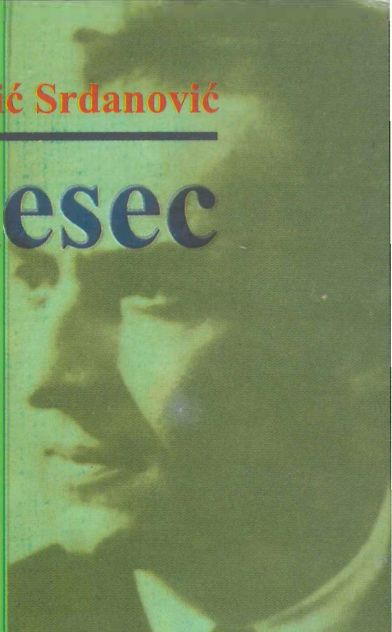


Dubravka Popović Srdanović

Ugalj i **m**esec



Dubravka Popović-Srdanović

UGALJ I MESEC

Eseji o američkoj poeziji XX veka



Biblioteka
MALA AKADEMIJA

Dubravka Popović-Srdanović
UGALJ I MESEC
Eseji o američkoj poeziji XX veka

Urednik
Milan Orlić

Knjigu preporučuju
Dr Miloslav Šutić
Dr Ratomir Ristić

Izdavač
Mali Nemo
Jadranska 17, 26000 Pančevo
tel/faks: 013/ 318-313
e-mail: malinemo@ptt.yu

Lektura i korektura
Mali Nemo

Dizajn
Mali Nemo

Štampa
VMD štamparija, Beograd

Tiraž
500

ISBN 86-83453-34-0

Fotografija na koricama
Vilijam Karlos Vilijams

Štampanje ove knjige podržalo je
Ministarstvo za nauku, tehnologiju i razvoj Republike Srbije

Dubravka Popović Srdanović

UGALJ I MESEC

Eseji o američkoj poeziji XX veka

Mali
Nemo 
Pančevo 2003.

Mom Vladi

AMERIČKA POEZIJA*

Šta je da je, mora imati
Želudac koji može da vari
Gumu, ugalj, uran, mesece, pesme.

Kao i ajkula, sadrži cipelu.
Mora da pliva miljama kroz pustinju
Ispuštajući krike što su skoro ljudski.

Luis Simpson

* Svi stihovi u knjizi prevod su Dubravke Popović-Srdanović

UMESTO PREDGOVORA

Šezdesetih godina XX veka pojavile su se dve značajne antologije američke poezije, čiji priređivači tvrde da donose izbor iz prave „moderne“ poezije. Naravno, sve antologije pretenduju da budu prave, ali se ipak retko dešava ono što se desilo u slučaju pomenutih knjiga. Naime, nijednom od 44 pesnika zastupljena u antologiji Donalda M. Alena pod naslovom *Nova američka poezija (New American Poetry)* nije dat prostor u antologiji Hala, Paka i Simpsona *Novi pesnici u Engleskoj i Americi (The New Poets of England and America)*. S obzirom da su knjige objavljene u razmaku od tri godine, jasno je da u pitanju nisu sudovi dva različita vremena, već da su za vrednovanje „modernosti“ korišćeni različiti kriterijumi.

Kao kriterijum za knjigu *Novi pesnici* poslužila je tzv. „akademska“ struja u američkoj poeziji, nastala na premisama dominantnog kritičkog pravca toga vremena – Novoj kritici. Nova kritika zahtevala je i inspirisala određenu vrstu poezije: učenu, izgrađenu na tradicionalno prihvaćenim modelima, punu simbola koje treba dešifrovati, višeznačnu, ironičnu itd. Njen najbolji predstavnik bio je Eliot.

Eliot je na izvestan način bio i dodirna tačka sa drugom antologijom, jer su svi pesnici zastupljeni u ovoj knjizi pisali antieliotovsku, antitradicionalnu, antiakademsku poeziju. Ipak, i ovi pesnici imali su svoj uzor: Vilijama Karlosa Vilijamsa.

Taj izuzetni čovek je skoro čitavog svog veka vodio dva veoma intenzivna života: nekih četrdeset godina se bavio medicinom, akušerstvom i pedijatrijom u malom industrijskom gradu Raderfordu u Nju Džersiju. Pregledao je oko 1,5 miliona pacijenata i pomogao da na svet dođe 2000 novorođenčadi. I dok je danonoćno obavljao svoju lekarsku dužnost, uspeo je da stvori jedno

od najzamašnijih dela u istoriji američke književnosti: 49 knjiga iz svih poznatih žanrova, kao i dela koja je još uvek teško žanrovski klasifikovati. Napisao je preko 600 pesama, 4 pozorišna komada, 52 kratke priče, 4 romana, 2 knjige eseja i kritike, autobiografiju, biografiju svoje majke, istoriju Amerike, knjigu pisama i libreto za operu. Skoro tri decenije pisao je ep *Paterson* u 5 knjiga. Preveo je na engleski Kevedov roman *Pas i groznica* i Supoov roman *Poslednje noći Pariza*. Od 1951. godine kada se penzionisao, stvorio je, kao da na njega nije imao uticaja niz moždanih udara koji su ga sve više paralisali, svoja najbolja dela.

Danas nema nikakve sumnje u ishod „sukoba antologija“. Veliki broj pesnika čija je poezija bila inspirisana Eliotom i Novom kritikom izgubio se sa literarne scene. Veći broj tradicionalnih pesnika približio se pesnicima iz suprotnog tabora; kao nosioci moderne američke poezije nametnuli su se pesnici antiakademske struje – pesnici postmodernizma, a kao njihovi emocionalni i intelektualni uzori poezija i poetika Vilijama Karlosa Vilijamsa.

IZAZOV NEPOZNATOM: DELO VILIJAMA KARLOSA VILIJAMSA

Razaranje i stvaranje su istovremeni.

V. K. Vilijams, *Maštanja*

Sve do poslednjih godina života Vilijam Karlos Vilijams (William Carlos Williams) je bio gotovo potpuno zanemaren od strane književnih kritičara. Kada je umro, 4. marta 1963. godine, o njemu je bila napisana samo jedna knjiga (Vivian Koh, 1950), i to po narudžbini Vilijamsovog izdavača (New Directions Book). Posle Vilijamsove smrti, njegova poezija stiže sve veću popularnost i među kritičarima, počinje da se predaje na univerzitetima, a 1967. godine, posle objavljivanja njegovih pisama u Velikoj Britaniji, čak i umereni *Tajmsov književni dodatak* priznaje da je Vilijams „zamenio Eliota u osećanjima čitalaca“. Kritički materijali o Vilijamsu počinju da se gomilaju, a poplava tekstova o pesniku ne jenjava ni danas. I u najkonvencionalnijim kritičarskim procenama, Vilijams se najzad uvrstio u takozvanu „veliku trojku“, zajedno sa Eliotom i Poundom.

Ipak, čak i kada je njegova poezija bila prihvaćena i pozitivno ocenjena, Vilijams je na izvestan način ostao u nemilosti kritičara jer su njegovi teorijski tekstovi, kritike i estetičke teorije procenjeni, najblaže rečeno, kao sporedni. Na osnovu Vilijamsove „nesposobnosti“ da misli u apstrakcijama, kritičari su ga ocenili kao „manje inteligentnog“ od Stivena, Eliota i Pounda, ili bilo koga drugog pesnika sa sličnom slavom i pesničkim dostignućima (H. Vagoner) i „nikakvog mislioca, s vremena na vreme skoro budalu“ (A. Vinters). Vilijamsovi kritičari očigledno su čitali njegove teorijske tekstove i po-

eziiju u okviru *metafizičke tradicije*. Osnovno merilo, dakle, kojim je vrednovano Vilijamsovo delo bila je tradicija; pošto se njegovo delo nije moglo vrednovati tim merilom, on je bio osuđen na neuspeh.

Međutim, sam Vilijams odbija bilo kakvo zajedništvo sa poezijom prošlosti. On je smatrao da je američki pesnik udaljen od izvornog putem autoriteta kojim su se nametnule istorija i tradicija. Približiti se izvornom moguće je samo ukoliko se ukloni moć tradicije, čime će se istovremeno otvoriti mogućnost za nešto novo. Njegova poezija je traganje za trenutkom u istoriji u kojem se „primordijalna igra oblika i snage, reči i stvari prekinula“. Taj trenutak predstavlja trenutak čovekovog otiskivanja u istoriju, trenutak u kojem „počinje reč“. Najznačajnijim američkim pesnikom Vilijams je smatrao V. Vitmena, jer je razorio „mrtvilo kopija“ koje su pretile da uguše bilo koga novog pesnika „tiranijom prošlosti“.

Napad na metafizičku tradiciju prostire se kroz ceo književni opus Vilijamsov, kroz poeziju, kritičke tekstove, prozu, čak i kroz pisma. Srž napada sigurno, predstavlja knjiga *Otelovljenje znanja* koja tek od osamdesetih godina privlači opravdanu pažnju kao specifičan teorijski pokušaj autora da čitaocu kroz eseje koji su veoma bliski poeziji skrene pažnju na problem odnosa između poezije i misli.

U celoj knjizi Vilijams se bori protiv „Nauke i Filozofije“ pisanih velikim slovom, postavljajući ih uvek zajedno kao da oblikuju neku posebnu vrstu orštaštva, kao personifikacije pokušaja da se zaustavi promenljivi karakter vremena i oprostori vremenska priroda bića.

Nauka i Filozofija, a njih je Vilijams razumeo i tumačio kao metafizičku tradiciju, zamišljaju neku nejasnu budućnost u kojoj će sve biti razjašnjeno, u idealnom slučaju „džepom punim raznih formula“, a kada će „naši napori biti nagrađeni nekom vrstom mističnog kraja ili mističnog razumevanja“.¹

Ako se traga za nekim krajnjim znanjem, znači da se svet shvata na metafizički način, a da se istovremeno gubi iz vida temporalnost bića. Znanje se, veruje Vilijams, ne može shvatiti kao cilj do kojeg se stiže na kraju obrazovanja, već kao proces koji se ostvaruje u svakoj fazi obrazovanja, u svakom prostoru i svakom trenutku života.

Znanje kao neposredna konkretnost, „struktura“ koju gradimo otkrivajući

¹ W.C. Williams: *The Embodiment of Knowledge*, New Directions Book, New York, 1976, p. XVII

sebe same, nastaje u procesu građenja sopstvene ličnosti. Svako bekstvo izvan utvrđenog puta predstavlja novi stepen u razvoju. Zato su najčešće metafore u Vilijamsovoj knjizi metafore prevaziđenih okvira, bekstva iz zatvorenih prostora, naročito bekstva izvan zidova Akademije koja za Vilijamsa predstavlja bastion Nauke i Filosofije. „Da bismo se domogli bilo čega, kao što su vrednost i jasnoća, primorani smo na vulgarnost. To je istorija. Kreće se naniže. Zar oni ne sagledavaju njenu očiglednu pogrešnost... *Mora* biti kao što jeste, a sasvim je degradirana. U pogrešnom pravcu proteže se ona unazad dve hiljade godina, delo mislilaca koji su nas unizili i razoružali. Poezija je onda gotovo sve što preostaje, nedimuto Naukom i Filosofijom.“²

Istovremeno, dok afirmiše nemetafizičnost poezije, Vilijams ne zaboravlja izuzetan uticaj koji je metafizička tradicija izvršila na kritičku misao. Kao žrtva tradicionalne kritike, on se na nju obara sa neskrivenom žestinom: „Mrtav sam umoran od ove sitničarske... kritike, pune uravnoteženih i uzornih radova – vredna je takva kakva je – ali, ako mi kažu: pa ti ne znaš ovaj predmet. Šta je to? Ja kažem: nema veze. Upoznajte mene. Ne možete. Ona je vaše znanje beskorisno.“³

Jedino pravo znanje može da se nalazi u poeziji i svako ko poželi da sazna bilo šta stvarno o čoveku mora da se pozabavi poezijom, veruje Vilijams. Nauka i Filosofija koriste reči samo da njima iskažu značenje. Prema tome, mada mnoge discipline koriste pisanje kako bi nešto iskazale, ipak samo poezija koristi pravo pisanje, jer samo ona može da ostvari prisustvo bića. Vilijamsov napad na tradiciju može se sagledati u okviru napada na fenomen koji bi se mogao nazvati naučnom „spacijalizacijom“, oprostorivanjem: „to je, da tako kažem, zaustavljanje filma, kako bi se studirao“. Zaustaviti film, znači prevesti vremenski proces u sliku, u prostor, i onda ga sagledati kao što se sagledava mozaik, kao da je nešto što je bilo, a ne što jeste. Spacijalizacija, dakle, uništava onaj elemenat koji je za ljudsko biće najbitniji: mogućnost da se neprestano postaje.

Kritičar „oprostoruje“ književni tekst kada ga meri svojim sopstvenim iščekivanjem. Ona poezija koja ne ispunjava njegova iščekivanja, zaključuje, – nema nikakvu vrednost. Kritičari ovog tipa – voleo je da konstatuje Vilijams – ne približavaju se pesmi sa „naoružanom vizijom“ (aluzija na knjigu

² *Ibid.*, p. 28-29.

³ *Ibid.*, p. 35.

Armed Vision), kao što bi oni želeli da se misli, već sa „oružanom pratnjom“. „Dodir sentimentalnosti ovde, nečista metafora tamo i puf! nema još jednog pesnika“, ruga se Vilijams.

Sam Vilijams je uporno odbijao da zadovolji ukus kritičara, da im podari poeziju kakvu su želeli da vide. Izgleda da ipak nije shvatao koliko su jaki okviri metafizičke tradicije u kritici, da se kritika kreće u okviru određenog zatvorenog prostora i da su njene procene načinjene u tom prostoru – predviđljive. On je imao utisak da se obračunava sa pojedinačnim kritičarima, a ne sa Kritikom. Na primer, sa Blekmurom. Sa svoje strane čuveni pripadnik Nove kritike odbio je svaku mogućnost da prihvati mišljenje jednog pesnika kao mišljenje sebi ravnog, a takođe i samu pomisao da razmisli o sopstvenim granicama. Dosledno svome shvatanju, on je zaključio:

„Doktor Vilijams uopšte ne shvata šta je normalno, nema perspektive, nema završenosti, jer ovi elementi, da bi izgradili imaginativan izraz, zahtevaju intelekt, kojemu on ne veruje i formu, koju on ne može da razume.“

Vilijams i njegovi kritičari očigledno su govorili različitim jezicima. On je osuđivao okoštalog merila nauke i filosofije, kao i teorijske misli koja koristi reči samo da bi izrazila značenje; kritičari su naprotiv zahtevali da se teorijski tekst baš tako ponaša. On je pokušavao da pobjegne od tradicije stvarajući teorijski tekst koji će je razoriti, koristeći misao koja bi bila toliko bliska poeziji da po standardima tradicije više i ne bi mogla da se nazove mišljenjem. Kritičari su, međutim, pokušali da Vilijamsu odrede mesto baš u tradiciji koju je poricao, sagledavajući njegovu različitost ne kao posebnu moć da se protiv tradicije ustane, već kao nemoć da se tradiciji pripada. Vilijamsov novi jezik mogao se čitati samo na neki novi način koji bi omogućio shvatanje da novina ovog jezika ne leži u prisilnoj bliskosti izrađenoj između intelekta i forme, već u „samom biću“.

