињино срце, успостављају неразрешиву напетост између спољашњег света као жуђеног простора и простора који испуњава страхом, односно унутрашњег света собе као затвора или повлашћеног света присности. Та напетост само се појачава стиховима у којима поетско ја потврђује да лично храни, гради својом имажинацијом, и свет изван собе и свет у соби, јер је контакт са спољашњошћу обележен било трагедијом било свешћу о свемоћи имажинације „птице експлодирају / десно и лево“, а контакт са унутрашњошћу – „нудећи столу псеће бисквите“ – било спрдњом било неурозом. Та неразрешива напетост потврђена је и последњим стиховима песме у којима се каже да предмети у соби „носе нове костиме“ пошто су на то „приморани“ како оданошћу контролисаним, поетским напорима „свим речима у мојим рукама“ тако и препуштеношћу унутрашњим, несавладивим стихијама бића, мору „које ми удара у грлу“.

Мада већина критичара која се бавила делом Ен Секстон сматра да је у *Сиразином веслању ујрема боју*, последњој збирци коју је она лично припремила за објављивање а убила се пре него што се то десило, њена поетска снага опала, да је сликовност песама мање снажна, и да је ослабљен глас који се тако суверено кретао у неразрешивој напетости између моћи и сумње, чини ми се да то не би требало прихватити као извесност, барем не у потпуности. Већа присутност очаја и безнађа у гласу није уравнотежена, како то сугерише Д. Х. Џорџ капитулацијом „пред малим богом ортодоксне религиозне наде“, нити је пак моћни женски глас који је певао о поновном рођењу и преображају спласнуо у „конзервативни глас женске понизне молитве“, већ је пре у игру напетости унесен још један пар, пар безнађе, очај — вера, односно вертикала са својим екстремима, што представља новину у поетском свету Ен Секстон. У овој светлости ваља видети и песму „Веслање“.

ВЕСЛАЊЕ

Прича, прича!
 (Нека иде. Нека дође.)
 Изударана сам као бокобран плимутског брода
 у овом свету.
 Најпре колевка
 са леденим решеткама.
 Онда лутке
 и оданост њиховим пластичним устима.
 Потом школа,
 мали прави редови клупа,
 жврљала сам опет и опет своје име,
 али све време под морем,
 странац чији лактови не раде.
 Потом живот
 са својим суровим кућама
 и људима који се једва додирују —

мада је додир све –
али ја сам расла,
као прасе у кишном мантилу расла сам,
а онда, било је много чудних приказа,
џангризава киша, сунце које се преобраћа у отров
и све то, тестере које ми пролазе кроз срце,
али ја сам расла, расла
а Бог беше тамо као острво према којем нисам веслала.
Нисам га још спознала, руке и ноге су ми радиле
и ја сам расла, расла,
носила сам рубине и куповала парадајз
и сада у средњим годинама
са око деветнаест у глави, рекла бих,
ја веслам, веслам
мада весла запињу, зарђала су
а море жмирка и ваља се
као забринуто око,
али ја веслам, ја веслам,
мада ме ветар гура уназад
и знам да то острво неће бити савршено,
имаће мане живота,
апсурдности стола постављеног за вечеру,
али ту ће бити врата
и ја ћу их отворити
и ослободићу се овог пацова из себе,
кужног пацова који гризе.
Бог ће га узети обема рукама
и загрлити га.
Као што каже Африканац:
ово што сам испричала моја је прича,
и ако је слатка, и ако није слатка,
однеси је негдекуд другде а мени нека се нешто врати.
Прича се завршава са мном која још веслам.

Песма је својеврсна аутобиографија испричана преко
за сличне прилике често коришћене метафоре пловидбе по
мору, с тим што је пловљење које сугерише контролисано
кретање замењено веслањем, у којем у први план избија

напор онога који путује морем, као трагањем за богом. У уводним стиховима поетско ја приказано је преко метафоре плимутског брода са изудараним бокобраном, што сугерише не само кретање по немирним морима већ и пристајања уз негостољубиве обале. Доиста, свет у којем поетско ја обитава хладан је немилосрдан и негостопримљив; колевка има „ледене решетке“, а живот „сурове куће“. Поетско ја исповеда своје несналажење у тако доживљеном свету и у детињству и у зрелом добу. Они према којима је испољила оданост у најранијем добу, лутке, узвратили су јој без емоција, „пластичним устима“, непрестано жврљање сопственог имена у школи знак је колико неиспуњеног трагања за сопственим идентитетом толико и немогућности комуникације са осталима, дакле странствовања у сваком погледу – „странац чији лактови не раде“. Више пута поновљен стих „а ја сам расла, расла“, повезан са периодом сазревања и зрелости, говори о неумитности кретања кроз простор, физички и духовни, као и време, али је то кретање увек посматрано без преиспитивања као препуштеност или можда инат сазнањима која би могла да га зауставе, или барем трансформишу. Поетско ја описује да је расла „као прасе у кишном мантилу“ што може да значи и животињску бесловесност и не-хуману посвећеност само неким личним опсесијама, и његов домет је ношење „рубина“ и куповање „парадајза“, као два аспекта песникињине животне реалности: краљице поезије и обичне домаћице. А суштинска сазнања која су могла да трансформишу њен пут су сазнања о темељној неспособности људи за додир, за комуникацију, за љубав „мада је додир све“, о изневереним очекивањима – „сунце које се преобраћа у отров“, о издајама – „тестере које ми пролазе кроз срце“ најзад, најважније сазнање, свест о присуству бога „као острва према којем нисам веслала“.

Спознаја бога је откриће повезано са средњим годинама што успостављање комуникације с богом, односно

дубоке вере у бога, поставља у неразрешиву напетост између перспективе наивности и незрелости, или можда оптимизма „а са деветнаест (година) у глави“ и свести да је за нека открића прекасно, или пак да су неке замисли, као и дубоки преокрети у личности немогући. Поетско ја је с једне стране решено да успостави ту комуникацију „али ја веслам, веслам“ а с друге свесно свих мана и недостатака могуће комуникације, као и евентуалне сумње чак и у оно дубоко прихваћено – „и знам то острво неће бити савршено/ имаће мане живота/ апсурдности стола постављеног за вечеру“. Стихови који следе као да предочавају да се поетско ја ослободило свих неверица и сумњи, и дубоко верује да ће пронаћи пут до бога, а онда успети да се ослободи својих страхова, манија и болести, „кужног пацова који гризе“, као и да ће се у стапању с богом, у вери, сва патња преобратити у љубав. Ипак, последњи стихови сведоче да је ово само лична „прича“, фикција, да има статус као и свака друга прича, да ауторка жели да она има независан живот, да може да обогати некога, и да се онда, као одјек, или као читање у другом кључу, врати свом аутору, а да у стварности њено сопствено трагање, њена сопствена прича још није завршена, нити је њена животна дилема разрешена: „Прича се завршава са мношвом која још веслам“.

Било да читање поезије Ен Секстон доводи до тога да се она тумачи као истински искрен уметник, „уметник који приказује интимност“ или пак као неко чија је истина маска, било да њена поезија доводи читаоца до немоћи и парализе због толике количине патње и отворености, или пак уверености да све то нема суштинског додира ни са истинском љубави ни са истинском сексуалности, нити пак са истинском патњом, ипак је немогуће не препознати у њеном писању стални напор да се неумољивом искреношћу исповести, која се непрестано креће између моћи и сумње, одбацивања и прихватања, градећи непрестано напетост из-

међу сталне сумње и сталне извесности, поетска замисао помери корак даље.

Библиографија

George, Diana Hume, *Oedipus Anne: The Poetry of Anne Sexton*, University of Illinois Press, Urbana, 1987.

George, Diana Hume, *Sexton: Selected Criticism*, University of Illinois Press, Urbana, 1988.

Graham, David and Sontag, Kate, eds., *After Confession: Poetry as Autobiography*, Graywolf Press, Saint Paul, Minnesota, 2001.

Middlebrook, Diane Wood, *Anne Sexton: A Biography*, Houghton Mifflin, Boston, 1991.

Johnson, Barbara, *A World of Difference*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1989.

Sexton, Anne, *Selected Poems of Anne Sexton*, ed. D.W. Middlebrook and D.H. George, Houghton Mifflin, Boston, 1988.

ВОЉА ЗА ПРОМЕНОМ: ПОЕТСКИ ПУТ АДРИЈЕН РИЧ

Ако би се тражио женски поетски глас који је обележио америчку поезију друге половине двадесетог века онда би то сигурно био глас Адријен Рич (Adrienne Rich). Њено дело представља амблем пута којим се америчка женска поезија креће од Другог светског рата па све до наших дана. Њен велики углед утемељен је такође у њеној критичкој мисли посвећеној у највећој мери савременом феминистичком покрету. Као радикални репрезентант овог покрета Рич се јавила седамдесетих година да би све до данас бескомпромисно устајала како у одбрану фундаменталних права жене, тако и као заговорник лезбијског феминизма, како као савест америчког друштва у заштити права деце тако и као заступница тезе о неопходности прихватања разлика међу женама у зависности од њихове боје коже, социјалног статуса и културе којој припадају. То што већ више од педесет година дело Адријен Рич представља неспорни знак свога времена последица је пре свега доминантне особине и њеног бића и њеног дела – воље за променом.

Прву књигу *Промена свећа* (*A Change of World*) објавила је 1951. године. Током своје плодне списатељске каријере Рич је објавила (до сада) још 17 збирки поезије. То су: *Брусиоци дијаманта* (*Diamond Cutters*) 1955, *Снимци снахе* (*Snapshots of a Daughter-in-Law*) 1963, *Неминовности живота* (*Necessities of Life*) 1966, *Листови* (*Leaflets*) 1969, *Воља за променом* (*The Will to Change*) 1971, *Понирање у олујину*

(*Diving into the Wreck*) 1973, *Двадесет и једна љубавна ђесма* (*Twenty-One Love Poems*) 1976, *Сан о заједничком језику* (*The Dream of Common Language*) 1978, *Људо сирљљење ме је довело овако далеко* (*A Wild Patience Has Taken Me This Far*) 1981, *Рајасћов као чињеница: изабране и нове ђесме 1950–1984*. (*The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New*) 1984, *Твоја родна земља, ђвој живој* (*Your Native Land, Your Life*) 1986, *Моћ времена* (*Time's Power*) 1990, *Ајлас комљикованој светља* (*An Atlas of the Difficult World*) 1991, *Сабране ране ђесме: 1959–1970*. (*Collected Early Poems: 1950–1970*), 1993, *Тамна ђоља рејублике: ђесме 1991–1995*. (*Dark Fields of the Republic: Poems 1991–1995*), 1995, *Поноћно сјасавање: ђесме 1995–1998*. (*Midnight Salvage: Poems 1995–1998*), 1999, *Лисица: ђесме 1998–2000*. (*Fox: Poems 1998–2000*), 2001.

Определивши се за активно учешће у феминистичком покрету, Рич почиње активно да се бави есејистиком; пише претежно о поезији и политици. Објавила је до сада пет збирки есеја: *Ог жене рођена: мајтеринство као искуство и институција* (*From Woman born: Motherhood as Experience and Institution*) 1976, *О лажима, тајнама и тишини: изабрана ђроза 1966–1978*, (*On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose*), 1979, *Крв, хлеб и ђоезија: изабрана ђроза 1979–1985*, (*Blood, Bread, and Poetry*), 1986. и *Шта се ђу крије: свеске о ђоезији и ђолици* (*What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*) 1993, *Умејносћи мојћей: есеји и разјовори* (*Arts of the Possible: Essays and Conversations*), 2001.

За поезију је А. Рич добила бројне угледне награде, између којих су свакако најзначајније Национална награда за најбољу књигу 1974, Награда за поезију Рут Лили, које додељује Америчко удружење за модерну поезију, 1986. године, Награда Академије Волас Стивенс за изузетно и доказано мајсторство у области поезије, 1997, и награда Фондације Ланан за животно дело, 1999.

Рич живи у Калифорнији и предаје на универзитету Стенфорд.

Адријен Сесил Рич родила се 1929 године у Балтимору, у угледној породици средње класе. Њен отац Арнолд Рич био је професор патологије на Универзитету Џонс Хопкинс. Изузетно образован и културан човек, он је беспрекорно функционисао унутар белог хришћанског миљеа не истичући никада своје јеврејско порекло. Њена мајка, Хелен Џонс важила је до удаје као талентована пијанисткиња и композиторка са сјајним европским образовањем. После удаје напустила је каријеру и посветила се образовању своје две кћери, Адријен и њене млађе сестре.

У одрастању и посебно поетском образовању А. Рич, њен отац је играо изузетно значајну, можда би се чак могло речи – пресудну улогу. Прегледао је све њене школске задатке и, како сведочи песникиња у књизи *Крв, хлеб и ѿезија*, и прве поетске покушаје, неуморно критикујући њену технику али и пружајући јој подршку кроз поклоне – књиге о рими, метру и форми. „Његово улагање у мој интелект било је еготистично, тиранско, умишљено и ужасно ме је умарало. Научио ме је, ипак, да не верујем лакој инспирацији, да пишем и поново пишем; да осећам да сам биће књиге, мада жена; да идеје узимам за озбиљно. Научио ме је да веома млада осетим снагу језика...“, писала је Рич о свом оцу.

Очево присуство и снага његовог утицаја, амбивалентног али несумњивог, биће стална опсесија у поезији А. Рич, да би у потпуности избила у исповедној збирци *Sources (Извори)*. У песми у прози под бројем VII Рич пише:

„Годинама сам се борила са тобом; твојим категоријама, твојим теоријама, твојом вољом, суровошћу која се није могла издвојити од љубави. Годинама сам у глави водила расправе са тобом. Видела сам себе, старију кћер одгајену као сина, научену да учи а не да моли, научену да јој читање и писање буду светиња: старију кћер у кући без сина,

ону која мора збацити оца, преузети оно што ју је научио и то употребити против њега. Све ово у замку од ваздуха, лебдећем свету асимилованих, који знају а поричу да ће увек бити туђинци.“

Како истичу многи познаваоци дела Ричове, њена прва побуна, први тренутак у којем је показала вољу за променом, било је устајање против доминантног хришћанског осећања у кући и открића сопственог јеврејства. „Расцепљена у корену: есеј о јеврејском идентитету“ („Split at the Root: An Essay on Jewish Identity“) говори о њеној непрестаној распетости између климе антисемитизма која је натапала југ и чинила природним сваки малограђански конформизам и открића сопственог идентитета који је сугерисао свет интелекта. У позној поезији, Рич овај расцеп у сопственом бићу уочен још у младости, препознаје и у очевој личности.

„После твоје смрти поново сам те сусрела као лице патријархалног, могла сам најзад да прецизно именујем принцип који си отеловљивао, најзад се појавила идеологија која ми је дозволила да те одбадим, да идентификујем патње које си ти проузроковао, да те праведно замрзим као део система, краљевство отаца. Видела сам моћ и арогантију мужјака као твој истински печат; испод њега нисам видела Јеврејина који пати, туђ жиг који си носио, јер си смишљено уредио да он за мене буде невидљив. Тек сада, под снажном, женском лупом, могу да дешифрујем твоје патње а да не порекнем ниједан део мојих.“ (*Извори*, VII).