U teoriji jezika iznesenoj u *Otelovljenju znanja*, a koja je od bitnog značaja za Vilijamsa, pesnik ističe blizinu poezije i mišljenja u okviru jezika. Početak, istina, objavljuje se po prvi put kroz jezik. Kroz jezik prvobitna grčka misao postavlja osnovu onome što mi nazivamo Zapadnom istorijom i pojavljuje se kao osnova našega sveta. Prvobitni jezik je pesnički, jer je izuzetno blizak istinskom biću. Na taj način pesnički jezik istovremeno karakteriše i prvobitnu misao i prvobitnu poeziju.

Vilijams deli jezik u zavisnosti od njegove upotrebe na dve vrste: jezik sekundaran u odnosu prema ideji, koji ukazuje na svet izvan sebe (u nauci, fi-

losofiji, žurnalizmu), i jezik primaran u odnosu prema ideji, koji privlači pažnju na sebe samog (u književnosti). Vilijams smatra da bi obe upotrebe jezika trebalo da se upotpunjavaju u „stvarnoj“ inteligenciji.

Vilijamsova teorija interesantna je zbog nekoliko elemenata. Najpre, zbog pobune protiv nauke i filosofije, naročito njihove vere u kraj našeg istraživanja. Zatim, Vilijams predlaže neku vrstu „nereferencijalne“ teorije jezika kada napada popularnu verziju referencijalne teorije. Jezik novinarstva, nauke i filosofije ukazuje na svet izvan sebe, iskazuje da je od sekundarne važnosti u odnosu na ideju. Jezik poezije, međutim, u sebi je primaran i privlači našu pažnju pomoću sebe samog.

Vilijamsovo insistiranje na prioritetu jezika nije zagovaranje neke vrste larpurlartizma. On smatra da bi idealno zamišljen jezik bio onaj koji bi usmeravao našu pažnju na reči izuzetno precizno uklopljene i povezane sa idejom koju predstavljaju, jezik koji bi na nov način ponovio svoju prvobitnu svežinu i bliskost sa bićem.

Takav jezik je čovekova mera, verovao je Vilijams; kroz njega čovek dotiče svet stvari i ostale ljude i sam sebe osmišlja. Vilijamsov pesnik ima zadatak da ga pronađe:

„Pesnikov zadatak je da pronađe izlaz za duh, srce i dušu – jedan za sve, da kao u mreži drži čitavu inteligenciju i ljudski život.“

Za ovakvim jezikom i vredi tragati jedino u poeziji; ali svekolika poezija ne može da postigne ovaj nivo, naročito tradicionalna poezija koja je uvek na Vilijamsovom udaru: „Sve što je napisano su laži. Jejits se iz sve snage trudio da to kaže nedavno. Obično se shvata na ivici. Utapanje. život. Sve. U pustinji nauke i filosofije. Eliot je pokušao da to saopšti u *Pustoj zemlji* – potom je umro. Ali nije uspeo. Suviše zaveden, predan znanju, suviše slab. Nije mogao.“⁴

Pravi problem poezije je jezik. „Sve teškoće potiču od reči“. Vilijams je smatrao da su klasici fiksirali reči dajući im izvestan oblik, da su izgradili velelepnu „građevinu“, ali je ona osuđena na propast, kao i bilo koja druga građevina, čak i ako se zove Partenon. „Sve što može da se kaže“, komentariše Vilijams, „rečeno je ovde – ali se mrvi.“ I reči će morati da ostare, da počnu da se mrve, jer su u njima fiksirane „uglavnom sve, ako baš i ne sve gluposti koje nas očaravaju, koje u nama rađaju želju da pišemo, koje nam daju podstreka da izbijemo u nešto novo“.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

Pošto tradicionalna poezija koristi samo tradicionalni jezik koji se oslanja na metafizičko nasleđe, Vilijams veruje da ona ne može stvoriti ništa različito, već da mora da izumre. Jedino novi jezik, koji se mora izgraditi na ruševinama metafizičke tradicije može da stvori različitu poeziju. Novi jezik neće da koristi tradicionalne reči koje nose ideje kao teret, već će se ideje, umesto da budu teret, dešavati zajedno sa rečima – kao *nove reči*.

Mada se čini da se u Vilijamsovim stavovima jasno kristališe teorija o „drugom početku“, Vilijamsovi savremenici kritičari imali su drugačije mišljenje i nikada nisu pokušali da tumače Vilijamsovo shvatanje tradicije kao mogućnost. Ova mogućnost je do te mere dovela u opasnost njihove sopstvene pozicije da je postala nemogućnost. Bilo je mnogo lakše i prijatnije objasniti Vilijamsovu čudnovatu poziciju biografskim putem. Njegov neprijateljski stav prema savremenimcima mogao se objasniti činjenicom da nije bio književno obrazovan kao Paund i Eliot, da nikada nije dostigao njihovu erudiciju. Za kritičare nije bilo važno što bi verovatno jedna od prvih reči koje bi Vilijams odbacio pri pokušaju da sebe okarakteriše, bila reč naučnik, ili obrazovan čovek, mada je imao odlično obrazovanje.

Takođe je bilo lako pokazati da je, kao aktivan lekar, tokom čitavog života Vilijams morao mnogo šta da žrtvuje svojoj profesiji. Lekarska praksa objašnjavala je Vilijamsovo neznanje iz oblasti književnosti kakva je predavana na univerzitetima, mada možda nije postojao pojam koji je Vilijams toliko odbijao da prihvati kao pojam „znanje“. Za njega je „znanje“ uvek bilo simbol kojim se kruniše univerzitetsko obrazovanje i potvrđuje metafizička tradicija.

Ponekad, kritičari su optuživali Vilijamsa da je ljubomoran na Eliota, koga je njegov bliski prijatelj Paund proglasio za boljeg pesnika. „Toliko ga je vređala Paundova naklonost prema Eliotu“, piše L. Simpson, „da to nikada nije oprostio Eliotu, a dugo vremena govorio je loše o Paundu.“

Bilo je i drugačijih objašnjenja za Vilijamsovu antipatiju prema Eliotu. Po nekim kritičarima, razlog je bila Vilijamsova pro-američka orijentacija nasuprot Eliotovoj anglofiliji, po drugima, Eliotov vatreni katolicizam, koji je Vilijams, kao protestant, prezirao. Neki kritičari zagovarali su jednostavnu tezu po kojoj Vilijams nije gajio simpatije prema Eliotu, jer je ovaj bio bolji pesnik. „Evo jedne Eliotove pesme“, pisao je Ezra Paund 1914. godine Harijet Monrou, „najinteresantniji prilog koji sam ikada dobio od Amerikanca“. Paundova izjava ne znači da je on zaboravio na Vilijamsa. On se uvek intereso-

vao za Vilijamsov rad, ali od njega nije očekivao velike i značajne stvari, barem u poređenju sa onim što je očekivao od Eliota.

Iz Vilijamsovih izjava o Eliotu lako je zaključiti koliko su ga kritičari pogrešno prosudili i koliko je odbojnost prema Eliotu teorijske, a ne lične prirode. Eliot predstavlja sve što je Vilijams odbio, sve što se lako može sažeti u jednu jedinu reč – Akademija. Akademija je, da se podsetimo, termin koji je Vilijams često koristio, misleći na metafizičku tradiciju. On je želeo smrt „akadenskog Eliota“. U pismu Kej Bojl 1932. godine Vilijams piše: „Treba jednom i završiti da shvatimo da je Eliot najzad i u potpunosti mrtav“.

Moderna poezija razvijala se, po Vilijamsovom mišljenju, u veoma važnom pravcu: prema otkriću suštinskog principa svih umetnosti – lokalnosti – kada se dogodila „velika katastrofa“. Pojava Eliotove *Puste zemlje* dobila je važnost kosmičkog događaja. „Ova pesma“, piše Vilijams, „zbrisala je naš svet kao da je na njega bačena atomska bomba i svi smeli pokušaji da se otisnemo u nepoznato pretvorili su se u prah“. Vilijams je smatrao da je moderna poezija unazađena za dobrih dvadeset godina: „Eliot nas je kritički vratio u učionicu baš u trenutku kada sam osećao da smo u stanju da se približimo materiji mnogo bližoj suštini novog oblika umetnosti, ukorenjenoj u lokalnosti. Odjednom sam saznao da sam na izvestan način ja najviše poražen“.⁵

Vilijams je doživeo poraz dublje nego drugi pesnici jer je upornije od drugih pokušavao da pobjegne od tradicije. Eliotov rad je za njega predstavljao samo ponavljanje onog što su ranije učinili Verlen, Bodler i Meterlink; Eliot, „rafinirani konformista“ se zadovoljio „konotacijama velikih majstora“. Vilijams se osećao poraženim jer nije želeo da prihvati uobičajene standarde poezije, već je priželjkivao „razdor sa banalnošću“, prekid sa tradicijom.

Ipak, sopstveni poraz o kojem Vilijams govori u vezi sa Eliotovom poezijom, nije za Vilijamsa bio poraz slabijega. On je još uvek verovao u nove mogućnosti za poeziju. U pismu upućenom Rensomu, Vilijams piše: „Tajna sveskolikog pisanja, sveskolike književnosti, jeste bekstvo, uistinu, ali ne u frojdovskom smislu. Drugim rečima, ne izbegavanje. Već bekstvo – iz gomile“. Gomila je u Vilijamsovom slučaju poezija i poetika modernizma.

Poezija modernizma, kako ju je shvatao Rolan Bart, da bi sebe razlučila od ostale poezije i proze uopšte, „uništava spontano funkcionalnu prirodu je-

⁵ W. C. Williams: *The Autobiography of William Carlos Williams*, New Directions Book, New York, 1948, p. 174.

zika i ostavlja samo njegovu leksičku bazu“. Znači da, koristeći Bartovu metaforu, poezija modernizma uništava matematiku koja postoji u ekonomiji relacija klasičnog jezika i „zadržava samo spoljni oblik ovog odnosa, muziku reči, ali ne i njihovu realnost“. Drugim rečima, modernizam ne koristi jezik koji je zasnovan na utvrđenoj semantici, već jezik koji su izmislili simbolisti, a koji je koristio gramatiku „kao podlogu koja postoji samo zato da bi se predstavila Reč“. Veze među rečima samo omogućavaju rečima da se uzdignu iznad ovog „magičnog vakuuma“ kao „zvuk i znak odvojen od pozadine“.

Postavljajući se protiv tradicije i njenih tendencija i najavljujući uništenje poezije prošlosti, što za njega znači poezija modernizma, Vilijams istovremeno govori o stvaranju novog jezika i nove poezije. Traganje za novim jezikom mora u sebi sadržati razumevanje da je jezik trenutno zarobljen u okviru prošlosti, ali i da se može osloboditi. Traganje za novim jezikom postaje otkrivanje prvobitnog jezika. Odlika Vilijamsovog traganja je svest da se čist, nepatvoren, primordijalni jezik ne može nikada dostići. Novo se stvara kroz čin nasilja, ali samim činom već postaje staro i prelazi u tradiciju. Jedinstvo izvornog ne može se ponoviti kroz eventualno ponavljanje početka, jer se početak ne da oponašati. Ponoviti početak ne znači imitirati ga, već započeti nanovo na način različit od prvobitnog. „Sve postoji od početka“ piše Vilijams u *Maštanjima*, „ali početak koji mi počinjemo je različit početak, drugi početak“; „sve što činimo mora biti ponavljanje prošlosti sa razlikom“.⁶

Moderniste odlikuje san o celovitom tekstu, o knjizi (Malarmeova *Le Livre*), a Vilijams, kao postmodernist, želi da produži san modernista demitologizujući ga. Postmodernistička poezija mora da demistifikuje san modernista, kako bi stvorila novu mogućnost za reč kroz razarenje simboličkog sna o Reči. Novi početak mora započeti kao što je započelo i prvobitno izvoriste, nenađano i neočekivano. Poslužićemo se slikom iz velikog Vilijamsovog epa *Paterson*. More sadrži seme života koje u njega unose sve reke, ali novi život se ostvaruje samo kroz jednu malu semenku koja plovi ka obali. Tako je i „jedna reč, jedna mala, mikroskopska reč dovoljna je da nas spase“, veruje pesnik.

Stvaranje novog jezika zahteva da se odbaci simbolistička Reč, modernistička Pesma. Anti-ekonomičnost i neobičan „ne-teorijski“ duh Vilijamsovih teorijskih tekstova usmereni su na razaranje ekonomike „dobro izbalansiranih sistema“, kakav je sigurno poetika modernizma, odnosno simbolizma.

⁶ W. C. Williams: *Imaginations*, New Directions Book, 1938. p. 210.

Metafizička tradicija sa svojim utvrđenjima Naukom i Filosofijom, Crkvom i Univerzitetom nameće verovanje u zatvorene, konstruisane celine, sa jasno određenim centrom. I poezija koja joj pripada je u večnom traganju za nepomičnom tačkom u svetu koji se kreće – Eliotovim „still point of the turning world“. Vilijams smatra da poezija tradicije mora biti uništena kako bi se mogla započeti nova poezija koja bi trebalo da bude san koji traje koliko i traganje za novim jezikom. On koristi termin „progon“ (pursuit), koji sam sobom ukazuje na različitost od Eliotovog „traganja“, jer je u njemu implicirano nasilje.

U čuvenom eseju o Hamletu Eliot sugerise da jedini način da se u umetnosti iskaže emocija jeste pomoću nalaženja takozvanog „objektivnog korelativa“ koji predstavlja niz predmeta, situacija i događaja, koji izgrađuju formulu posebne emocije. Emocija se pobuđuje čim se prikažu ove „spoljne činjenice“. Kod Eliota, dakle, nailazimo na zahtev da se stvori jezik koji je lišen kvaliteta aktuelnosti i kod koga je predmet podređen emociji.

Vilijams, nasuprot Eliotu, želi da stvori novi jezik koji će se baviti predmetima koji suštinski jesu u našem svetu i čije je mesto u našem iskustvu. On ne želi da koristi jezik kao što se koriste pravila šaha, već pokušava da proдре kroz jezik da bi sagledao zašto uopšte postoje pravila. Njegov jezik postaje čin nasilja kojim se naslućuje nešto novo:

Neka zmija čeka pod
svojom travom
a neka pisanje
bude od reči, sporih i brzih, oštarih
u napadu, mirnih u čekanju,
besanih.⁷

Zbog njihovog nastojanja da spasu tradiciju, ni Eliota, ni Novu kritiku ne treba shvatiti kao reakcionarne. Valja, ipak, istaći da ni Eliot, ni kritička škola inspirisana njegovim delom i okušana na njegovoj poeziji, nisu mogli da izbegnu „univerzalnu problematiku“ jezika, problematiku sa kojom se suočio

⁷ „Vrsta pesme“, u W.C. Williams, *Duh Vatre*, Delo, Beograd, 1989:8, p. 40. Svi stihovi koji se dalje navode u ovom radu su, izuzev kada je to posebno naznačeno, iz: Vilijam Karlos Vilijams *Izabrane pesme* (Izabrala, prevela i priredila Dubravka Popović-Srdanović), Nolit, Beograd, 1983.

modernizam. A suštinski problem modernista je, čini se, njihova nesposobnost da zamisle centar izvan strukture, da prihvate izvornik kao transcendentan.