Но, помирење и сазнање дошли су тек касније. Откриће јеврејства је доиста значило откривање новог пута за Рич. Не само да је започела дружење са људима који нису крили своје припадништво овом народу већ се 1953. г. удала за Алфреда Конрада, Јеврејина из Бруклина. То је такође значило потпуни раскид са породицом.

Али, како се показало, не потпуни расцеп са постојећим друштвеним стереотипима. Конрад је у много чему био сличан њеном оцу: био је професор економије на Хар-

варду, имао двозначан однос према сопственом јеврејству (променио је име да би се боље уклопио у протестантски свет око себе). У својој породици, пак, дозволио је да се понови образац типичан за средњу класу тог времена: жена је требало да своју личност подреди породичном животу – Рич је запоставила поезију и посветила се кући, мужу и деци; за неколико година родила је три сина. У болно конфесионалном тону Рич у збирци *Извори* обрађајући се оцу пише:

„Али постојао је такође и други Јеврејин. Онај кога си се највише бојао, онај из *шейла*, из Бруклина, из погрешног дела историје, с погрешним нагласком, из погрешне класе. Онај због кога сам те оставила. Онај који је био и сличан и несличан теби, који ми те је годинама тумачио, а који није могао да објасни себе. Онај који је рекао, као да је напамет научио *Сада су само преостали њиће и хумор*. Онај који је, као и ти, завршио усамљен, који је покушавао да се креће у лебдећем свету асимилованих који знају а поричу да ће увек бити туђинци. Који се одвезао у Вермонт у изнајмљеном аутомобилу у зору и убио се. Толике сам године мислила да сте вас двојица супротности. Тада ми је требала твоја несличност; сада је сличност та која ми удара у лице. Постоји нешто више од хране, хумора, преокрета у реченици, геста руком: постоји нешто више.“ (*Извори*, XVII).

Адријен Рич је 1951. дипломирала на колеџу Редклиф, а те исте године је В. Х. Одн у серији Yale Younger Poets објавио њену прву књигу. Звала се *A Change of World* (*Промена светла*). Мада се у раним стиховима Ричове види одсјај лектире – Дона, Фроста, Дилана Томаса, Одна, Стивенса, Јејитса – ипак се – уз феномен промене, препознаје још нешто што ће бити знак њене поезије. То је, како је добро уочава у критици, „напета пажња“ са којом се прати овај феномен. Песникиња верује да је биће у свету неприпремљено на промену. Са једне стране су „инструменти“ а са друге „лоше време“. У изузетно лепој песми „Упозорење

буре“ повезани су време споља и „време у срцу“, она „долазе / без обзира на прогнозу.“ Ту се ништа не може урадити „ветар ће се дићи / ми само можемо спустити ролетне“. И ово је једина одбрана против овог доба; тај мали одговор постаје једини могући одговор свету. Живот је обележен контрадикцијама; песникиња их препознаје, али не решава. Она сугерише да се супротност човек-свет можда може превазићи кроз љубав; то је начин да се прихвати и све оно што се жели и што се не жели, због чега се пати („На Баховом концерту“). У овој збирци Рич прибегава и специфично модернистичком решењу па уметност тумачи као једино прибежиште у свету. Но, без обзира на поменути естетички ескапизам, прва књига песникиње већ јасно наговештава да он за њу неће представљати стално прихватљиву опцију. Свет је нешто са чиме се морамо суочити, на шта морамо утицати. А промена је онда неминовна.

Друга књига Ричове појавила се 1955. под насловом *The Diamond Cutters and Other Poems*. Сам наслов збирке *Брусиоци дијаманата* сугерише инсистирање на формалној довршености; доиста, песме су лапидарне, и прецизно осмишљене. Ова збирка донела је песникињи низ признања критике, многе награде и другу Гугенхајмову стипендију. У првом делу збирке названом „Писмо из земље грешника“, Рич кроз двадесетак песама пролази кроз разноврне географске локалитете Европе: енглески пејзажи, ишчезли хирови Версаја, обиље Италије нуде тренутну утеху души суоченој са неприхватљивим апсолутима. Ипак, главни нагласак стављен је на сам процес путовања као трагања за домом. Бескућништво је нешто што дубоко обележава ову збирку и зато је налажење некаквог сталног одморишта немогуће. Разгледајући Сан Миниато ал Монте, Рич констатује да она ипак не припада том месту: „светлост се променила / пре но што смо је могли присвојити. Немамо избора...“ („Туриста и град“). Ми смо као туристи осуђени

на пролазне доживљаје испуњења и среће који не значе сазнање сопственог бића.

Између туристе и града лебди
тајна. Машта удаљује град.
Он овде не треба да пати и умре...
Његова погодба са несрећом запечаћена је
у другој земљи. Овде он пролази недирнут.
И то је отуђење.

А. Рич слави у овим песмама управо парадокс свих путовања: тек када престанемо да сагледавамо оно што видимо, оно доиста постаје део нас. У другом делу збирке „Људи у времену“ Рич се бави локалним бојама и временом, али у песмама ипак доминира утисак изгнанства, одвајања и немогућности спајања, раздвојености од језика. У трећој групи песама Рич као да разрешава напетост постигнуту у првом делу збирке одлуком која је утемељена у вољи за променом. Песникиња закључује да је неопходно живети у времену, делати у простору. То тада за њу значи ипак наћи „Ритуал који ће обгрлити / сирове градове људи, пегаво сунце...“ Промена још није сагледана као радикална па се збирка завршава песмом по којој је и добила име: брусиоци дијаманата уз напор могу да ослободе светлост из дијаманта као што поезија креира светлост из таме. Метафора те таме је Африка. „Камен је још увек камен / Мада се једном одупро / тежини Африке...“

Тридесет година касније, када је песма поново објављена Рич је, подвлачећи промене које су се од времена првог објављивања одиграле у њеном односу према поезији, написала: „Тридесет година касније имам проблема са главном метафором у овој песми. Покушавала сам, онда, да пишем о уметности поезије... Присилни рад и експлоатација стварних Африканаца у стварним рудницима дијаманата били су за мене невидљиви, и према томе невидљиви су и

у песми која није одговорна за сопствену метафору.“ (*The Fact of a Doorframe*, стр. 329).

Ипак, песма која се намеће као најдовршенија у овој збирци је песма „Средовечни“. Она свакако представља покушај да се представи једна већ формирана естетика као последица одређених искустава:

Бити млад
 било је увек живети у кући других људи
 чији су мир, ако га тражисмо, стварали други,
 а нама га давали као половног и не задуго.
 Тако љубазни беху
 и све би нам дали; здела са воћем
 пуњена је за нас, а горе је била соба
 коју морамо звати нашом: али двадесет година живота
 они не могаху дати. Нити су икада говорили
 о тој грубој мрљи на тој политираној балустрада,
 напукини на прозору у радној соби, или писмима
 закључаним у ладици и уништеном кључу.
 А све то смо разумели, враћајући се
 касније, у наше време – како је склопљен тај мир,
 под којим условима, и са колико тога неизреченог.

Седам година после појаве друге књиге Рич објављује трећу под насловом *Snapshots of a Daughter-in-Law* (*Снимци снахе*). Већ сам наслов указује на фундаменталне промене које су настале у поезији Адријен Рич. Уместо инсистирања на болном досезању форме у претходној збирци, Рич у наслову имплицира да песме представљају некаквог свакодневног пратиоца, овлашну, хитру скицу пре него студију. Песме су обележене и датумима, чиме се инсистира на њиховој повезаности са датим тренутком. Посвећеност песникиње пролазности, ономе Сада и Овде чини ове песме драматично различитим од ранијих песама.

Трескајући лонцем за кафу о судоперу
она чује свађу анђела и гледа напоље
крај пограбуљаних вртова према неуредном небу.
Само седмица од кад су Они рекли: *Немај сипљивења*.

Следећи пут је било: *Буди незасити*.
Онда: *Сјаси себе; грује не можеш сјасити*.
Понекад је допустила да јој млаз из славине опржи руку,
шибица догори до нокта на палцу,

или је држала длан изнад писка чајника
тачно у вунастој пари. Они су можда анђели,
јер је више ништа не боли, изузев
што јој песак сваког јутра улази у очи.

У међувремену се много тога променило и у животу
Адријен Рич. Родила је троје деце, доказала да је песник,
добила многе награде. Чинило се да има све што је било
могуће да жена из тог времена пожели, „А ако бих у то
сумњала... то би само могло да значи да сам незахвална,
незајажљива, можда чудовиште“ (“When We Dead Awaken“,
стр. 42). А управо то се догађало. Седам година које су про-
текле од претходне збирке биле су године преиспитивања,
сумње. У то време забележила је да је осећање да се креће
у клупку неразјашњених осећања и односа, љутње на децу,
чулних односа, пацифизма, секса – парализује. Посебно ју
је фрустрирао однос према деци. Она записује да се осећа
распетом између горког жаљења, потпуне изнервираности
и нежности. „Понекад се, кад посматрам своја осећања
према овим ситним невиним бићима, сама себи чиним као
чудовиште себичности и нетолеранције. Њихови гласови
ме изводе из такта, њихове непрестане потребе, изнад свега
потреба за једноставношћу и стрпљењем, испуњавају ме
очајем због сопствених промашаја, очајем такође и због
моје судбине, по којој је требало да обављам функцију за
коју нисам рођена.“

Ово дуготрајно осећање фрустрираности полако је прерастало у потребу да се то стање измени. Рич је тада, како истиче, почела да осећа да је политика нешто битно у њеном животу. Песме *Снимака* показују да је Рич почела да пише другачије, „Први пут директно како доживљавам себе као жену“ („When We Dead Awaken“, стр. 42). У даљем тексту, она разјашњава да је до тада покушавала да пише универзалну, дакле „не-женску“ поезију; откриће да се може писати и другачије значило је „изузетно ослобођење“. Рич је у овој збирци напустила и раније коришћене облике поезије, риму и метар, и определила се за опуштенији слободни стих.

„Открила сам после појаве ове књиге, у којој сам почела да напуштам форму и да пишем више као жена, да критичари нису тако задовољни са мном. Речено ми је да сам постала горка и лична. Реч „политична“ није се тада користила, али ће се користити касније, као пејоративна. Постојало је непријатељство према испитивању оних проблема који су за мене били пресудни“, писала је Рич доцније. Доиста, ако би се једном речју могла описати поезија ове збирке, онда је то експлицитност. Она је, извесно, и највећа мана и највећа врлина Ричове. Мана, јер често можемо говорити искључиво о документарности неких стихова, врлина, јер можда први пут у америчкој поезији срећемо узнемирујуће слике жене у домаћем окружењу. Љутита снаја заточена у кухињи пржи руку водом из чесме и допушта да јој шибица догори до нокта на палцу. Супруга је свесна да њене речи муж доживљава као „знање које не може да користи“.

Деца се свађају у поткровљу.
У њеном срцу више нема крви.
Мушкарац се враћа у тамну кућу.
Једина светлост је у поткровљу.
Заборавио је кључ.
Он звони на сопствена врата
и чује јецаје на степеницама.
Светлости се пале у кући.

Врата се затварају за њим.
Напољу, раздвојене као мисли,
почињу да светле звезде.

Побуна Адријен Рич не симплификује нити вулгаризује проблем положаја жене. Жена јесте сагледана као жртва али исто тако и као произвођач културе која њу саму држи у потлаченом положају. У овој збирци, први пут у поезију А. Рич продире слика и метафора жене као чудовишта. Жена која мисли „спава с чудовиштима“; жена која би могла да изађе из ситуације своје културе мора бити схваћена као чудовиште. Инспирирана делом Симон де Бовоар, *Друџи њол* она је замишљена као делом жена, делом птица или анђео осветник, „лепа као било који дечак / или хеликоптер“. Ово апокалиптично биће амблем је ескапизма А. Рич. Слично се може схватити и наги човек који бежи преко кровова кућа, а који указује на покушај изласка из идентитета мајка / кћи.

Да ли је вредело постављати –
са бескрајним напрезањем
кров под којим не могу живети?
Сви они отисци,
затварање пукотина,
мерења, прорачуни?
Живот који нисам изабрала
изабрао је мене; чак су
и моје алатке погрешне
за оно што треба да урадим.
Ја сам нага, незналица,
наги човек што бежи
преко кровова
а могао би са малом разликом
седети у светлости лампе
наспрам беж тапета
и читати – не са равнодушјем –
о нагом човеку
што бежи преко кровова.

Четврта књига песама Адријен Рич, *Necessities of Life* (*Неминовности живота*) појавила се 1966. Књига као мото има један Монтењов цитат о смрти као нечем неодвојивом од живота. Бежиш од себе, каже Монтењ, ако покушаваш да избегнеш „*cette belle contexture des choses*“. Смрт је, дакле, једна од неминовности живота. Друга је отуђеност, било да је приказана кроз однос према старом, умирућем оцу („После таме“) или према детету. У песми „Ноћни комади: за дете“ одвојеност, отуђеност мајке улази у димензију чудовишног:

Твоји очни капци се покрећу, видим
твој сан, облачан као негатив,

под њима плива.
Испушташ крик. Очи ти се

нагло отварају, још увек у филму сна.
Широко отворене, фиксирају ме

Главу смрти, сфингу, медузу
Ти вриштиш.

Сузе ми лижу образе, моја колена
тону од твога страха.

Мајко то више нисам ја,
већ жена, и кошмар.

И брак и секс носе у себи терет смртности:

Руше, цепају
овај град, блок по блок.
Напола пресечене собе
висе као одрани трупови,

са старим ружама у ритама,
чувене улице су заборавиле
куда су кренуле. Само
чињеница може бити тако слична сну.
Они руше куће
у којима смо се срели и живели,
ускоро ће наша два тела бити све
што још стоји из тог доба.

Мада у песми „Овако заједно“ Рич објављује да се љубав може спасти ако ми на томе радимо, доминантни тон осталих песама убеђује нас да се то може схватити само као бекство од стварности. Насловна песма одређује песникињу као биће које напушта овештале моделе живљења:

целe су биографије пливале и
гутале ме као Јону.

Јона! Била сам Витгенштајн,
Мери Волстонкрафт, душа

Луја Жувеа, мртва
на увећаној фотографији.

и окреће се „голим неминовностима“. „Научила сам да се начиним / непримамљивом. Љускастом као сува луковица / бачена у подрум.“ Дневна егзистенција постаје нешто тешко и досадно као „кад су се месиле цигле у Египту“. Али, у сивилу свакодневице назире се сјај обнављања:

Оно што ту живота беше, био је мој

да сад и опет спустим
руку на топлу циглу
и додирнем сунчев дух
с економичном радошћу,

да сад и опет именујем
голе неминовности

У песми Адријен Рич, она која је сањала да постане
Витгенштајн сраста са сасвим другачијим светом.