Iako Eliot stalno naglašava veru u istoriju i ispoljava brigu za tradiciju, sva njegova dela karakteriše isto: odsustvo prisustva. Istorija i umetnost mogu da se shvate samo kao nesavršeni znaci božanskog. Ono što je imanentno nije dostupno volji već samo asketskoj ekstazi. Istorija je obeležena znakom krivice i samo se u tišini neizrečene reči može saznati Reč u svetu. Znak označuje odsustvo u sebi, kako bi istovremeno označio i božansko koje predstavlja. Ali svi znaci vremenom postaju komentari i sebi samima i ukazuju na tišinu u sopstvenom centru. Prema tome, znak se ne pokazuje kao centar, već samo kao dodatak.

Znaci i pesme postaju estetski objekti i svaki od njih određuje sopstveni centar, sopstvenu tišinu, a ne stvaralački izvornik izvan sebe. U poetici Eliota, i Nove kritike umetnost je izdvojena od života u sistem sam sebi dovoljan, a centar sistema određen je kao prisustvo.

Činjenica da je Eliot, pre nego što je napisao *Tradiciju i individualni talenat* putovao u Francusku i Španiju da poseti pećine praistorijskog čoveka, ukazuje da je verovatno pretpostavljao da jedini centar izvan sistema samog književnog dela može biti izgubljeno, prvobitno izvoriste. U svojim delima, međutim, on koristi religioznu simboliku, kako bi stvorio utisak celine i kreirao centar kojim poeziju oslobađa straha i užasa od tame i tišine. Njegova poezija je u stalnom traganju za ponovnim uspostavljanjem „izgubljene celine“, u neprestanim pokušajima da zadobije izgubljeno, a što je neophodno da bi se stvorila Reč i Muzika. Eliotova poezija se samosvesno odeljuje od sveta iskustava i čula, od života i od istorije, jer sobom potvrđuje usredsređenost na samu sebe.

Po Eliotu, istorija je problematična jer kroz svoje spomenike sugerise mogućnost postojanja centara. Eliotova poezija postaje traganje za centrom koji se izgubio u istoriji. Traganje se međutim pokazuje kao beskrajno. To je rezultat i celokupnih *Četiri kvarteta*, naročito poslednjeg od njih „Little Gidding“: „nećemo prestati sa istraživanjem“ u traganju za „stanjem potpune jednostavnosti.“

U tematskom centru svih Eliotovih razmišljanja nalazi se mirovanje. Predmet njegove želje je nečujna reč, ali Eliot sa nostalgijom sagledava da je i tada – ona samo dodatak. Estetika Nove kritike razvijena je oko iste pozicije. Umetničko književno delo je autotelična struktura koja pretpostavlja postojanje

nje ritualizovanog jezika. Pesma postaje slična molitvi, nešto „više nego reči“; ona sobom nagoveštava udaljeni izvor. Baveći se takvom pesmom Nova kritika je neophodno ispunjena dubokom „nostalgijom“ za poreklom.

Dok Eliot veruje u čisto postojanje izvornika koji se može dostići poezijom bez ikakvog nasilja, Vilijams smatra da svaki san o pesmi pretpostavlja neophodnost nasilja. Dok Eliotova pesma postoji kao neprestano istraživanje, ali predviđa „kraj svih istraživanja“, Vilijamsova ne sagledava kraj progona, već samo mogućnost da se on uvek započinje nanovo. Bolje nego teorijski iskaz, Peta knjiga Vilijamsovog epa *Paterson* ukazuje na ulogu nasilja u pokušaju da se započne iznova.

Peta knjiga rođena je iz „ubistva sna“ u Četvrtoj knjizi, sna o samodovoljnosti književnosti. Ipak, san je kroz sopstveno uništenje samo obnovljen, ali sada ne više kao san o celovitosti, već kao san o poeziji kao diskontinuitetu, kao o igri, plesu. Svaka pesma je igra, kao tragični ples satire, svaka pesma je ritual kojim se uvek nanovo otvara traganje za početkom istorije kao progon.

Jedino sigurna je igra;
neka bude tvoja
ko može da kaže
šta će od nje biti.

Peta knjiga *Patersona* je pesma o poeziji – pesma tumači sopstvenu hermeneutičku moć. Poslednji deo epa predstavlja tumačenje metoda koji je primenjen ranije (od Prve do Četvrte knjige). Pesma govori o stvaralačkoj snazi jezika i o neizbežnom promašaju koji očekuje svakog pesnika koji pokušava da da ontološki status svojoj pesmi: nemoguće je uhvatiti Jednoroga, tj. Reč, a izbeći nasilje. Jednorog se mora ubiti. Na isti način prilikom otkrivanja suštine jezika, mora se otkriti njegov fiktivni status.

Opisujući flamanske tapiserije koje obrađuju temu lova na Jednoroga, u slavu venčanja Ane od Bretanje sa Lujem XII (tapiserije su nastale u XII veku i nalaze se u galeriji Kloster, delu Metropolitene muzeja u Njujorku), Vilijams naglašava neophodnu dvoznačnost lova: hvatanje životinje predstavlja uspeh za lovca i istovremeno kreativni čin, ali za životinju znači smrt. Čovek postaje prestupnik, „onaj koji imenuje, i onaj koji ubija transcendentalnu reč“.

Poslednji deo epa demitologizuje hrišćansku legendu dokazujući da ona

predstavlja samo tumačenje neke mnogo izvornije istine. Pošto tumači tumačenje, umetnost ukazuje na sopstvenu slobodu koja se sastoji u prevazilaženju konvencija određenih putem istorije ili tradicije. Pesma pokazuje da je izvoriste još uvek misterija i da je čovek slobodno biće.

Priroda čovekova iskazuje se u njegovom biću lovca, u sposobnosti da večno traga. Da bi potvrdio da je lovac, čovek sledi Jednoroga želeći da ga uništi. Njegova želja se pokazuje kao nasilje. Lov, prema tome, za Vilijamsa, postaje primordijalni događaj koji povezuje izvornu ljudsku umetnost i njegov ep. Ep opeva tapiserije, a tapiserije tumače najstariju čovekovu umetnost (veštinu) – lov. Pesma (ep) tumači tumačenje tumačenja. Zaštićena lancem tumačenja, misterija centra i dalje ostaje neprikosnovena.

Flamanske tapiserije u Vilijamsovom tumačenju izmiruju dva suprotna viđenja sveta, hrišćansko i pagansko, ujedinjujući mit o inkarnaciji i gnostičku doktrinu o Reči. Hvatanje životinje implicira njenu smrt i transcendovanje, što evocira inkarnaciju, ali istovremeno ukazuje da se problematika ovog ubistva može primeniti i na neko drugo ubistvo. Mit o zatvorenom vrtu u kojem se ubistvo odigrava takođe je dvoznačan: predstavlja fikciju fikcije koja mora biti skrivena, kako bi se održao i spasao mit o jeziku.

Vilijams je shvatio mogućnosti mita o Jednorogu, njegovo prehrišćansko značenje, kao i hrišćansku verziju, veoma podložnu frojdovskoj interpretaciji. U odličnoj studiji *The Lore of the Unicorn*, Odel Šepard ističe da se slika ili metafora Jednoroga javlja širom profane i sakralne književnosti, i da je iskorišćena na različite načine. U *Bestiaire de L'amour* Rišara de Furnivala, na primer, Jednorog je identifikovan sa pesnikom. U Jungovoj tabli simbola različito je, ali sistematski identifikovan kao jedan od alhemijskih simbola Merkurijusa ili duše, što naravno ima svoj pandan u hrišćanskom simbolizmu. Devica predstavlja njegov pasivni ženski aspekt, dok Jednorog ili Lav simboliše divlju, snažnu i prodornu muževnu snagu, samoga *spiritus mercurialis*.

U bilo kom kontekstu Jednorog se suprotstavlja isticanju bilo kakvog određenog značenja. Njegova tipična osobina, jedan jedini rog, koji ga čini različitim od drugih životinja, dozvoljava da ga tumačimo kao dobro ili kao zlo, kao čudovište, kao jedinstvo ili kao logos. Višeznačnost značenja progonjene životinje proširuje se i na lovca pa i na ceo proces lova. Sada ceo ritual postaje višeznačan.

Hvatanje za Jednoroga znači smrt, a nasilje izvršeno nad Devicom izjed-

načuje se sa brakom. Simbolična Devičina smrt obezbeđuje ljudski kontinuitet; na sličan način smrt i nasilje nad rečju omogućuju jeziku da postoji. U Petoj knjizi *Patersona* lik Patersona se postavlja istovremeno kao stvoritelj i razoritelj, kao žrtva i kao onaj koji žrtvuje, kao autor teksta i onaj koji u njega sumnja, kao onaj koji mora da izvrši nasilje nad izvornikom kako bi bio u stanju da začne reč.

Paterson kao pesma o lovu zadobija problematiku lova, izjednačuje se sa lovom: kao prestup i kao isceljenje, kao greh i kao pomilovanje. I jezik pesme mora da se izjednači sa lovom da bi postao pravi poetski jezik. Knjiga koja priča o tapiserijama i ritualnom lovu na Jednoroga postaje pesma koja određenim jezikom govori o stvaranju jezika.

Jezik u modernoj poeziji u potpunosti oblikuju dve ideje, smatra Džerald Brans (*The Modern Poetry and the Idea of Language*). Prvu ideju on naziva 'hermetičkom' jer je pesnikova aktivnost usmerena prema književnom radu kao takvom, to jest radu kao samodovoljnoj lingvističkoj strukturi. Drugu ideju on zove orfičkom, po Orfeju, prvobitnom pevaču čija sfera delovanja zavisi od mitskog ili idealnog jedinstva reči ili bića, i čija se moć širi izvan kreiranja dela, a prema kreiranju sveta.

Sledbenici Orfeja prevlađuju u modernoj poeziji. Na njihovom čelu nalazi se Mallarmé koji želi da kreira knjigu *Le Livre* u koju se može upisati svet. Ako međutim, prihvatimo ideju da je postmodernistička poezija radikalno drugačija od moderne poezije, da je postmodernistički pesnik oslobođen nostalgije za izgubljenim početkom, toliko tipične za modernog pesnika, moraćemo da uvedemo još jednu pokroviteljsku figuru koja bi imala funkciju metafore za ceo novi pokret. Poetika Vilijama Karlosa Vilijamsa nudi nam veoma interesantno rešenje.

Nasuprot pesnicima modernizma koji žele da pesmu izjednače sa muzikom i nalaze uzor prvog pevača-pesnika u mitskoj figuri Orfeja koji je pesmom začaravao svet, prvi pesnik za Vilijamsa nije Orfej, već Homer, koji je pisao običnim jezikom. Orfej se pojavljuje kao lik samo u Vilijamsovim ranim radovima, kao što je *Kora u paklu*, gde se nada u Euridikino izbavljenje koristi kao paralela izbavljenju Kore. Oba mita imaju sličnu strukturu u kojoj je kulminacija nasilje ili silovanje, ali se, barem po Vilijamsovom mišljenju, u nečemu bitno razilaze. Mit o Kori potvrđuje da je moguće ponovo zadobiti obilje, a mit o Orfeju nagoveštava da se obilje može ostvariti samo kroz nostalgiju ili ekstazu.

Vilijams daje prednost mitu o Kori, odlučujući se protiv mogućnosti da gubitak tumači kao tragediju. I Vilijamsov omiljeni pesnik Homer odbija da oplakuje ono što je izgubljeno. Povratak Helene neće značiti povratak svega izgubljenog; Homer shvata da je ljudska istorija želja, ne za povratkom nekog čistog vremena prošlosti, već za čovekovim zadobijanjem mesta u svetu.

Homer govori neposrednim jezikom što je posledica njegovog prihvatanja događaja. Homer ne oplakuje izgubljeni izvornik, već slavi čovekov prekid sa izvornim i slobodu do koje čovek dolazi kroz herojska lutanja. Homerova tema je lutanje, traganje koje je i samo započelo određenim nasiljem, otmičom Helene. Nasilje koje je izvršeno u početku postaje izvor prve pesme. Tome je posvećena Vilijamsova pesma „Čapljan, taj zeleni cvet”:

Uvek
 kada mislim o moru
setim se
 Ilijade
 i Helenine krivice
što nadahnula ju je.
 Da toga nije
 ne bi bilo
pesme već svet bi
 kada bismo se setili
 onih grimiznih latica
prosutih među stenjem
 zvaao to prosto,
 ubistvom.

Vilijams ne tumači „Heleninu krivicu“ kao izvorni greh, već kao misteriju prvobitnog nasilja. Homerov ep kao pesnikov komentar događaja ne predstavlja samo jedan usamljeni glas, već akciju ljudi i pokušaj da se istoriji na neki način nadoknadi izgubljeno. Vilijams veruje da istorija predstavlja simultanost bića i vremena „kao Homerov/ katalog brodova:/ ispunjava vreme“.

Jezik, shodno tome, predstavlja odbijanje tišine. Pesma je „mesto“ gde se pojavljuju reči, ali gde se istovremeno razara ideja o postojanju nekog čistog izvornika izvan „mesta“. Tekstovi se smenjuju, stare tekstove slede novi, na sličan način smenjuju se i tumačenja. U početku, dakle, bejaše jezik a ne pe-

sma. Pošto se prvobitno postojeći dom i nekadašnji status u braku nikada ne mogu povratiti u prvobitnom obliku, već samo kao istorija ili kao poezija, homerska tema tako postaje tema samog jezika.

Najpoznatija izjava Vilijama Karlosa Vilijamsa, stav koji se smatra njegovim poetskim *credom* – osnovom njegove poetske teorije i poetskom *differentia specifica* na osnovu koje je bio lako klasifikovan kao „objektivista“ ili „realista“ jeste: Say it, no ideas but in things (Nema ideja, sem u stvarima). Stav se najčešće tumači kao Vilijamsova težnja da istakne prioritet sveta objekata nad svetom ideja, ili nad rečima. Ali, ako se Vilijamsov *credo* tumači u svetlu onoga što je Hajdeger zvao „suštinskom pogreškom“, koja vlada u zapadnjačkoj misli, a to je Sokratovo i Platonovo uzdizanje logosa do statusa izvornika, sagledavamo da je u pitanju Vilijamsova pobuna protiv dominantne struje u zapadnjačkoj misli; on u stvari ističe „da ne postoje neostvarene ideje, a takođe ni stvari, izuzev u identičnosti i različitosti stvari“. Drugim rečima, Vilijams ističe da među stvarima i rečima postoji primordijalna razlika koja je primordijalna baš zato što negira prioritet bilo kojeg elementa.

Da bi iskazao razliku koja postoji između reči i stvari Vilijams ukazuje na elemenat kroz koji se odnos reči i stvari ostvaruje – detalj. Detalj, smatra Vilijams, privlači pažnju na sebe i na svoje neposredno mesto u vezi sa drugim detaljima više nego što ukazuje na nešto izvan sebe. Sam detalj ne poseduje perspektivu u kojoj funkcioniše kao značenje i kao rezultat zadobija izvestan oblik prisutnosti. Kao Hajdegerova „dekonstrukcija metafizike“, kao Homerov katalog koji ispunjava vreme, Vilijamsovo prikupljanje lokalnih detalja ne ukazuje na prioritet stvari nad idejama, već naprotiv otkriva pravo tlo ideja kao neodređeni odnos među stvarima.