Ускоро ме
вежбање може усавршити

усудићу се
да настањујем свет

оштра у кретању као јегуља, чврста
као глава купуса

Пристајање на постојеће стање и побуна против њега
сједињени су у андрогиној сликовности јегуље али и у тра-
диционалној слици старица које плету:

... Позивају ме:
коврца магле дими се навише

са поља, видљива као мој дах,
куће дуж пута стоје и чекају

као старице које плету, изгарају
да испричају своју причу.

Да ли је могуће да се девојка која је сањала о филозо-
фији помири са друштвом старица које плету? Може ли она
која се до самопоништења изједначила са светом скромних
ствари проговорити у име оних који у овој култури морају
да ћуте? Ова збирка на то не даје одговоре; али она поста-
вља питања на која читалац мора да одговори, и то својим
ангажманом – критиком друштва.

Сама Рич покушала је да да радикалне одговоре следећом књигом *Leaflets (Леџи)*, објављеном 1969. године. Јасније него икада раније она је одбацила прошлост. Треба заборавити традицију и сублимацију, треба одбацили дух прошлости; треба уместо тога живети у садашњици, констатује Рич. До овако радикалног става довеле су сигурно измењене животне прилике. Рич се са породицом преселила половином шездесетих у Њујорк. Предавала је на колеџу Свортмор а такође и на универзитету Колумбија, и у Сити колеџу где је доживела прве контакте са студентима који су долазили из гета. Открила је да је могуће изванредно функционисати унутар једног језичког и културног кода а истовремено бити испод стандардних захтева другог. Песникиња се није задовољила само простим открићем ове чињенице културног насиља. Почела је да се бори за идеју да се језик може искористити као средство мењања стварности. Изузетно се, такође, ангажовала у протестима против рата у Вијетнаму. Ова политизација имала је одјека у поезији па су *Леџи* пуни енרגије побуне, али и политичке опредељености. Поезија за Рич постаје политичка снага, сила која мења свет. То не значи да Рич напушта тематику породичног живота. Напротив: многе песме баве се осамљеношћу у породици, децом, пустоши у урбаном амбијенту. Могло би се рећи да је опште осећање које их прожима осећање бесмисла, ишчежавања и бића и уметности; да би подвукла дубоко неповерење у језик Рич користи посебну форму песама по угледу на Урду песника Мирзу Гакиба, *ghazal*.

Ове речи су само пара нестале равнице;
док их исписујем оне шапућу нешто друго

Позиција песникињина између два света најбоље је исказана кроз следеће стихове:

Како то да смо ухваћени у борби против овог шумског
пожара
ми који смо само трагали за мирним местом у шуми.

Глас који се сада већ јасно издваја није више глас који говори себи већ другима:

За нас се дело непрестано рашчињава;
Трава поново расте, скупља се прашина, пуца ожиљак.

Сигурно да је 1970. година означила прелом у животу песникиње. С једне стране њен брак кроз који је спознала проблеме жене, мајке, супруге, завршио се самоубиством њеног мужа. С друге стране та година је означила њено дефинитивно опредељење за активно учешће у женском покрету. „Трагала сам за Покретом за Ослобођење Жена (WLM) од педесетих“, пише Рич. „Ушла сам у Покрет 1970... Идентификовала сам се као радикална феминисткиња и ускоро затим – не као политички чин већ због снажних и непогрешивих осећања – као лезбејка.“ (*Blood, Bread and Poetry*, 1986, стр. VII–VIII). Управо овај њен став и поезија на њему утемељена поделиће критичаре и читаоце у оцени њене поезије. Они који верују да поезија на овај начин постаје средство пропаганде исказаће своје резерве према поезији А. Рич. Други, пак, у првом реду феминистичка критика сагледаће у овом ставу изједначавање личног и политичког, експлициран у поетичком исказу песникиње: „Воља за променом почиње у телу а не у духу / Моја политика је у мом телу“.

Воља за променом објављена 1971. показује нам нову А. Рич. Сада песникиња јасно исказује неверицу у језик, у његову адекватност. У песми „Снег“ истакнута је његова немоћ:

Ако ни двоје нису слични
онда шта ми чинимо
са тим дијаграмима губитка.

Пошто је језик

ова тишина
ова слова исписана кредом на рушевинама
овај алфабет немих
ово перо притиснуто уз усне
које још дишу и топле су

подручје за артикулацију песме остаје негде изван њега „дух песника се мења / тренутак промене једина је песма“. Дакле, форма више није потребна. Довољан је слободан проток осећања и слика. То је нова истина која захтева нови језик. А то је језик схваћен као средство политичке акције. Рич у већини песама збирке радикално остварује ово убеђење скоро у потпуности напуштајући контролисани стих и инсисирајући на слому формалних параметара.

Најбоље резултате постиже у песмама где јој централна женска фигура омогућава да испита однос који за њу постаје фундаменталан: дуализам тела и света и све што он имплицира, у првом реду однос ја – други. Таква је песма „Планетаријум“ која за јунакињу има Каролину Хершел, мало познату астрономкињу, сестру добро познатог астронома Вилијама Хершела. Пошто је мислећа жена, она може припадати једино категорији чудовишта. Чудовишна је и њена распетост између телесног и трансцедентног, историјског датог кроз многе историјске референце и ванвременског, космичког елемента. Али управо њено припадништво диспаратним световима омогућава парадоксално њихово сједињавање/поништавање у њеном телу.

Жена у облику чудовишта
чудовиште у облику жене
небеса су их пуна.

Жена у снегу
међу Сатовима и инструментима
или док мери тло штаповима

да би за својих 98 година открила
8 комета

она којом је владао месец
као и нама
док је левитирала у ноћном небу
јахала углачана сочива

Посебно место у испитивању односа поезије и језика заузима песма „Спаљивање папира уместо деце“. Говорећи о разним спаљивањима у историји Рич вешто супротставља спаљивање позива на регрутацију као протест против вијетнамског рата, спаљивање Јованке Орлеанке, паљење села у Вијетнаму напалмом и Хитлерово спаљивање књига. Поредећи разне ватре, она се увек опредељује за живот а не за литературу:

То што се међу нама дешава
дешавало се вековима
знамо из књижевности

још увек се дешава

сексуална љубомора
помахнитала рука
удара о кревет
сува уста
после дахтања

постоје књиге које све то описују
и бескорисне су

Улазиш у шуму иза куће
тамо у тој земљи
налазиш храм
изграђен пре хиљаду осамстотина година
улазиш и не знаш
у шта улазиш

тако је то са нама

нико не зна шта се може десити
мада књиге све кажу

сјалиите текстове казао је Арто

Но, закључак ове песме не води захтеву за уништењем језика, већ ироничном тријумфу неопходности постојања каквог-таквог језика као јединог средства комуникације међу људима:

„Паљење књига у мени не изазива никакве осећаје. Знам да боли горети. Ено напалмских пламенова у Катон-свилу, у Мериленду. Знам да боли горети. Писаћа машина се прегрејала, уста ми горе, не могу те додирнути и ово је језик опресора.“

Понирање у Олујину (Diving into the Wreck) 1973. године донело је А. Рич награду за књигу године, утврдило је као водећу фигуру америчког списатељског феминизма и оштро поделило критичаре око њене поезије. У овој збирци срећу се оне теме које је Рич већ обрађивала у ранијим збиркама: расцеп тело-душа, сукоб мушкарац-жена, проблем цивилизације, проблем језика. Песма са истоименим насловом неспорно представља врхунац поезије А. Рич. Она позива на истраживање наших промашаја, на понирање у подсвесно

које је андрогино одређено, на трагање за женским идентитетом. Промена за коју се могло, али није морало одредити у ранијим књигама, сада је неминовна. Један стадијум мењању, олупина у овој песми постаје и метафора обнове и васкрсења. Сви ми, и мушкарци и жене сагледани смо као богаљи, што је последица нашег слепог веровања у цивилизацијски прогрес. Сада смо приморани да прихватимо да оно што смо видели само са једне стране има и другу, мрачнију: експлоатацију, понижења, ратове, обезличење. -

У песми „Понирање у олупину“ написаној као исповест једног *ја* Рич описује зарањање у подсвест, као и у сећања. Песма такође представља наш живот у овој цивилизацији као олупину развијајући се на два плана: личном и универзалном.

Пошто сам најпре прочитала књигу митова
и ставила филм у фотоапарат
и проверила оштрицу ножа
навлачим
оклоп од црне гуме
апсурдна пераја
озбиљну и неугодну маску.
Морам ово да учиним
Не као Кусто са својим
марљивим тимом
на шкунеру преплављеном сунцем
већ овде сама.

Понирање у подсвесно значи трагање за почињеним грешкама и промашајима али такође и за идентитетом. Њена песма тако постаје истраживање спољних и унутарњих граница. Мада су унутарње границе на дохват исповедном *ја*, песникиња не инсистира на његовом роду. Она чак и замагљује родну границу између мушкараца и жена инситуирајући на томе да сви ми себе можемо да схватимо као обогалена створења:

Ово је то место.
И ја сам ту, сирена чија тамна коса
црно лепрша, морски човек у свом оклопљеном телу.
Кружимо тихо
око олупине
пониремо у труп.
Ја сам она: ја сам он

чије утопљено лице снује отворених очију
чије груди још увек подносе удар
чији бакарни, сребрни, скерлетни товар лежи
забачен у бурадима
полузакованим и препуштеним труљењу
ми смо полууништени инструменти
који су некада одржавали курс
водом оједена плавчица
покварен компас

Ми смо, ја сам, ти си онај
што уз кукавичлук или храброст
проналази наш пут
назад до ове сцене
носећи нож, фотоапарат
књигу митова
у којој се
наша имена не појављују.

У песми „Почетак“ Исповедно *ја* Адријен Рич прави јасну разлику између мушког и женског разумевања света. Мушко и женско су сагледани као два одвојена ентитета која се никада не могу сјединити. Говорничино *ја* уједињује друге жене у неку врсту сједињеног женског света насупротив свету мушкараца:

У суседној соби спава мушкарац.
У његов сан улази неурохирург
и почиње да му сецира мозак
она не изгледа као сестра

утонула је у посао
има озбиљно, нежно лице као Марија Кири
није/могла би бити свака од нас.

У суседној соби спава мушкарац.
Провео је цео дан
стојећи, хитао камење у црни вир
што чува своје црnilо.
Изван оквира његовог сна ми посрћемо узбрдо
с руком у руци, посрћемо и водимо једна другу
преко испуцале вулканске стене.

Насупрот софистицираној насловној песми, песма „Силовање“ из исте збирке изазвала је опречне коментаре управо због песникињиног опредељења да тему мушког насиља представи са пуно гнева, без икакве двозначности, негирајући било какву пристojност представницима мушког рода. Наравно да је умесно поставити питање места овакве песме у поезији А. Рич, али се чини да нема другог одговора до прихватити је као израз њеног радикалног феминизма. Друге песме ове збирке показују да је Рич итекако спремна да помири феминистички поглед на свет са простим животним чињеницама, да уме да сагледа сву суровост људског постојања:

Те ствари око мене, са својим
свакодневним захтевима:
напуни ми, испразни ми
причај ми, греј ме, дај ми
да сисам

Свака од њих има план који од мене зависи

сталактити желе да постану
сталагмити

вене руде
замишљају своју драгоценост

свеће се виде лишене тела претворене
у гас
и како узлећу

слепи миш виси сневајући
о провидном свету

Нико од њих, ниједно
не види мене
као што ја видим њих

Сопствени обрачун са заблудама цивилизације Рич исписује у песми: „Дивљи дечак из Авејрона“. Песма је коментар и дијалог са Ј. М. Итардом који је описао случај овог дечака. Они који су ухватили дивљег дечака покушавају да га науче да прихвати цивилизацијске норме не схватајући да његов поглед на свет никад не може бити исти као њихов. Наука, администрација, држава, представљају институционализовани поглед на свет и мада носе кривицу због инсистирања да се дете адаптира на свет који они симболишу, ипак главну кривицу у овом процесу присиле носе родитељи. Они покушавају да га приморају да „мари за оно за шта они маре“ не усвајајући просту чињеницу да то можда не одговара његовим индивидуалним потребама. Одбацивање родитељског обрасца од стране дечака води и одбацивању родитељских књига (културе, цивилизације), родитељског језика. Оптерећеност језика традицијом мотивише А. Рич да се заложи за изналагање другог језика, слободног од цивилизацијских наноса, језика прошлости:

Иди уназад далеко постоји други језик
иди уназад довољно језик
више није личан

Ипак, песникиња је свесна да не нуди решења; она само жели да испита дубине поремећаја, без обзира колико то било болно, да завири у олупине, у ожиљке, у ране.

Уследиле су 1976. две књиге: збирка песама *Двадесет једна љубавна џесма* (*Twenty-one Love Poems*) и збирка есеја *Од жене рођена: мајтеринство као искуство и институција* (*Of Woman Born: Motherhood as experience and institution*). Књига поезије представљала је признање лезбејства, књига есеја представљала је најпре аутобиографску анализу материнства а потом и покушај да се материнство анализира као друштвена институција. Аутобиографија прича прошлост са позиција радикалне феминисткиње и лезбејке. Јасно је да свака аутобиографија конструише мит објашњења али се замерка које се може поставити оваквим конструктима тиче углавном њихове искључивости. Аутобиографија Адријен Рич било свесно било несвесно не излази изван ових оквира, одбацујући могућност да прихвати егзистенцијалну заокруженост мушког рода и уместо тога инсистирајући на генерацијама мушкараца сагледаних у оквиру схеме мужјака гладних доминације. Док проза ове књиге није успела да избегне да упадне у стереотипе језика насиља али и осећајности, поезија *Љубавних џесама* у потпуности у томе успева. Ове песме су написане тако да призову у сећање али и да истовремено подрију традицију сонетног низа у којој су елизабетански писци славили љубав према идеализованој дами. То су песме упућене познатим или непознатим женама у историји какве су на пр. Вила Катер, Етел Розенберг или песникињине баке, али највећи број песама представља дијалог са љубавницом која затим постаје бивша љубавница, или песникиње са својим другим ја.

Тај разговор за који нам је увек недостајало
 тако мало, одвија се у мојој глави,
 ноћу Хадсон дрhti у светлости Њу Џерсија
 у загађеној води још увек одблесци чак
 понекад месеца
 и ја откривам жену
 коју сам волела,
 утапа се у тајнама, рана страха око њеног грла
 и дави је као коса. А то је она
 с којом сам покушала да говорим, њена се повређена,
 изражајна глава окреће у страну од бола, одвучена је
 доле дубље
 где ме не може чути,
 и ускоро ћу знати да зборила сам са сопственом душом.