Mada je Vilijams neprestano opominjao svoje čitaoce i kritičare da se svaki pokušaj stvaranja novog jezika na prvi pogled mora „učiniti kao kaos ili anarhija“, skoro svi oni su tragali za centralnim glasom, centrom organizacije, glavnom slikom ili mitskim modelom koji bi objasnio njegov jezik i dao jedinstvo poeziji. Za njih, reč *pesma* sa manje ili više implicitnom pretpostavkom o unutrašnjoj koherenciji i celovitosti sugerise totalizaciju elemenata, što takođe implicira prisustvo centra kao organizujućeg principa.

Metod kubizma, konstatovao je Gombrih predstavlja radikalniji napor da se pažnja privuče na umetničko delo kao na čovekovo delo, kao na nešto veštačko, čime se razbija mimetička iluzija. Zato funkcija predstavljenih elemenata na kubističkoj slici nije u tome da nas obaveste o gitarama i jabuka-

ma, niti da stimulišu naša čula dodira, već da smanje broj mogućih tumačenja, sve dok ne budemo prinuđeni da prihvatimo ravnu površinu slike sa svim njenim napetostima.

I Vilijams je neretko pravio analogije između ravni kubističkog platna i funkcije reči u poeziji, i iz ovih analogija usledila su dva važna zaključka. Najpre, eliminacija perspektive i slamanje očekivane sintakse odnosa (među stvarima, rečima, vrednostima) stvara umetnost koja teži da sebe definiše kao nešto drugo, jer umetnost pretpostavlja drugu vrstu koherencije (centričnu); zatim, upotreba istorijskog detalja, kao i upotreba reči, teži da oslobodi detalj bilo kakve interpretativne dvoznačnosti uopšte, i da tako stavi u pokret krug tumačenja koja se uvek vraćaju stvari – onakvoj kakva je.

„Stvari kakva je“ u ovom slučaju znači stvari tamo gde je – pošto su prikupljene u polju stvari određuju jedne druge u međusobnim odnosima.

Pesma predstavlja „presecanje – 'mesta'“, gde njihova mnogobrojnost postaje posebno značajna „jer je struktura pesme izgrađena od prikupljenih elemenata“. Ovi elementi ne postoje po sebi, već samo u grupi postaju ono što jesu. Vilijams je verovao da u pesmi predmeti ništa ne znače, već jesu, jer su prikupljeni tako da stvaraju razna mesta kroz koja mi docnije stičemo početno iskustvo. Kako je Vilijams shvatio jezik poezije možda je najbolje ilustrovati primerom njegove čuvene pesme „Crvena kolica“:

tako mnogo
zavisi
od crvenih
kolica
gledosanih
kišom
pokraj belih
koka

Specifičnim jezikom Vilijams pokazuje da crvena kolica, kiša i koke jesu pošto suštinski jesu u našem iskustvu, ali baš zbog ovoga pomenuti objekti su i nešto više nego što po sebi jesu. Upotrebom ovakvog jezika Vilijams dokazuje da je „savremenik misli“ Rolana Barta koji je verovao da jezik da bi bio indirektan, mora da ukazuje koliko je moguće na same stvari, pre nego na njihove pojmove, jer značenje predmetu uvek izmiče, što nije slučaj i sa pojmom.

Traganje Vilijama Karlosa Vilijamsa za „indirektnim“ jezikom postaje traganje za novim jezikom. A traganje za novim jezikom postaje traganje za poreklom jezika, za početkom. Vilijams je u celokupnom svom delu opsednut ovim problemom. Narator u *Velikom američkom romanu* razmišlja o problematici početka, jer početak za njega podrazumeva progres. Progres u romanu je kretanje reči, jezika, prema prošlosti u kojoj je postojala izvorna simultanost reči i bića, a ne prema centru, prema reči koja predstavlja bića ili centralno značenje. Centralno značenje je u stvari samo zablude iščekivanja, koju je stvorila tradicija. Roman je napredovanje rečima, ali ne i prema reči kao završnici traganja: dr Evans u *Putovanju u Paganiju* najavljuje roman kao predtekst. Roman se završava rečima: „Dakle, ovo je početak“.

Već u svojoj prvoj značajnoj pesmi „Lutalica“ Vilijams postavlja problem početka i određuje jezik kao razliku koja izbija iz sličnosti oblika početka. Put prema otkriću jezika nameće se kao pokret unazad, nadole, „prema stvarnom“, onome što počiva pod naslagom tradicije. Pesnik je lutalica a vodi ga želja kao i prvog pesnika koji je pokazao njenu destruktivnu silu i stvaralačku snagu, Homera. Želja je bila uzrok trojanskog rata, a želja da se rat iskaže prouzrokovala je stvaranje pesme – Ilijade.

U *Noveleti*, narator govori o početku života slično kao pesnik u „Lutalici“; u *Maštanjima* pripovedač potvrđuje da sve postoji od početka. U *Pater-sonu* junak se pita:

kako započeti traganje za oblikom
početi, početi ponovo, izvrćući unutrašnjost napolje,
kako naći rečenicu što će ležati spojena sa drugom iz
zadovoljstva? Izgleda nedostižno.⁸

Moderni pesnik, smatra Vilijams, mora biti lutalica, a njegovo mesto mora biti mesto gde se priroda i kultura otkrivaju u izvornom diskontinuitetu. Moderni pesnik ne može koristiti reč kao nešto što prethodi govoru, ili nešto što je izvan neposrednog iskustva. Reči moraju biti događanje bića, kao što su stvari. Pesnik samo pesmom može da govori o izvornoj „tajni“ a pesma, kako bi mogla da ponovi izvornu tajnu, mora i sama postati stvar. Da bi jezik pesme bio dešavanje bića, postojanje bića, on mora biti jezik imaginaci-

⁸ W. C. Williams, *Pater-son*, New Directions, New York, 1963. p. 140.

je; u poređenju sa njim svakodnevni jezik je samo sterilna sekundarna forma. Preko jezika pesnik zauvek ostaje vezan za tlo želje, ali je oslobođen nostalgije za izgubljenim izvornikom, jer u procesu pisanja nalazi sopstvenu slobodu. Jezik se, prema tome, pokazuje kao ponavljanje, kao *početak* koji se mora započeti nanovo, ali na različite načine.

Vilijamsovo traganje za ovakvim jezikom je traganje za merom, za „promenljivom stopom“. Istovremeno on traga za jezikom koji je dodir, jer baš dodir određuje biće kao „bliskost razlika“. Svet može da postoji samo kao dodir, kao igra, predmeti se određuju samo u odnosima. I pesma postoji kao određena vrsta odnosa. Pesma za Vilijamsa nije „objekat“, već „mašina“, ili „polje“, što pretpostavlja vezu (odnos) među različitim delovima, tako da svaki od njih zadržava svoje osobenosti, ali svi delovi zajedno učestvuju u izgrađivanju novog entiteta

Vilijams veruje da se čovek ne može meriti bogom, već tlom koje ostaje misterija za čovečanstvo. Čovek može da sazna svoju meru samo ukoliko se približi nepoznatom. Otuda kod Vilijamsa tema „spuštanja“, obično prema tlu „želje“.

„Spuštanje“ je izjednačeno sa činom merenja, sa stvaranjem novih mesta; prati ga nasilje i gubitak izvornika. Merenje se preobraća u nasilje i u ispitivanje nasilja. Kroz merenje čovek stiče svoje znanje, a kao manifestacija znanja pojavljuje se pesma. Ali pošto je jezik izgubio svoju meru, pesnik je primoran da razori autoritet istorije i tradicije da bi spasao primordijalno osećanje za meru. Pesnik, dakle, mora da se spusti do mesta na kojem je bio odvojen od svog izvorišta: „Ako smo kao pisci negde zapeli, zajedno sa drugima, moramo se, ako možemo, vratiti do mesta gde je verovatno došlo do blokade“.

Za Vilijamsa proces „spuštanja“ predstavlja proces dekonstrukcije, pokušaj da se pomoću pisanja dostigne „mesto gde reč počinje“. Avantura ovakve vrste nikad se ne može okončati, jer je mesto gde je došlo do blokade u stvari mesto *prvobitne zablude*. Izvornik je izgubljen od početka. Međutim, svest o gubitku ne parališe pesnika, već ga podstiče na dalje traganje. Saznanje da je njegova mera *njegovo sopstveno znanje* daje pesniku slobodu da imenuje stvari.

Pesnikov pokušaj da otkrije mesto blokade uvek je u sukobu sa idejom o prioritetu prisustva, to jest sa logocentrizmom. Kada se ispituje određeni subjekat mora se koristiti određena vrsta jezika, što nas dovodi do zaključka da je nemoguće izbeći metafizičke ocene. Čini se da i Vilijams nije mogao da ih

izbegne: u nizu njegovih dela prisutno je izvesno traganje za centrom. Srećemo ga u Evansovom traganju za tačkom sa kojom se može početi (*Putovanje u Paganiju*), u traganju gospođe Kiri „za svetlećim jezgrom“ (*Paterson*), najzad u traganju samog pesnika za nekom konstantom u meri. Ali, pošto razume da je moguće da upadne u mrežu metafizike, Vilijams izbegava pomenu te centralnosti, čineći ih *centralnom problematikom* svojih dela, jer ih uvek povezuje sa početkom koji je jedno isto sa nasiljem.

Mera koju Vilijams neprestano traži u svojim pesmama je mera koja se iskazuje tamo gde prestaje primordijalna igra snage i oblika, reči i stvari, gde pre-tragično postaje tragično. To je mesto otiskivanja čoveka u istoriju, „mesto gde reč počinje“.

Vilijams je verovao da traganje za novom merom treba da vodi razaranju stare, i da će se nova mera otkriti prvi put u činu nasilja nad starom. U mnogim pesmama on je mogao da postigne određeni tradicionalni metar ili formu, ali to nije učinio kako ne bi dozvolio čitaocu da se uljuljka u poznati ritam i tako prestane da sluša jezik pesme. Godine 1953. piše: „Ključ za modernu poeziju je mera koja mora da odrazi tok modernog života.“⁹ U jednom pismu iz 1955. godine podvlači da je u meri izražena čovekova egzistencijalna sloboda odnosa prema objektima koji ga okružuju. „Pošto možemo da merimo predmete“, piše Vilijams, „mi znamo da oni postoje“.¹⁰ Stvarna, originalna mera, verovao je Vilijams, može se osloboditi samo ukoliko se pesnik probije kroz metafizičke naslage i zahvati ono što je skriveno ispod tradicionalnih shvatanja.

On je tražio meru koja bi bila fiksirana ali promenljiva, dakle na izvestan način relativna, da bi „stvarni činilac mere bilo vreme, a ne naglasak“.¹¹ Nova mera bi morala biti nešto što nije dovršena forma (s tradicionalne tačke gledišta), ali nije ni bezobličnost. Dalji eksperimenti odveli su ga ka trijadnom stihu, ili „versos sueltos“ koje je pisao pedesetih godina, a koji su mu dopuštali da se slobodno kreće u određenim okvirima. Ovakva mera odgovarala je „jednom udaru“ ali je imala slobodu igre.

Za Vilijamsa igra je uvek bila simbol početka – kao nasilje nad svetom je-

⁹ Linda Welshimer Wagner: *The Poems of W. C. Williams*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1963, p. 75.

¹⁰ W. C. Williams: *Selected Letters*, Mc Dowell, Obolensky, 1957, p. 332.

¹¹ L. Wagner, *ibid*, p. 88.

dinstva i istovremeno proslava samog nasilja. Prvobitni ples je neumitno izraz seksualnosti – može se tumačiti kao ritualizovani prestup. Kao figuru za slobodan prvobitni odnos među suprotnostima, kao što su muškarac i žena, priroda i kultura, a koje se nalaze u neprekidnoj borbi, Vilijams je koristio dionizijski „pre-tragični“, satirski ples. Satirski ples je pesma, mereni jezik koji proslavlja nasilje nad tradicijom, a kroz nasilje otkriva ono što je bilo skriveno.

U početku koji ne može da bude imenovan postoji samo igra. Sve drugo što bismo mogli da znamo o mestu rođenja je skriveno. Možemo da znamo jedino da je u početku morala postojati prvobitna disonanca. I kao disonanca u nasilju početka, početak mora započeti reč, ali onu reč koju druge reči nikada neće moći da imenuju.

Nova mera se mora roditi iz novog jezika, a novi jezik razviti iz živog govora. „Moramo da slušamo jezik zbog otkrića koja se nadamo da učinimo“, naglašava Vilijams i njegov stav iskazuje poverenje u američki jezik. Verovao je da američki student govori dva jezika: engleski u učionici, a sopstveni, američki jezik, upotrebljava izvan učionice. Baš zato što se američki jezik upotrebljava izvan učionice, smatrao je Vilijams, on ima ogromne mogućnosti jer još uvek nije uklopljen u stroge norme tradicionalnog jezika.

Vilijams je američki jezik zvao jezikom „punim nagoveštaja novog“, i u njemu je sagledavao izuzetne mogućnosti za razvoj nove poezije. Iz istih razloga odbio je da koristi engleski jezik: „Za Engleze, engleski je Engleska: 'Istorija je Engleska' – kliče gospodin Eliot. A za nas nije tako, nije – što treba da dokažemo pišući pesmu koja pobija Eliotovu izjavu – inače on pobeđuje!“¹²

Vilijamsovo shvatanje istorije i tradicije bilo je drugačije, ako ne i suprotno Eliotovom i Paundovom. Oni su verovali da je istorija kontinuitet u kojem svako umetničko delo iz prošlosti ostaje večno primenljivo i upotrebljivo za sadašnjost. Grci, Kinezi, Rimljani, Italijani iz doba renesanse su isti kao i mi i njihova dela moraju uticati na stvaranje naše istorije. Drugim rečima, Eliot i Paund su verovali u univerzalnost čovekovih dela, emocija i ideja, a takođe i da je sve što se moglo reći već iskazano u književnosti prošlosti. Savremeni pesnik mora da prihvati prošlost kao sadašnjost, a da sebe razume kao još jedan korak napred u kontinuumu tradicije. Sadašnjost samo menja simbole kako bi mogla da razume svoju istoriju. Eliot i Paund veruju da sve

¹² W. C. Williams: *Selected Letters*, p. 291.

ono što je vredno može da opstane kao vredno samo ukoliko je povezano sa prethodnim umetničkim delima, kao savremeno ponavljanje tradicionalnog arhetipa.

Nasuprot Eliotu i Paundu, Vilijams je odbio da tradiciju tumači kao superiorniju i da prihvati istoriju kao meru savremenosti. On je verovao da moderni pesnik mora sve da sagleda na svoj sopstveni način, kao novo i nepoznato, a takođe ima pravo da od svega stvara poeziju, čak i od onoga što tradicija uopšte ne smatra poetskim:

„Umetnost se može stvarati od bilo čega – ako se to može videti, pomirisati, dodirnuti, razumeti, shvatiti da je ono što jeste – trenutak postojanosti koja se neprestano ponavlja.“¹³

Vilijams ne želi da pesnik ponavlja istoriju i bude njome meren, već da ponavlja samo originalnost početka istorije jer pesnik mora da razume svet na originalan način. Njegov jezik mora biti stvoren na osnovu tradicije kojoj on pripada. I mora biti izraz njegovog individualnog iskustva.