Нова књига есеја *О лажима, ѿтајнама и ѿишцини: Изабрана проза 1966–1978* (*On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose*) појавила се 1979. године и учврстила позицију Адријен Рич као значајне феминистичке теоретичарке. У овим есејима она поново испитује и критикује начин на који су представљане жене као што такође реафирмише оне женске гласове у историји који нам показују оно што не знамо. Посебну перспективу овим есејима даје њено лезбејство. Она твди да лезбејство није само „сексуална преференција“, већ изазов институцији хетеросексуалности која у ствари држи жене у подчињеном положају. Лезбејство за Рич значи „примарни интензитет међу женама, интензитет који је свет већином тривијализовао, карикирао или заразио злом... Верујем да је у свакој жени лезбејка оно што ствара женска енергија... Управо лезбејка у нама нагони нас да осећамо маштовито, да се искажемо у језику, да појмимо пуну везу између жене и друге жене. Оно што је у нама креативно, то је лезбејка, јер је послушна кћер отаца само следбеница.“ (*On Lies, Secrets, and Silence*, стр. 200–201)

Сан о заједничком језику (*The Dream of a Common Language*) 1978, и *Луго стирњење ме је довело овако далеко*

(*A Wild Patience Has Taken Me This Far*) 1981, су две по квалитету уједначене збирке поезије. У њима Рич наставља да истовремено и афирмише и критикује место и улогу жене у историји. Марија Кири која у песми „Моћ“ умире од радијације симбол је и афирмације и негације женског принципа:

Умрла је чувена жена поричући
своје ране
поричући
њене ране дођоше из истих извора
као њена моћ

Кроз песме ове збирке, како то сугерише и наслов, присутан је напор да се превазиђу културне детерминанте језика и да се комуницира непосредно. Но, као и увек одређе-на оним „расцепом у корену“ Рич је свесна да истовремено мора постојати и неки обични језик, заједнички језик на који се може ослонити. Између свести о немогућем и жеље за њим, Рич гради непрестано своју визију непознатог и жељеног света.

Мада је збирка *Рајасилов као чињеница: Изабране и нове ђесме 1950–1980* (*The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New*), објављена 1984. представљала рекапитулацију дотадашњег рада песникињиног, како то и наслов потврђује, у збирци се појавио и низ нових песама које су наговестиле даље промене у стваралаштву А. Рич. Ове промене индиковане су сазнањем да амерички феминизам није универзални покрет већ покрет који је схваћен као покрет белих жена средње класе. Читав један свет жена осећао се искљученим из њега: жене других боја коже, не-Американке, припаднице других класа јасно су и гласно протестовале. Осетљива Адријен Рич одмах је реаговала. Њена поезија почиње да испитује женску свест других поднебља и времена. Песма „Паула Бекер Клари Вестхоф“ у облику писма једне жене упућеног другој, гради два плана: универзални

на којем се сусрећемо са једном женском судбином и индивидуални где пратимо ток свести младе Немице Пауле Бекер пред порођај, тј. пред смрт. Посебну занимљивост песме представља помињање песника Рилкеа преко кога Рич осветљава посебно проблематичан однос мушкараца уметника и жене уметнице.

У песми „Паула Бекер Клари Вестхоф“ Рич користи исповедни глас *gruoi*, такозвану *ћерсону*, при чему је веома уочљива њена нова осетљивост према идентитету, друштву и историји. Песма је драматски монолог у облику писма које Паула пише својој пријатељици Клари. Паула Бекер (1876–1907) и Клара Вестхоф (1878–1954), како нас обавештава Рич, „спријатељиле су се у Ворпсведеу, уметничкој колонији покрај Бремена, у Немачкој, у лето 1899. У јануару 1900. провеле су пола године заједно у Паризу, где је Паула сликала а Клара студирала скулптуру код Родена. У августу су се вратиле у Ворпсведе, а потом провеле и следећу зиму заједно, у Берлину. Клара се 1901. удала за песника Рајнер Марију Рилкеа; ускоро затим Паула се удала за сликара Ота Модерсона. Умрла је од крварења после порођаја мрмљајући, *Каква срамотица!*“

Овај историјски и друштвени оквир омогућава Адријен Рич да нам исприча причу о младој жени уметници која се удала за уметника, наглашавајући да чак ни у таквој ситуацији није могла постојати једнакост међу једнакима. Млада жена која пише писмо пријатељици оптерећена је нежељеном трудноћом и последицама које трудноћа очигледно има на њен рад. Као жена свога времена и класе она је приморана да прихвати живот који јој се пружа уместо да га бира као мушкарац:

Рајнер, наравно, зна више него што Ото зна,
он верује у жене. Али и он се нама храни,
као сви они. Цео његов живот, његову уметност
штите жене. Која би од нас то могла рећи?

Која од нас, Кларо, није морала да се одважи на тај скок
изван свог женског бића
да спасе свој рад? Или је то да спасе себе?
Брак је осамљенији од самоће.

Причу о браку прати као паралела сећање на пријатељство и разумевање између две жене. Ради се о посебној врсти разумевања којем нису потребне речи:

Каже се да трудна жена
сања о сопственој смрти. Али живот и смрт
држе једно друго за руку. Кларо, осећам да сам тако пуна
рада, живота који пред собом видим и љубави
за тебе, која ћеш једина од свих
ма како лоше ја то кажем
чути све што кажем и што не могу рећи.

Збирка *Извори (Sources)* објављена је 1983. а затим поново у оквиру књиге *Твоја родна земља, твој живот (Your Native Land, Your Life)*, 1986. Овде се у потпуности може уочити да је Адријен Рич напустила посматрање света у оквиру поједностављене феминистичке дихотомије мушко-женско и определила се да га разуме као множину разлика које се не манифестују само у сексуалној преференцији већ и у припадности одређеном етносу, раси, класи. У дугачкој песми „Извори“ (*Твоја родна земља, твој живот*) 1986, Рич инсистира да се свет може разумети само кроз исповедни, аутобиографски, самоистражујући глас који не постоји изван одређене класе, етноса, расе. То је песма о песникињи (Рич) која путује са источне обале на западну, крећући се, дакле, кроз простор, али истовремено путује и назад, кроз време, враћајући се својим јужњачким, јеврејским коренима.

Одакле? пита глас хладно

Ово је глас у хладном јутарњем ваздуху
што пробада снове. *Одакле њојиче њвоја снаја?*
Старе ствари...
Одакле њојиче њвоја снаја, њи Јеврејко с јуја ?
расцејљена у корену, одјајена у замку од ваздуха?

Кроз двадесет и три дела песме ми сазнајемо податке о песникињином животу: о њеној младости у породици средње класе, о непознавању њених делимично јеврејских корена, о њеном сталном болу јер је „у корену расцепљена“ – „ни нејеврејка ни Јеврејка“, о великом незнању о Холокаусту. „Нисам имала појма чега сам све била поштеђена.“ У три дела песме песникиња се обраћа своме оцу и своме мужу. У овим одељцима она користи песму у прози као форму која треба да подвуче аутобиографски/исповедни тон њеног писма. Редови посвећени двојици значајних мушкараца у њеном животу изузетно су искрени и болни.

Мада и ова аутобиографија сагледава свет прошлости с позиција садашњости и обојена је искључивошћу погледа свог аутора, оно поетско у њој отупљује и, рекла бих, ублажава оне оштре и често неприхватљиве ивице есејистике Адријен Рич:

Све време II светског рата
говорила сам себи да имам посебну судбину
морао је да постоји разлог
што не живим у бомбардованој кући
или у подруму кријући се са пацовима ,

морао је да постоји разлог
што сигурно растем, Американка
уз рационисани шећер у Мејсоновом ћупу

расцејљена у корену хришћанка беле коже
ни нејеврејка ни јеврејка

кроз огромну тишину
Холокауста

нисам имала појма чега сам поштеђена

још мање о женама и мушкарцима мог рода
Јеврејима Вискбурга и Бирмингема
чији су животи морали бити стратегије не мање
но стратегија ласице на путу бр. 5

Аутобиографски елеменат који доминира у *Изворима* прати и песникињино размишљање о америчкој историји и њеним забунама у дугачкој песми „Северноамеричко време“. Покушај појединца да буде одговоран за своје делање не мора да води и општој одговорности; реакција друштва често није одговарајућа: „Ледени људи / ледене нације једу / луксузну храну или ђубре / ледени језици лижу луксузно месо... хладне руке покушавају да милују... најхладнији пол / хладно срце хладан секс хладна интелигенција / моја земља брзо укована у историју / заглављена у леду“. Реакција на овакво стање ствари може бити очајање због неразумевања и недостатка самилости. Али Рич не прихвата очај: „У овим песмама покушала сам да говорим из моје земље, о њој и њој. Да искажем различит захтев од оног који истичу патриоти речи; да говорим о самој земљи, о градовима и о имагинацијама које су овде обитавале, ризикујући, неслободне, вређане, избрисане. Верујем више него икада да је трагање за правдом и разумевањем велики извор за поезију у нашем времену, у целом свету, мада је тема очаја канонизована у овом веку. Црпем снагу из традиција свих оних који су и поред свих разлога да очајавају одбили да то учине“. (Предговор А. Рич за збирку). Есеји објављени под насловом *Крв, хлеб и поезија*, (*Blood, Bread, and Poetry*) 1986, у потпуности понављају убеђења њене поезије.

Шта је Јеврејин у осами?
Шта је жена у осами, настрана жена или мушкарац?
Када зимске поплаве стргну кулу са стене, смрве
пророково острвце, и фарме клизну у море
када левијатан буде угрожен а Јона постане осветник
када се центар и ивице заједно смрве, заједно смрве границе
на којима беше утемељен свет
када се наше душе смрве заједно, арапске и јеврејске, у
урлику наше усамљености
међу племенима
када избегличко и изгнаничко дете поново отворе
разорен и забрањен град
када ми који одбијамо да будемо жене и мушкарци по
прописима за жене и мушкарце,
испричамо наше приче о осами проживљеној у мноштву
у том свету какав год може бити, новорођен и прогоњен,
шта ће значити осама?

Последња збирка есеја А. Рич *Шта се ту крије: Свеске о поезији и политици* (*What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*) објављена је 1993. За наслов је узет Вилијамсов стих из песме „Чапљан, тај зелени цвет“: “It is difficult/ to get the news from poems/ yet men die miserably every day/ for lack/ of what is found there.“, у преводу: „Тешко је/ нешто ново сазнати из песама/ па ипак људи бедно

умиру сваког дана/ јер не знају/ шта се ту крије“. У овим есејима доминира убеђење песникињино да извори и при-рода поезије нису само лични већ и политички, а тиме, што је доминанта њене поетике – поезија постаје средство промене. „Питање за северноамеричког песника јесте како да буде сведок стварности од које јавност – и можда део песника – жели, или је убеђен да жели, да одврати поглед“. У овом исказу нема ничега од гласа који је стајао, како је то Одн писао у предговору првој књизи А. Рич, иза песама „фино и скромно одевених, које говоре тихо али не мрмљају, поштују своје старије али их се не плаше“. Уместо њега слушамо женски глас који слободно поручује: „Треба имати вољу да се опстане. Треба имати вољу и не одустати први пут када ти неко врати песму, или први пут када стојиш на углу улице и покушаваш да поделиш летке а људи их цепају и бацају у блато. *Мораш* опстати; и такође мораш бити вољан да будеш сам или уз мали број других за неко време, да би ишта створио... Мислим да је потребно поседовати краткорочни песимизам и дугорочни оптимизам – не очекивати све од сваке 'кампање', већ веровати да ће се, мало помало, десити промене.“ (Интервју са А. Рич, *Publishers Weekly*, 29. новембар, 1993, стр. 44). Између ова два тако различита гласа стоји незаобилазно песничко дело Адријен Рич чији континуитет најбоље тумаче Олсонови стихови с почетка песме „Водомари“: „Оно што се не мења / јесте воља за променом“.

Дубравка Поповић Срдановић
БУРА СПОРЕДНИХ СТВАРИ
Огледи о америчкој поезији XX века

Издавач
ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2

За издавача
Др Весна Матовић

Коректор
Марија Белић

Тираж
300 примерака

Штампа

Силоја
ШТАМПА



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.111(73).09-1"19"

ПОПОВИЋ Срдановић, Дубравка

Бура споредних ствари : огледи о америчкој
поезији XX века / Дубравка Поповић
Срдановић. - Београд : Институт за
књижевност и уметност, 2007 (Београд :
Чигоја штампа). - 312 стр. ; 21 см. -
(Студије и расправе / Институт за
књижевност и уметност ; књ. 47)

Тираж 300. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз
поједина поглавља.

ISBN 978-86-7095-130-3

а) Америчка поезија - 20 в
COBISS.SR-ID 145084940

Милан Радуловић
МОДЕРНИЗАМ И СРПСКА ИДЕАЛИСТИЧКА
ФИЛОСОФИЈА

Слободанка Пековић
КЊИЖЕВНО ДЕЛО ВЕЉКА МИЛИЋЕВИЋА

Кринка Видаковић-Петров
ОГЛЕДИ О УСМЕНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Весна Матовић
КРИТИЧКА МИСАО СРПСКИХ СОЦИЈАЛИСТА
(1868–1914)

Гвозден Ерор
ГРАДЊА СЕМАНТИЧКИХ ПОЉА У РОМАНУ

Олга Ступаревић
МАРКО ЦАР КЊИЖЕВНИ КРИТИЧАР

Тања Поповић
ПОСЛЕДЊЕ САРАЈЛИЈИНО ДЕЛО

Бранислава Милијић
СЕМИОТИЧКА ЕСТЕТИКА

Предраг Палавестра
КЊИЖЕВНОСТ МЛАДЕ БОСНЕ

Светлана Стипчевић
ИТАЛИЈАНСКИ ИЗВОРИ ДУБРОВАЧКЕ МЕЛОДРАМЕ

Татјана Росић
ПРОИЗВОЉНОСТ ДНЕВНИКА

Ана Вукић
СЛИКА СВЕТА У ПРИПОВЕТКАМА БРАНКА ЋОПИЋА

Милан Радуловић
КЛАСИЦИ СРПСКОГ МОДЕРНИЗМА

Милослав Шутић
ВЕТАР И МЕЛАНХОЛИЈА

Тања Поповић
СРПСКА РОМАНТИЧАРСКА ПОЕМА

Зденка Петковић-Прошић
КРИТИЧКЕ ИДЕЈЕ СВЕТИСЛАВА СТЕФАНОВИЋА

Станиша Тутњевећ
МОСТАРСКИ КЊИЖЕВНИ КРУГ

Бојан Ђорђевић
НИКОЛА НАЉЕШКОВИЋ ДУБРОВАЧКИ ПИСАЦ
XVI ВЕКА

Марија Циндори
ЕНДРЕ АДИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Милан Радуловић
РАСКРШЋА СРПСКОГ МОДЕРНИЗМА
Станиша Тутњевећ
ПОЕТИЧКА И ПОЕТОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА

Дубравка Поповић Срдановић
БУРА СПОРЕДНИХ СТВАРИ

ISBN 978-86-7095-130-3



9 788670 951303