Inspirisani specifičnim shvatanjima istorije, Eliot i Paund napustili su Ameriku da bi u Evropi našli tradiciju koja će obezbediti jedinstvo za različita vremena i mesta kojima je pripadala književnost prošlosti. Njihovo tražanje za ovakvom tradicijom obeležilo je njihova vrhunska ostvarenja: Eliotovu *Pustu zemlju* i Paundova *Pevanja*. Vilijams nije napustio svoje tlo da bi tragao za „poetskim jezikom“, niti je verovao da ovakav čin može obezbediti ostvarenje poetskog jezika. Kada se „bilo gde je svugde“ pojavi u *Patersonu*, ovaj stav se ne može tumačiti samo kao Vilijamsov pokušaj da opravda sopstveno shvatanje istorije, već kao opšti stav prema tradiciji i načelo koje će prožeti celo njegovo delo.

Vilijamsovo zalaganje za „univerzalnost lokalnog“, insistiranje na univerzalnoj vrednosti umetnosti utemeljene na lokalnom kvalitetu nije bilo prihvaćeno sa odobravanjem. Naprotiv, Vilijams je ovakvim stavovima jednostavno isprovocirao kritiku da ga okarakteriše kao provincijalca. Vilijamsovo lokalno kritičari su tumačili kao geografski lokalno, kao odslikavanje „posebne stvarnosti“, drugim rečima kao odbranu provincijalnosti. Ali zar onda ne deluje kao paradoksalno Vilijamsovo tvrđenje da je E. A. Po „istinski pesnik američke lokalnosti“.¹⁴

¹³ W. C. Williams, *Selected Essays*, New Directions, New York, 1954, p. 132.

¹⁴ W. C. Williams, *In the American Grain*, New Directions, New York, 1933, p. 220.

Pošto su Poove referentne tačke uglavnom metafizičke, to jest ne mogu se locirati, jasno je da je Vilijams kao Poovu „lokalnost“ slavio nešto drugo. A to je upravo Poovo odbijanje da se posluži „kolonijalnom imitacijom“. Za Poa „novi svet“ (naravno, Amerika) znači „novi lokalitet“. Vilijams piše: „Ono što je on želeo nije bilo povezano sa nekim određenim mestom; nalazilo se tamo gde se nalazio on sam“.¹⁵ U *Izabranim esejima* Vilijams podvlači:

„Jedino lokalno je univerzalno... Jedini način da ličimo na klasike jeste da od njih ništa ne preuzmемо, već da sve stvorimo sopstvenim snagama. Klasično je lokalno ostvareno u potpunosti, reči obeležene mestom.“¹⁶

Vilijams je uvek razlikovao poeziju lokalnog i poeziju sa „lokalnom bojom“. Ono što on razume kao lokalnost je polje koje se formira na preseku konvergentnih ravni – mesto razlika. Tačka prodora predstavlja mesto na kojem se „okuplja raštrkano“. Sve razlike spajaju se u pesmu prikupljene jezikom i stvaraju mesta preko kojih mi zadobijamo izvorno znanje.

Na isti način, razlike koje su okupljene na jednom mestu stvaraju grad, a grad po Vilijamsu odgovara pesmi, jer grad isto kao i pesma propada onda kada jezik propada, u času kada su izbrisane sve razlike. Da bi grad postao, mora postojati pesnik koji će ga načiniti gradom. Pesnik jezikom povezuje stvari i reči:

„Baš kao što grad zavisi, što se tiče i ljudi i materijala – od sela, tako opšte ideje, da bi bile valjane, do izvesnog stepena zavise (makar samo da bi bile proverene) od lokalnih kultura. Samo kroz lokalno, ono što je opšte može da proveri svoj sopstveni kvalitet i svoju univerzalnost. Sve mora teći od lokalnog ka opštem, kao reka u more, i onda nazad prema lokalnom, iz mora u kišu... Pesnik, i samo pesnik, ali svestan svog lokaliteta, je aktivni učesnik u toj razmeni.“¹⁷

Vilijamsov ep *Paterson* predstavlja pesnikov pokušaj da sagleda pesmu kao grad, kao lokalno koje je univerzalno, ali je istovremeno i napad na mit o centralizovanoj strukturalnosti. Američki pesnik razume istoriju kao odvajanje kulture od prirode jer je istorija izgrađivana na nasilju koje je izvršeno nad izvornim shvatanjima grada i prirode, a u ime neke „više ideje“. „Viša ideja“ je uvek pokušaj da se jedna tradicija prenese u drugu, da se nastani na

¹⁵ *Ibid.*, p. 221.

¹⁶ W. C. Williams, *Selected Essays*, p. 132.

¹⁷ W. C. Williams, *In the American Grain*, p. 188.

tudem mestu kako bi potvrdila kontinuitet istorije. Vilijams ovo ilustruje primerom Tenočtitlana.

Tenočtitlan, grad u procvatu, mesto genija, razoren je u ime autoriteta jedne tradicije (španske) koja se nametnula drugoj (astečkoj), kako bi potvrdila snagu nekog višeg prisustva, boga ili kralja. Snaga ovog prisustva mogla bi se prikazati kao značenje koje se širi iz jednog centra koji sve kontroliše, uređuje, i koji svemu daje značenje. Pošto je u samom centru permutacija ili transformacija elemenata zabranjena uvek se smatralo da centar, koji je po definiciji jedinstven, konstituiše onaj deo u strukturi koji upravlja strukturom a sam izbegava strukturalnost. Zato je, kako ističe Derida, klasična misao o strukturi mogla da dođe do zaključaka da je centar, paradoksalno i unutar i izvan strukture.¹⁸ Paterson iz države Nju Džersi, bio je svestan Vilijams, nije centar umetnosti kao Jejitsova Vizantija već običan grad. Vilijams je znao da se Paterson ne može uporediti ni sa Londonom iz 1914. godine, ni sa Venecijom ili Riminijem iz vremena renesanse, gradovima u kojima su Eliot i Paund tragali za centrom koji će omogućiti ostvarenje sna o pesmi kao celi. Ali, Paterson je mogao da ponudi kvalitet koji je Vilijams želeo: parodiju centralnosti koja bi otkrila istoriju kao otvorenost.

Ideju o celovitosti strukture Vilijams napada na kraju Četvrte knjige *Patersona* u sceni u kojoj dominira slika rasprskavanja semena obešenog čoveka. Ova slika pokazuje da je novi početak rođen iz nasilja, da se iz onoga što je centralizovano rađa decentralizovano, da je život rođen iz smrti. Harmonija je u ovom epu sagledana kao znak istorije, kao nametanje ljubavi izvornom sukobu suprotnosti, kao znak temporalnosti koji vodi ka smrti. Ideja harmonije, drugim rečima, suprotna je svemu onom što predstavlja Vilijamsov rasuti, disharmonični grad bez određenog centra.

Ezra Paund je verovao da umetnost postoji tamo gde istorija i mit tumače i menjaju jedno drugo, u „Vorteksu“. Vorteks (vrtog) predstavlja centar razumevanja svih centralizovanih vrednosti, veština i umetnosti, čime stimuliše genija koji tu postoji. Centar ovoga vrtloga sačinjen je od „ega“, čija se erudicija odavde kreće u svim pravcima. Paundova *Pevanja* bi onda bila mesta genija u kojima se istorija manifestuje kao bezvremeni genije svih pesnika.

¹⁸ J. Derrida, „*Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences*“, *The Languages of Criticism and Sciences of Man: The Structuralist Controversy*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1970, p. 248.

Vilijams smatra da suština razvoja umetnosti leži u njenoj nesposobnosti da došigne celovitost za kojom neprestano teži. Književnost može da se shvati kao što Mec Mecrou shvata bluz: bluz je put kojim se preko diskontinuiteta određenih etničkih celina dolazi do harmonije. Vilijams nalazi sličan primer i u slikarstvu: iako je dete u Brojgelovom „Rođenju“ postavljeno izvan centra, ipak je značenjem prisutno na celoj slici. „Rođenje“ ukazuje na smrt starih običaja i istovremeno začinje novu tradiciju. Značenje u umetnosti nalazi se svuda, veruje Vilijams, ali ne u obliku određene celine.

Zato je za Vilijamsa, nasuprot Paundu, svaki istorijski grad mesto genija, znak izvornog prikupljanja i procvata. Istorija zamračuje ovo „genius loci“ zakopavajući ga ispod svojih bezbrojnih slojeva. Tu su izjednačeni jezik mesta i mesto jezika, ali su sakriveni talogom istorije. Može da ih otkrije samo pisanje jer samo pisanje može da decentralizuje autoritet vremena i ponovo ispita „prostor“ koji fiksira centar. Pošto pesnički jezik iskazuje lokalno, jedino on može ukazati na „genius loci“, genija zakopane istorije.

Na ovaj način Paterson u Nju Džersiju ne predstavlja samo mesto od lokalnog interesovanja za pesnika, već mesto kroz koje struje različiti istorijski pokreti. Paterson ima reku, a reka je za Vilijamsa uvek bila simbol istorije i jezika. Reka predstavlja istoriju onako kako je to razumeo još Heraklit, kao neprestan tok, jer se u istu reku ne može dva puta ući; reka predstavlja jezik kao materiju koja uvek iznova počinje. Vilijams to naglašava: „Početak reke je, naravno, simbol svih početaka“.¹⁹

Kao nasilje nad normama centralizovane istorije i tradicije, istorija Patersona morala je da se pojavi kao ponavljanje prošlosti, „zmija sa svojim repom u ustima“, a sam jezik morao je da se obrati prošlosti kao što se „svaka reka vraća svojim počecima“. Ali, povratak počecima obeležen je „razlikom“, što je Heraklit uočio još na početku zapadne istorije konstatujući: „Ni ista reka nije uvek ista“. Pesnikovo sredstvo, jezik, je znači nesavršeno; pesnikov cilj, pesma, zato nužno mora biti nesavršena:

Početi

pojedinačnim

a onda to uopštiti

nesavršenim sredstvima.²⁰

¹⁹ W. C. Williams, *I Wanted to Write a Poem*, Beacon Press, Boston, 1958, p. 74.

²⁰ W. C. Williams, *Paterson*, p. 13.

Pesma, ili pesnička slika za Vilijamsa je uvek izjednačena sa plesom, sa igrom. Kao igra koja je bila na početku, pesma ima kvalitet dionizijskog, pretragičnog satirskog plesa koji predstavlja razaranje prvobitnog jedinstva i proslavu čina razaranja. Na osnovu zamisli o prvobitnom sukobu koji postoji između suprotnosti pesnik stvara ideju o postojanju izvornog jedinstva.

Primordijalno jedinstvo, naglašava Vilijams *samo je čovekov istorijski san*. Činom pisanja prvobitno jedinstvo se otkriva kao razlika:

„Reč nije slobodna, i prema tome nije sposobna da shvati kako se može osloboditi od onoga što je sputava sve dok se precizno ne usaglaši sa činjenicom koja se, dajući joj realnost, svojom sopstvenom stvarnošću oslobađa od neophodnosti reči, oslobađajući je i dinamizujući u isto vreme.“²¹

Četvrta knjiga *Patersona* pokazuje da je istorija otvorena prema budućnosti, što je predstavljeno igrom satira. Igra kojom se završava Peta knjiga najavljuje da će se reč osloboditi. Sve se ovo već dešavalo i mora nastaviti da se dešava. Jedino igra može da oslobodi reč i da je očišćenu vrati njenim poćecima. Pesma postaje misao ili polje na kojem se odigrava igra.

Vilijams odbija da prihvati ideju o postojanju čistog pesničkog jezika. Reči se ne mogu shvatiti ni kao jedno sa prirodom, niti kao potpuno razdvojene od prirode; reči jedino otkrivaju sopstvenu nemoć da daju same sebi, to jest jeziku, ontološki status kakav ima priroda. Pesma postoji, ne kao kopija prirode ili njena suprotnost, već kao entitet koji prirodi daje njen ontološki prioritet. Kao pesma o pesmi, Peta knjiga *Patersona* otkriva da je umetnost san koji čini realnost podnošljivijom, ali istovremeno priznaje nemogućnost umetnosti da ostvari potpuniju viziju same sebe.

Pesnik „ne može sve da kaže“ jer sam čin govorenja (ili pisanja) predstavlja prodor, nasilje nad početkom. Pisanje jedino može samo sebe da komentariše. Samo kao tumačenje pesma može da nam otkrije početak kao „sve što znamo.“ Naše znanje postaje znanje o prestupu i o višeznačnosti jezika u koji smo pali. Krajnje saznanje koje možemo dostići jeste saznanje da „istina“ ne postoji, a ova „istina“ nas oslobađa i priprema na igru koja jedina može da začne nešto novo. Vilijams veruje da pesnik može samo želeti da piše, ali da „ne može da zna ništa“ izuzev igre.

Vilijams je delio Paundovo mišljenje da se dobra poezija ne može nikada pisati u maniru starom dvadeset godina. Ali je takođe smatrao da ne može bi-

²¹ W. C. Williams, *Imaginations*, p. 126.

ti napisana ni na jeziku koji je *samo sličan* jeziku njenog intelektualnog i emocionalnog izvornika. Jezik američkog pesnika mora biti drugačiji od engleskog, od jezika evropskih pesnika; njegov najvažniji kvalitet trebalo bi da bude – da se može pre slušati nego pisati. „Mi tragamo za jezikom koji neće biti deformacija govora, već će u sebi otelotvoriti sve dnevne promene, pokrete i boje“,²² piše on. Reč engleskog jezika činila mu se kao okamenjena forma koja odgovara nekoj drugoj tradiciji – koju je nemoguće oživeti. „Engleski jezik ukazuje na istorijsku pozadinu koja čini njegovu osnovu, što za nas nikada ne može biti stvarnost“.²³ Insistiranjem na zvukovnom aspektu jezika, Vilijams naglašava njegovu neposrednost, oslobođenost od bremena konvencija, a time i srodnost sa jezikom početka.

Snaga koja pomaže pesniku da izbegne centralizam, simetriju i slepilo tradicionalne „poetske harmonije“ jeste, po Vilijamsovom mišljenju, imaginacija.

Ona predstavlja nove mogućnosti koje se ostvaruju sa uklanjanjem centra. Svaka novina dobija posebnu važnost jer se ne može meriti značenjem koje joj je prethodilo, a koje bi negiralo njenu svežinu i neposrednost. Pesma postaje snažna ne zbog kvaliteta koji zadobija usled logičke smene događaja, niti samih događaja po sebi, već samo zbog one sile koja „prikuplja mnoge razbijene stvari u igri i omogućuje im da ostvare puno biće“.

Imaginacija omogućava poeziji da se približi muzici ne tako što će reči razdvojiti od prirodnih objekata i određenih značenja, već što će ih osloboditi uobičajenog značenja.

Vilijams odbija da prihvati ideju „centralne imaginacije“ kako je shvata njegov savremenik, veliki američki pesnik Volas Stivens. On ne veruje da knjiga/pesma treba da bude formirana oko „određene tačke gledišta“. Naglašavanje „centralne imaginacije“ vodi samo ka gubitku imaginacije, smatra on.

Pesnik smatra da imaginacija ne bi trebalo da vezuje stvari metaforički, po sličnosti, već da ih dovede do jedne ravni, i dozvoli im da otpočinu na „elastičnom odmorištu“, kako bi čitalac mogao da sagleda tekst opušteno, bez prisile uslovljene nametnutom formom. „Treba da se olabavi pažnja, moja pažnja, jer ja zauzimam deo polja“, piše Vilijams zahtevajući polje koje je svuda i nigde, i imaginaciju koja nije žiža, već snaga tog polja. Imagi-

²² Alan Ostrom: *The Poetic World of William Carlos Williams*, Southern Illinois University Press, 1966, p. 136.

²³ *Ibid.*, str. 143.

nacija ne treba da prati određeni uzor, već da se slobodno kreće. U času kada jezik sebe razume kao originalnu imaginaciju u stanju je da stvori originalnu poeziju.

Samo dok imaginacija živi, može pesnik, i čovek, biti živ. Ovo uverenje nije dominantno samo u Vilijamsovim teorijskim tekstovima već prožima i njegovu izuzetnu pesmu „Čapljan, taj zeleni cvet“. Tu je imaginacija sagleđana kao osnovna životna sila:

Samo mašta je stvarna!
Proglasio sam je
vremenom bez kraja.
Ako čovek umre
umro je jer je smrt
najpre
zaposela mu maštu.²⁴

Kao najstvarnija, najživlja snaga ljudskog duha imaginacija u Vilijamsov *Paterson* uvodi ekscentričnost. Pesnik to postiže određujući centar polja kroz radijum. Radijum predstavlja neotkriveni elemenat koji omogućuje igru otkrivanja jer je po sebi problematičan/nestalan. Mada se na tabli elemenata pojavljuje u bezbroj supstitucija, sam radijum je nemoguće izdvojiti kao elemenat. Polje jezika u Patersonu nije bez centra, ali se ovaj centar ne može locirati/odrediti, jer polje ne može da ukaže na Reč kao prvobitnost prema kojoj bi se znak morao usmeriti.

U Vilijamsovom *Patersonu* suprotstavljene su dve stvaralačke imaginacije. Genije gospođe Kiri, koja je otkrila radijum, suprotstavljen je liku pesnikinje Koridon, čije su pesme znak iščezavanja genija. Za Koridon je jedina istina Eliotova poezija, ona oseća nostalgiju prema ovoj poeziji, i pokušava da piše u Eliotovom maniru. Njen jezik ne postoji više kao imaginacija, već samo kao nostalgija. Nasuprot Koridon, gđa Kiri odbija da se preda nostalgiji zato što ne uspeva da dopre do istine. Kroz živu imaginaciju ona otkriva prisustvo odsustva koje je inače predviđeno na Mendeljejevoj

²⁴ U engleskoj i američkoj teorijskoj misli postoji razlika između termina mašta i imaginacija na kojoj su insistirali još engleski romantičari. Zato se u ovom tekstu koristi termin „imaginacija“. U poeziji, međutim, koristila sam reč „mašta“ koja je, svakako, više u duhu našeg jezika.

tabli elemenata. Kao što se novi elemenat može videti samo kada se nad njim izvrši nasilje, kada se bombarduje kiseonikom i vodonikom, tako se, veruje Vilijams, novi jezik može otkriti samo kroz nasilje koje imaginacija vrši nad tradicionalnim iščekivanjem. Sam grad takođe postaje atom uranijuma, „disonanca“, struktura koja živi samo dok se slama, dok ukazuje na prvobitne suprotnosti.

Slično nasilje, veruje Vilijams, mora se izvršiti nad jezikom. Tek tada će se on osloboditi iz zatvora nasleđene tradicije, tek tada će moći da ponovo ostvari svoju prvobitnu snagu, sada raspršenu u istoriji. Ovakav jezik ne predstavlja inkarnaciju „Nove reči“ (ono o čemu sanja Koridon), već ponavljanje starih reči koje su se oslobodile svojih tekstova.

Vilijamsova poetika ukazuje se kao prototip traganja svih novih pesnika za novim jezikom. On shvata jezik kao energiju koja je katastrofalna za istoriju, ruši je. Kroz nasilje nad istorijom konstituiše se novo polje. Dekonstrukcija i kreacija se uvek dešavaju zajedno. A za Vilijamsa je ova dekonstrukcija, ovo razaranje sačinjeno od pisanja. „Piši bezbrižno“, kaže Paterson „tako da sve ono što nije zeleno ne preživi“.²⁵

Kakva je priroda pisanja za Vilijamsa, i priroda umetnosti uopšte? U knjizi *Proleće i Sve* umetnik razlikuje umetnost i prirodu, stvari i reči. Priroda nije primarna u odnosu na umetnost, jer umetnikov rad predstavlja projekciju aktivnosti prirodnog predmeta. Umetnost ne kopira prirodu (što bi umetnost postavilo u podređen položaj), već je imitira. Umetnost i treba da „imitira prirodu“ jer bi „kopirati bilo sramno“.²⁶

Vilijams uvek insistira na razlici između ova dva stava prema prirodi. Imitacija „pretpostavlja glagol“, dok kopija „implicira pridev“. Imitirajući prirodu umetnik postaje priroda, ili otkriva u ljudskom aktivni deo prirode. Pesnik se seća prirode kao izvornog plesa, kao vremena autentičnog govora; pesma imitira ples i čini ga prisutnim još jednom.

Vilijamsov *credo* „nema ideja izuzev u stvarima“, koji je izazvao skandal u eliotovskoj književnosti, i kojim se Vilijams zalaže za simultanost ideja i stvari, tj. jezika i bića, odbijajući da prihvati bilo čiji prioritet, takođe predstavlja istup protiv mimetičke teorije umetnosti. U *Autobiografiji* Vilijams naglašava: „Umetnik ne drži ogledalo pred prirodom. Kreacija njegove ma-

²⁵ W. C. Williams, *Paterson*, p. 129.

²⁶ L. Wagner, *ibid.*, str. 92.

šte nije kopija prirode, već nešto sasvim različito, nova stvar, neslična bilo čemu u prirodi.“²⁷

„Sva misao i sve implikacije misli su u rečima (u preciznom karakteru i odnosima reči) – *to* uvek želim ponovo da istaknem; u *tehnic*: to je ono što čini ili razara delo. To je ono što se vidi i oseća. To je ono *što je* umetničko delo... Baš u preciznoj organizaciji reči i njihovih odnosa u kompoziciji nastaje ono što je ozbiljno i vredno u pisanju – ne u osećanjima, idejama ili temama koje su opisane. Tu se, dakle, zbiva kreacija“.²⁸ Vilijams je sebe sagledavao kao pesnika nove poezije izgrađene na ruševinama tradicije. Tako zamišljeni, nova poezija i novi jezik nisu mogli da naslede stara značenja reči i stvari; nova poezija je, naprotiv, kao poezija početka morala da imenuje svet oko sebe i da mu tim činom ponovo omogući da postoji. Nema ideja izuzev u stvarima – to je stav koji je najviše doprineo da Vilijamsa nazovu pesnikom antipoetskog, jer je tumačen kao negacija svake primene „intelektualnog materijala“ na poeziju, i ukazuje na osnovni princip nove poezije: odbijajući da koristi „intelektualni materijal“ u poeziji, Vilijams je odbio da ga prihvati *onako kako ga razume* zapadnjačka metafizika. „Kada kažem da umetnost nema nikakve veze sa metafizikom, a neki dobronamerni kritičari zbog toga napadnu moju inteligenciju – ciljам na srž čitave stvari“.²⁹ „Intelektualni materijal“, verovao je Vilijams, ne može da se primeni na poeziju, već se iz nje mora roditi kao jezik. Jezik se ne pojavljuje posle bića, već simultano sa njim; ideje se nalaze u stvarima a ne negde izvan njih.

Mada je svoje teorijske stavove izneo sa isključivošću (svojstvenom, uostalom, svakoj avangardi), Vilijams ih nije nametao svojim savremenikima i sledbenicima. Naprotiv, iako je njegov uticaj bio i ostao veoma snažan, iz njegovog okrilja su se razvile mnoge izrazite pesničke individualnosti, kao što su, na primer, pesnik Bita Alen Ginzberg i pripadnici škole Blek Mauntin, Čarls Olson i Robert Krili, kao i velike pesnikinje Deniz Levertov, Adrijen Rič i Lujza Glik.

Možda razloge ovako plodotvornog uticaja treba tražiti u tome što Vilijamsovi stavovi nisu zahtevali poštovanje određenih pravila, nego su bili i ostali poziv i izazov da se razore poznati pesnički postupci, pa makar oni pri-

²⁷ W. C. Williams: *The Autobiography*, p. 241.

²⁸ W. C. Williams: *Selected Essays*, p. 108-109.

²⁹ A. Ostrom, *ibid.*, p. 50.

padali i samom Vilijamsu, da se odvažno stupi u nepoznate prostore uobrazilje, i da su u tom činu sagledaju nove mogućnosti za sopstveno stvaranje. „I vrhunsko delo je samo beleg koji treba prevazići“, pisao je Vilijams; „da bi živela, umetnost uvek mora izazivati nepoznato“, verovao je on, i ovakvim svojim verovanjem utro put originalnosti ne samo najbližim sledbenicima već i generacijama budućih pesnika.

KRATKA BELEŠKA O ŽIVOTU I DELIMA V. K. VILIJAMSA

1883. Rodio se (17. septembra) Vilijam Karlos Vilijams, prvi sin Rakel Elen Hoheb i Vilijama Džordža Vilijamsa, zastupnika firme „Florida“ koja je proizvodila istoimenu kolonjsku vodu, u Raderfordu, Nju Džersi.

1896. Završava osnovnu školu u Raderfordu

1897-1899. Sa majkom i mlađim bratom Edvardom boravi u Švajcarskoj. Braća pohađaju školu u Šato d'Lansiju kraj ženeve. Kraće vreme borave u Parizu. Vilijams pohađa jednu od boljih pariskih gimnazija „Lise Kondorse“.

1899-1902. Pohađa čuvenu Njujoršku gimnaziju „Horas Men“ u kojoj maturira. — Otkriven mu je šum na srcu. — Piše „brze spontane pesme“ inspirisane Vitmenom i „prostudirane kitsovske sonete“.

1902. Posle specijalnog prijemnog ispita (nije pohađao koledž) primljen na Medicinski fakultet Pensilvanijskog universiteta, kao jedan od najmlađih studenata. — Za vreme studija u Filadelfiji upoznaje Ezru Paunda i pokazuje mu svoju poeziju; „Nije ga impresionirala, njega je impresionirala sopstvena poezija“. Paund ga upoznaje sa Hildom Dulitl (pesnikinja H.D.). — Upoznaje slikara Čarlsa Demuta. — Radi na dugačkoj pesmi inspirisanoj Kitsovim „Endimionom“.

1906. Diplomira medicinu.

1906-1909. Stažira u Francuskoj bolnici i porodilištu i Dečjoj bolnici u siromašnoj četvrti zvanj „Kuhinja pakla“ u Njujorku.

1909. Privatno, pod imenom Vilijam K. Vilijams, objavljuje zbirku pesama *Pesme* u stotinak primeraka. Cena štampanja „oko 50 dolara“. Prodata četiri primerka po ceni od 25 centi po komadu. — Paund iz Londona komentariše zbirku sa „velika umetnost to nije“. — Prosi Florens Herman.

1909-1910. Specijalizira pedijatriju u Lajpcigu. — Posećuje Paunda u Londonu. Sluša Jujeitsa. — Poseta bratu Edgaru koji studira arhitekturu u Rimu. — Putuje po Španiji.

1910. Otvara ordinaciju u Raderfordu. — Redovno posećuje njujoršku galeriju Alfreda Štiglica u kojoj, u periodu 1908—1911, izlažu Matis, Roden, Tuluz-Lotrek, Ruso, Sezan, Pikaso.

1912. Pesme su mu prvi put objavljene u časopisu; londonski *The Poetry Review* objavljuje 6 pesama koje će se docnije pojaviti u zbirci *Ćudi*. — Ženi se sa Florens Herman (12. decembra).

1913. U Londonu izlazi zbirka *Ćudi*, potpisana punim imenom: Vilijam Karlos Vilijams; sastoji se od 19 pesama; 4 ljubavne pesme su prevedene sa španskog. Objavljivanje je pomogao Paund koji radi kao Jejitsov sekretar. — Paund prikazuje knjigu u časopisima *The Poetry Review* i *The New Freewoman*: „G. Vilijams može da piše veoma dobru poeziju. Tako nešto se ne može reći o svakome.“ — Prve pesme objavljene su mu u jednom američkom časopisu, *Poetry*. — Useljava se u kuću u ulici Ridž roud br. 9, u kojoj će živeti do kraja života.

1913-1914. Pridružuje se grupi na čelu sa Volterom Arensbergom i Alfredom Krejmborgom koja izdaje časopis *The Glebe* (u jednom od deset brojeva pojavila se i Paundova antologija *Des Imagistes*). — Dobija prvog sina Vilijama Erika.

1914-1919. Upoznaje pesnike oko časopisa *Others*, Merijen Mur „kraljicu naše mladosti“ i Volasa Stivensa. — Sarađuje u časopisu zajedno sa Paundom i Eliotom. — Sa ocem prevodi sa španskog priču Rafaela Arevala Martinesa „Čovek koji je ličio na konja“.

1915. Časopis *Poetry* objavljuje Eliotovog „Prufroka“, i Stivensovo „Nedeljno jutro“. — Vilijams upoznaje kubizam i prihvata njegov princip — slobodno kretanje imaginacije od jednog do drugog predmeta u polju pažnje.

1916. Rođen mu je drugi sin, Pol.

1917. U Bostonu izlazi zbirka *Al Que Quiere!* kao i u *Ćudi*, Vilijams u štampanje knjige ulaže 50 dolara.

1918. Smrt oca, „čudnovato blagog“, „rezervisanog“, „džentlmena“, uzdržanog u pitanjima pesnikovih opredeljenja pokraj „dve odlučne žene“ (očeve majke i supruge).

1919. Tokom čitave godine svakog dana beleži misli od kojih će nastati *Kora u paklu*.

1920. *Kora u paklu : improvizacije*, Vilijamsov najradikalniji eksperiment, izlazi u Bostonu. Niz kratkih zapisa, aforizama, sanjarija praćen je komentarima, po uzoru na knjigu Abatea Pietra Metastazija *Varie Poesie* (1795.). Kora je grčka paralela Persefone. Knjiga je „legenda o proleću koje je uhvaćeno i odvedeno u Had“. — Vilijamsove knjige izlaze u tako malim tiražima da za njega znaju „samo prijatelji“.

1920-1923. Uređuje prvu seriju časopisa *Contact* sa Robertom Mekalmonom; postaju bliski prijatelji.

1921. *Kiselo grožđe* izlazi u Bostonu.

1922. Pojavu Eliotove *Puste zemlje* naziva „velikom katastrofom“.

1923. *Proleće i sve* izlazi u Parizu (oko 300 primeraka). Knjigu je štampao Robert Mekalmon; on je takođe objavio rana dela Hemingveja, Ezre Paunda, Gertrude Stajna. — Vilijams posle ove zbirke malo piše poeziju. — Objavljuje *Veliki američki roman*, „travestiju onoga što smatram konvencionalnim američkim pisanjem“, u Parizu (u 300 primeraka). Heroina romana je mala limuzina Ford, zaljubljena u kamion. — U Manikinovoj seriji pesnika pojavljuje se pod brojem dva njegova knjižica *Go Go*.

1924. Putuje po Evropi sa suprugom. Pariz, gde su „svi“. Upoznaje Luja Aragona, Brankuzea, Džemsa Džojasa, Marsela Dišana, Men Reja, Forda Madoksa Forda, Hemingveja, Fernana Ležea, Džordža Anteija. — Rim. Beč. — Jejitsu je dodeljena Nobelova nagrada za književnost.

1925. Izlazi knjiga *Usrži Amerike* u Njujorku; niz tekstova o ljudima i ot-krićima ugrađenim u američko iskustvo (Kolumbo, Kortés, De Soto, E. A. Po, Džordž Vašington, Bendžamin Franklin).

1926. Dobija nagradu časopisa *Dial* za pesmu „Paterson“ u kojoj se javlja središnja slika budućeg epa — čovek kao grad. — Sa majkom sa španskog prevodi Kevedov roman *Pas i groznica*. — radi na tekstu *Da gđo. Vilijams*. Želeo je, u stvari, da napiše majčinu biografiju. Nije mu dozvolila. Rekla je da joj je život „isuviše zbrkan“.

1927. Putuje u Evropu sa porodicom. Supruga sa sinovima ostaje u Švajcarskoj. — Vraća se u Ameriku brodom „Penland“ gde započinje *Dolazak zime*, delo sačinjeno od poezije, fikcije, kritika.

1928. Roman *Putovanje u Paganiju*, posvećen „prvom među nama, prijatelju Ezri Paundu“ izlazi u Njujorku. Glavni junak, piščev alter-ego Evan Dionisijus Evans, prvi put putuje u Evropu. — Ezra Paund objavljuje *Dolazak zime* u časopisu *The Exile*. — Radi kao akušer i pedijatar.

1929. Izlazi dadaistički roman Filipa Supoa *Poslednje noći Pariza* u Nju-jorku: preveo ga je sa majkom. — Piše niz teorijskih tekstova uperenih protiv konvencionalnih saznanja pod naslovom *Otelovljenje znanja*. — U prvom broju marksističkog časopisa *The New Masses* izlazi mu pripovetka „Mamak vredan pet dolara“.

1931. Dobija Garantorovu nagradu časopisa *Poetry*. Pojavljuje se objektivistički broj časopisa *Poetry*.

1932. Sa Natanijelom Vestom uređuje tri broja obnovljenog *Contacta*. — Za prijatelje časopisa *Contempo* objavljena je knjižica pesama *Glava bakalara* (u 125 primeraka). — Izlazi *Novelette i druga proza*, nastala pod uticajem dadaizma, inspirisana događajima oko epidemije gripa u SAD ranih dvadesetih godina. — Izlazi zbirka kratkih pripovedaka *Nož vremena i druge priče*, niz slika i portreta iz vremena depresije (u 500 primeraka).

1934. Izlaze *Sabrane pesme 1921—1931* sa predgovorom Volasa Stiven-
sa, u izdanju Objektivističke štampe. Knjiga nema nikakav odjek.

1935. *Prvi mučenik i druge pesme* izlazi u Njujorku (u 165 primeraka). — Marksistički orijentisani časopisi zahtevaju od književnika socijalnu opređenost. Vode se žestoke rasprave o suštini književnosti između „revolucionarnih“ i „modernista“.

1936. *Adam i Eva i grad* izlazi u Vermontu (u 167 primeraka). — Godišnjak *Američki karavan* koji uređuju Alfred Krejmborg i Luis Mamford objavljuje Vilijamsov libreto za operu *Prvi predsednik*. Za *Partisan Review* Vilijams izjavljuje da se „amerikanizam i marksizam ne mogu pomiriti“.

1937. Sa skulptorom Vilijamom Zorahom objavljuje knjigu *Dva crteža i dve pesme* (u 500 primeraka). — Izlazi dečji roman *Bela mula*, inspirisan de-
tinjstvom Vilijamsove supruge, u izdanju izdavačke kuće New Directions iz Konektikata. (Ova kuća nadalje publikuje skoro sva Vilijamsova i Paundova dela — po četrnaest njihovih knjiga). Delovi knjige se pojavljuju u nastavcima u časopisu *Pagany*, koji je dobio ime po Vilijamsovoj ranijoj knjizi. Knjiga dobija odlične kritike. Zbog odlaska izdavača na skijanje (!) štampano je, ipak, samo jedno izdanje.

1938. New Directions izdaje novu zbirku kratkih pripovedaka *Život duž reke Pasaika* (nastavak *Noža vremena*) i *Celokupne sabrane pesme 1906 — 1938*. — Ford Madoks Ford osniva društvo „Prijatelji Vilijama Karlosa Vilijamsa“ proglasivši pesnika za „uzor američke imaginativnosti i inteligencije“. U društvu se nalaze i Arčibald Mekliš, Valdo Frank i Šervud Ander-

son. Vilijams je zbog ovoga „strašno zbunjen“.

1939. Paundova poseta. Vilijams ocenjuje da je Paund „gotov“ ako „iz mozga ne izbaci maglu fašizma“.

• 1940. New Directions izdaje roman *Pri novcu* (drugi deo *Bele mule*). — Umire Ford Madoks Ford. — Vilijams napada *Partisan Review* zbog objavljivanja Eliotovih *Četiri kvarteta*.

1941. Izlazi zbirka pesama *Raskinuta sprega*. — Do japanskog napada na Perl Harbur Vilijams se, po pitanju rata, drži uzdržano.

1942. Izlazi *Probni konj br. 1 (Mnoge ljubavi)*, zabavni komad u tri čina i šest scena. — Oba Vilijamsova sina odlaze u rat.

1944. Izlazi zbirka *Klin* (u 380 primeraka). bez odjeka.

1945. Paund je uhapšen u Italiji, i posle suđenja u Vašingtonu pritvoren u mentalnoj bolnici Sv. Elizabete.

1946. Izlazi *Paterson*, Prva knjiga. Delo dobija odlične kritike čak i u neprijateljski nastrojenom časopisu *Partisan Review*. — Rendal Džarel: „Daleko najbolja dugačka pesma koju je napisao Amerikanac“; Robert Louel: „Vilijams je značajniji od bilo kog živog engleskog ili američkog pesnika“. — Dobija počasnu diplomu Univerziteta u Bafalu. — Izlazi *Prvi čin* (Objedinjeni *Bela mula* i *Pri novcu*). — Operacija hernije.

1947. Drži predavanja na Univerzitetu države Vašington.

1948. Za *Patersona*, Druga knjiga dobija nagradu Nacionalnog instituta za umetnost i književnost Rasel Loins. — Izlazi *San o ljubavi*, komad u tri čina i osam scena; predstava se igra samo nekoliko puta. — Izlazi zbirka pesama *Oblaci* (u 310 primeraka). — Doživljava prvi srčani napad. — Predloženo mu je da prihvati položaj Savetnika za poeziju u Kongresnoj biblioteci, ali on zbog zdravlja odlaže preuzimanje dužnosti.

1949. Izlaze *Ružičasta crkva* i *Izabrane pesme*. — Zbog bolesti ne prisustvuje uručanju Bolingenove nagrade (koju daje Kongresna biblioteka) Paundu za *Pizanska pevanja*, dodeljene uprkos pobune Kongresa zbog počastvovanja „jednog fašiste“. — Smrt majke.

1950. Izlaze *Paterson*, Treća knjiga i *Početak kod kratke priče*, teorijski tekst o ovoj vrsti fikcije, nastao na osnovu predavanja održanih na Vašingtonskom univerzitetu; zatim *Rasvetlite tu stvar: Sabrane priče* i *Sabrane kasnije pesme*. — Dobija Nacionalnu nagradu za poeziju. — Uvodi u lekarsku praksu sina Vilijama.

1951. Izlaze *Sabrane ranije pesme*, *Paterson*, Četvrta knjiga; *Autobiogra-*

fija, napisana za godinu dana, bez uvida supruge, koja je i nju i druge „zbulila“ i „šokirala“. — Doživljava moždani udar. — Odlazi u penziju. — Lekarsku praksu preuzima sin Vilijam.

1952. Izlazi roman *Izgradnja* (poslednji deo trilogije *Bela mula*). — Doživljava novi moždani udar: povremeno gubi sposobnost govora, nastupa delimično slepilo i delimična paraliza od koje nikad kasnije nije uspeo da potpuno rehabilituje desnu ruku. — Oporavlja se i obaveštava Kongresnu biblioteku da je spreman da u decembru stupi na dužnost. — U oktobru ga časopis *Lyric* napada kao komunistu. Stihovi iz pesme „O Rusijo, Rusijo, dođi mi u san“ (iz 1946. godine) proglašeni su „plodovima komunizma“. Napad prenose samo jedne novine i jedna radio stanica, ali je to dovoljno. Kongresna biblioteka menja odluku. Vilijamsova supruga (!) je obaveštena da „ispitivanje lojalnosti“ nije zadovoljilo, i da sledi „potpuno ispitivanje slučaja“. Po nuda biblioteke više nikad nije obnovljena.

1953. Dobija Bolingenovu nagradu za poeziju, sa Jelskog univerziteta. — Doživljava novi srčani udar u martu. Pati od ozbiljne mentalne depresije.

1954. Izlaze *Pustinjska muzika i druge pesme*, *Izabrani eseji* i prevod Kevedovog romana *Pas i groznica*. — Stivens dobija Pulicerovu nagradu i Nacionalnu književnu nagradu za *Sabrane pesme*.

1955. Izlazi *Putovanje prema ljubavi*. Vilijams čita poeziju širom SAD. Na njuhejnvskom radiju govori jedan sat o Paundu. — Umire Volas Stivens.

1956. Sa Edit Hil radi na knjizi *Želeo sam da napišem pesmu*. — U San Francisku je proklamovana pesnička revolucija, a Vilijams proglašen za njenog istomišljenika i vođu. — Vilijamsova poezija i pozicija, od početka pedesetih godina, predstavljaju inspiraciju za novu poeziju — Alena Ginzberga, čarlsa Olsona, Deniz Levertov, Roberta Krilija, Sida Kormana i druge pesnike.

1957. Izlaze *Izabrane pesme Vilijama Karlosa Vilijamsa* i *Izgubljene pesme Vilijama Karlosa Vilijamsa* (61 pesma iz neobjavljenih izvora i malih časopisa) koje je prikupio Džon Tirval. — Završava dugogodišnji rad na „Farmerovoj kćeri“ — „dugoj kratkoj priči“. — Objavljuje eseje i osvrte u desetak časopisa.

1958. Izlaze *Paterson*, Peta knjiga i *Želeo sam da napišem pesmu*, „autobiografija pesnikovih dela“. — Primoran je da odbije poziv da učestvuje na Bolingenovom festivalu poezije na univerzitetu Džons Hopkins zbog novog moždanog udara. — Paundova poseta u junu, posle izlaska iz bolnice Sv. Eli-

zabete. — Novi moždani udar u oktobru; paraliza desne ruke, delimična paraliza desne noge. Lekari mu zabranjuju javne nastupe.

1959. Izlazi *Da, gđo. Vilijams: lične beleške o mojoj majci*. — U leto Džulijan Bek iz njujorškog Living teatra postavlja na scenu komad *Mnoge ljubavi*. — Operisan je od raka. — Sve slabije vidi, ali i dalje neumorno kuca na pisačkoj mašini jednom rukom.

1961. Izlaze sabrane pripovetke *Farmerske kćeri i Mnoge ljubavi i drugi komadi*.

1962. Izlaze *Slike po Brojgelu i druge pesme*. — U aprilu daje poslednji intervju za *The Paris Review*. S naporom čita i ne može artikulisano da govori, ali intervju završava rečima: „Još uvek sam živ!“ — U junu je jasno da nema nade za izlečenje.

1963. Umire (4. marta) od cerebralne tromboze, u Raderfordu. Posthumno (u maju mesecu) dobija Pulicerovu nagradu za *Slike po Brojgelu*. Dobija zlatnu medalju za poeziju Nacionalnog instituta za umetnost i književnost. — Izlaze *Sabrane kasnije pesme i Paterson* sa beleškama za Šestu knjigu.

1965. Umire Eliot.

1972. Umire Paund.

1974. Izlazi knjiga Vilijamsovih teorijskih tekstova *Otelovljenje znanja*.

**KA MAKSIMUSOVIM PESMAMA:
OLSONOV ODNOS PREMA EPSKOJ TRADICIJI
I POEZIJI SAVREMENIKA**

Svaki epski pesnik, uspostavlja određen odnos prema epskoj tradiciji, odnosno prema delima koje smatra relevantnim u epskoj tradiciji, ali i prema pesničkoj tradiciji u okviru koje stvara. U slučaju stvaralaštva Čarlsa Olsona obe ove tradicije mogle bi se predstaviti sa dva imena: Ezra Paund i Vilijam Karlos Vilijams. Ova tvrdnja, naravno, ne isključuje mogućnost da je Olson sebe sagledavao i u okviru šire epske tradicije nego što je ona koju predstavljaju dela ova dva pesnika. Naprotiv: epska tradicija, kako je shvata Olson, nije, kao za većinu epskih pesnika pre njega započela Homerom i njegovim delima, već najranijim književnim delom naše civilizacije – *Epom o Gilgamešu*. U tu epsku tradiciju, čijim se nastavljачem smatrao, Olson je još svrstavao dela Homera, Dantea i Melvila, preciznije rečeno, Melvilovog *Mobi Dika*. Ipak, velika završnica te tradicije, njegovi neposredni savremenici bili su Paund i Vilijams, a njihovi epovi – *Pevanja* i *Paterson*, dela epske tradicije prema kojima je Olson morao da uspostavi neposredni odnos.

Olson je, sudeći po izvorima, počeo da piše *Maksimusove pesme* 1949. godine, da bi prvi niz dovršio 1953. godine. Do te godine već je bila objavljena glavnina Paundovih *Pevanja*, uključujući i njihov najbolji deo, *Pizanska pevanja*, za koja je Paund 1949. godine dobio Bolingenovu nagradu za poeziju. Takođe su već bile objavljene i prve dve od pet knjiga Vilijamsovog *Patersona*, za koje je Vilijams dobio izuzetne pohvale kritike,

a za drugu knjigu čak nagradu Nacionalnog instituta za umetnost i književnost „Rasel Loins“.³⁰

Paundova *Pevanja* stvarana su kao moderni ep koji treba da obuhvati ne samo svetsku književnost već i ostale umetnosti, arhitekturu, mitove, ekonomiju, kao i živote istorijskih ličnosti s ciljem da se preko dokumenata i na razne druge načine predstavljenih dostignuća prošlosti i sadašnjosti ukaže na mogućnost postojanja jedne dobre civilizacije, predvođene pame-tnim ljudima od akcije. Bez obzira na nedostatak jednog principa koji bi ovom epu dao jedinstvo, može se ipak govoriti o dva ujedinjujuća postupka: najpre, to je tema traganja kao intelektualnog i estetskog otkrića, na opštem i ličnom planu, putovanje kroz vreme koje obuhvata pesnikov svet i nasleđe, a usmereno je prema idealnom društvu; potom, specifično shvatanje istorije.

Odisejevo putovanje predstavlja glavni oslonac tematskog kontinuiteta kao traganje za vrednostima u modernom svetu. Odisej je glavni junak i Paundov *alter ego*, jer on kao Homerov junak svoja iskustva proživljava neposredno, i posredno, ponovo ih kreirajući u poeziji. *Pevanja* počinju sa Odisejem, ali se ovaj lik u toku epa menja, prolazi niz metamorfoza – *persona*, postaje Sigismundo Malatesta, Sordelo, Gijom Akvitanski, Tomas Džeferson, Džon Adams, Konfučije, Musolini, sam Paund, itd. *Personae* su i „realistička“ interpretacija istorije i projekcija specifičnog mentaliteta koji doživljava, interpretira i transformiše istorijski materijal.³¹

Kao putnik kroz istoriju od klasičnih vremena do danas, Paund razvija nehnološki, lični pogled na opadanje kulture koje posle zlatnog doba, uspona u doba Grčke i Rima, srednjeg veka i rane Renesanse, nastupa sa zreom Renesansom, kada dolazi do razvoja snaga kapitalizma, i kulminira u moderno doba, predstavljeno revolucijama i ratovima. U raznim dobima prošlosti, pa i u savremenom svetu, glavna je Paundova ideja, postojali

³⁰ Rana verzija prva tri pevanja objavljena je već 1917. godine. *Pizanska pevanja* zahvataju pevanja od 74. do 84, dakle predstavljaju glavinu od 109 potpunih i 8 nepotpunih objavlji-vanih do 1969. godine.

Vilijams je petu knjigu *Patersona* objavio 1958. godine.

³¹ *Personae* – originalno maske karaktera koje su nosili glumci u klasičnoj drami. Isticanje ove reči u prvi plan u Paundovoj poeziji (zbirka iz 1909. objavljena je pod tim naslovom, a pod istim naslovom i izabrane pesme 1926.) znači preferenciju za dramsku poeziju u kojoj pisac ne govori u svoje ime već preuzima identitet bilo pesnika ili kakve druge ličnosti iz prošlosti, ili pak zamišljenog lika.

su/postoje znaci nade za stvaranje nove *Paideume* – niza ideja na kojima treba da se zasnjuje društvo budućnosti; takva doba su bila: italijanska Renesansa pod Medičima, homerska Grčka, Kina iz doba Konfučija, srednjevekovna Provansa, Amerika Džona Adamsa, Italija u doba Musolinija.

„Ep je pesma koja sadrži istoriju“, verovao je Paund; *Pevanja* su zasnovana na tezi da je istorija konflikt između snaga kreativnosti i poretka, na svim nivoima iskustva, i snaga prekida, preloma, koje otelovljuju oni koji praktikuju uzuru, što svedoči da je Paundovo shvatanje istorije prilično konvencionalno i moralističko. Ipak, uključenje istorije u pesmu značilo je da se obim *Pevanja* proteže na celu oblast bića – stvarnog i izmišljenog, prirodnog i neprirodnog, života i smrti, ljudskog iskustva i sna o božanskom; ep prožima stalni sukob modernog pakla i idealnog sveta. Uključenje istorije u pesmu značilo je i uključenje sveta umetnosti, naravno onako kako ga je Paund shvatao, što znači književnosti, skulpture, arhitekture, ali i ekonomije. Najpre, naravno, značilo je to za Paunda ugrađivanje na specifičan način u sopstveno delo velikih epova prošlosti, pre svih *Odiseje* i *Božanstvene komedije*. Paund uspeva da u svoje delo ugradi još niz aluzija na dela pesnika prošlosti, nekad kroz prevod ili adaptaciju, nekad preuzimajući pesnikov metod i ton, ponekad kreiranjem scene koja iznosi jedinstvene kvalitete pojedinih pesnika.

Paund je, inače, često isticao da je njegov ep građen kao neka vrsta paralele *Božanstvenoj komediji*, s tim što je za svoje delo želeo naslov *Commedia agnostica*. „Četrdeset godina sam se obučavao da napišem ep koji počinje u tamnoj šumi, prolazi kroz čistilište i završava se u svetlosti *tra coloro che sanno*“, pisao je Paund.³² No, bez obzira na ovu strukturalnu paralelu, Paund je u građenju *Pevanja* koristio „ideogramski metod“.³³ Ideogram, stilizovana slika grafičkog gesta, koji postaje konkretna manifestacija zvuka i koncepta za Paunda je simbol *par excellence* prave komunikacije. U *Pevanjima*, ideogramski metod se sastoji u predstavljanju niza površi (neke ideje, događaja, ličnosti), a koje se upućuju čitaocu „jedna za drugom dok se ne

³² H. Kenner, *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1971, p. 475.

³³ Paund je došao 1913. do Fenelozinih manuskripata. Na njega je naročit utisak ostavio tekst o „Kineskom pisanom karakteru kao medijumu za poeziju“. Od tog vremena, oblikujući čini-lac Paundove poezije postaje način na koji karakteri uspevaju da sugerišu grafičkim gestom samu suštinu onog što se prenosi.

skine mrtva i neosetljiva površina čitaočevog duha, do one koja će registrovati stvari“.

Ideogramski metod omogućuje pesniku da svoj ep sačini od svega i svačega: citata iz dvanaestak svetskih jezika koje je Paund znao, odlomaka iz dnevnika Malateste, zapisa iz života Martina van Burena, beleški Džona Adamsa, kineskih karaktera, pa čak i muzičkih fraza iz srednjovekovnih psaltira, zatim snažnih lirskih odlomaka, satiričnih i ironičnih iskaza, ravne proze, nerazumljivih iskaza, džojsovskih igara rečima, aluzija na knjige kakve je mogao čitati samo čovek kao Ezra Paund, i niza informacija koje svedoče o Paundovom poznavanju italijanske arhitekture 16. veka, provansalske lirike, konfučijanske filosofije, ali i srednjovekovne ekonomije.

Vilijamsov *Paterson* je pokušaj da se savremeni život Amerike predstavi preko iscrpnog ispitivanja određenog mesta, njegove istorije i ljudi koji u njemu žive. Koristeći grad kao mikrokosmos Sjedinjenih Država, Vilijams otkriva prirodu američkog iskustva koja otelotvoruje celokupni poznati zapadni svet. Pesnik protagonist luta predelima ovoga grada i svoga duha, razmišljajući o onome što vidi, i trudeći se da odgovarajućim jezikom izrazi svoja najdublja ubeđenja. Tako pesma postaje istovremeno i traganje za jezikom koji će osloboditi ljude od paralizujućeg neznanja i anonimne smrti, omogućiti da se ponovo razvije kultura, sada razdvojena od svojih izvorišta poništavajućom tradicijom.

U središtu Vilijamsovog dela je tipično američko mesto, narator do u detalje opisuje njegov položaj, prirodne osobenosti, istoriju, priča njegove mitove, analizira duhovno siromaštvo njegovih ljudi. Za Vilijamsa je mesto ono odakle čovek crpi svoje iskustvo, ono što oblikuje ljudski život i doprinosi svakom kreativnom činu; mnogo više od fizičkog mesta, ono je izvor univerzalnog:

„*Paterson* je dugačka pesma u četiri dela, o tome da je čovek u sebi grad koji počinje, traži, postiže i završava svoj život na načine koje mogu da otelotvore različiti aspekti grada – ako se imaginativno pojme – svakog grada čiji detalji mogu da oglašavaju čovekova najintimnija ubeđenja.“³⁴

Ali junak *Patersona* je i čovek. On u toku pesme neprestano menja uloge, pa čak i pol. Čovek je grad, a njegovo stanovništvo, ljudi u njegovoj koži su pesnik, lekar, medicinska sestra, starac. Jedan čovek je svi ljudi, baš kao što je i jedno mesto sva mesta. Protejski karakter junaka uključuje i suprotnosti

³⁴ W. C. Williams, „Author's Note“, *Paterson*, New Directions, New York, 1946.

muško-žensko, poezija-proza. Ime Paterson uključuje pojmove pater-son, otac-sin, što na svoj način ilustruje Vilijamsovu tezu o neprestanom obnavljanju istorije. Jedan od likova *Patersonovih* je Noje Fetut Paterson; kao Noje, Paterson je patrijarh koji se stara o izbavljenju svoga naroda, a ime Fetut ukazuje na junakovu mnogostranost. Mada u glavnini epa junak deluje kao pesnik, u Petoj knjizi se identifikuje sa Vilijamom Karlosom Vilijamsom.

Vilijamsova forma izgrađena je na osnovu montaže različitih slika, simbola i tema, što treba da omogućiti uvid u prošlost i sadašnjost grada. U delu se neprestano smenjuju poezija i proza. Prozne delove sačinjavaju pisma, iskazi o lokalnoj istoriji, isečci iz novina, oglasi, pojedini medicinski slučajevi (Vilijams je bio lekar), intervjui, i svi se oni razlikuju po stilu i tonu. Poezija je isto tako raznovrsna – ona je odjek celokupnog Vilijamsovog poet-skog traganja.

U mnogo čemu *Paterson* je sličan Paundovim *Pevanjima*: obe knjige beleže razvoj pesnikovog duha i prate različita dešavanja u vremenu. Obe knjige se mogu odrediti kao dela u nastajanju čija se forma menja zaviseći od nepredvidivog razvoja pesničke senzibilnosti (*Pevanja* su nastajala preko četrdeset godina, *Paterson* preko dvadeset.) Među svoje glavne namere oba pesnika ističu uspostavljanje ekonomskog reda u svojoj domovini, i otkriće jezika kojim se ovo može učiniti.

Ipak, bez obzira na mnogobrojne sličnosti, *Pevanja* i *Paterson* su u potpunosti različita dela. Dok *Pevanja* predstavljaju studiju internacionalne kulture jednog svetskog čoveka za koga je svako mesto na svetu dom, što uključuje različite zemlje, jezike, kulture, doba, *Paterson* je studija Amerike sagledane kroz krajnje američku senzibilnost. U Vilijamsovom svetu lokalno rađa univerzalno; Paund počinje od univerzalnog i u prošlosti i u sadašnjosti. Vilijams priča brutalne, često skandalozne priče iz istorije Patersona, a Paund drevne mitove i legende. *Pevanja* obuhvataju vekove i kontinente, ljude sa svih strana sveta: Odiseja, Malatestu, Adamsa, Konfučija. Vilijamsovi karakteri su američki: Hamilton, Vašington, Odibon, a scena je sadašnjost, provincijski, industrijski grad u Nju Džersiju, na vodopadima Pasaika. *Paterson* se u svakom slučaju može posmatrati kao „anti-*Pevanja*“, pesma koji svoj materijal i životnost nalazi u američkoj lokalnoj sadašnjosti, koju je Paund (kao i Eliot) proglasio neodgovarajućom i napustio.³⁵

³⁵ J. Conarroe, *W. C. Williams' Paterson – Language and Landscape*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1970. pp. 16-7.

Pokazujući da je lokalno univerzalno, Vilijams u *Patersonu* parodira mit o centralizovanoj strukturalnosti na kojoj su zasnovana Paundova *Pevanja*, kao i Eliotova *Pusta zemlja* i *Četiri kvarteta*. Nasuprot gradovima Evrope, koji su za Paunda i Eliota označavali centre istorije, umetnosti i harmonije, Vilijamsov *Paterson* treba da pokaže da je upravo disharmonija mogućnost za neprestanu kreaciju novih ideja. Rimini, Venecija, ili London, simbolišu bezvremenost umetnosti, odnosno savremenost svekolike umetnosti; *Paterson* predstavlja znak stalnih promena u istoriji, nemogućnost da se na novo doba odgovori konvencionalnim umetničkim formama. U Paundovom jeziku odjekuje celokupna evropska tradicija, Vilijamsov pak, slavi nemogućnost dostizanja harmonije. Dok Paundov ep prožima jaka nostalgija za celovitošću vizije, Vilijamsovo delo karakteriše svest o nemogućnosti dostizanja celovite vizije, ali i odsustvo nostalgije za njom.³⁶

Olson je, može se bez preterivanja reći, bio pod velikim uticajem dela dvojice svojih savremenika. Upitan da li bi napisao *Maksimove pesme* bez Paunda i Vilijamsa, odgovorio je: „To je kao kad bi ste me upitali kako mogu da pišem, a da nisam čitao“.³⁷ Bez obzira na ne male razlike u koncepcijama i izvođenju njihovih epova, zajednički sadržatelj u stavovima ova tri autora može se svakako naći u odnosu prema još uvek dominantnoj tradiciji u poeziji i poetici – tradiciji simbolizma. Sva tri autora, naime, mogu se smatrati anti-simbolistima.

Paund u tekstu „Nekoliko nemoj za imadžistu“ (iz 1913. godine) postulira sliku kao ono čemu treba da teži poezija, i definiše je kao „ono što predstavlja intelektualni i emocionalni kompleks u trenu vremena“. U istom tekstu Paund zahteva „direktan pristup stvari“, bilo subjektivnoj, bilo objektivnoj,³⁸ da bi godinu dana kasnije u predgovoru *Antologiji imadžista* zahtevao da se „koristi jezik običnog govora, ali uvek prava reč, a ne skoro prava“.³⁹

³⁶ D. Popović-Srdanović, „Beleške“, u *Vilijam Karlos Vilijams. Izabrane pesme*, D. Popović-Srdanović (Ur.), Nolit, Beograd, 1983, pp. 345-7.

³⁷ „Olson Speaks“, *Paris Review*, 1970:49, p. 198.

³⁸ F. S. Flint (Pound), „Few Dont's for an Imagist“, *Poetry*, Chicago, March 1913. U istom tekstu Paund zahteva: apsolutno ne koristiti ni jednu reč koja ne doprinosi prikazivanju, i komponovati ne u ritmu metronoma, već slediti muzičku frazu.

³⁹ U antologiji „Des Imagistes“, objavljenoj u časopisu *Poetry*, 1914. godine, Paund podstiče pesnika da stvaraju nove ritmove, ističući da se slobodni stih ohrabruje ali ne zahteva; takođe naglašava potpunu slobodu pesnika u izboru predmeta.

Vilijamsov stav „nema ideja izuzev u stvarima“ u kome se pesnik zalaže za objektivizam u poeziji, izazvao je skandal u eliotovskoj književnosti, ukazujući na simultanost ideja i stvari, tj. jezika i bića, i odbijajući da prihvati bilo čiji prioritet.⁴⁰

Olson zaključuje:

„Ne treba mnogo razmišljati o Bilovom predlogu – nema ideja izuzev u stvarima – da bi čovek bio siguran da mi tumačimo sliku kao 'stvar', a nikad, koliko znamo, kao kakvu ne-životinju, kao simbol.“⁴¹

A u pesmi „ABC's“ Olson podvlači:

Words, form
but the extension of
content
style, *est verbum*
The word
is image, and the reverend reverse is
Eliot
Pound
is verse⁴²

U svojoj značajnoj i uticajnoj poetskoj teoriji o projektivnom stihu, Olson uspostavlja razliku između projektivnog stiha, koji po njegovom mišljenju koriste Paund i Vilijams, i neprojektivnog, kakav su na primer koristili Milton i Vordsvort. Jedino projektivni stih omogućuje u naše vreme pesniku da reši problem dugačke forme, veruje Olson, a on je želeo da napiše pesmu velikih dimenzija, ep po uzoru na Vilijamsa i Paunda:

„Jer usudio bih se da nagađam da, ako se projektivni stih bude dovoljno dugo praktikovao, i ako se dovoljno pouzdano bude razvijao na putu koji

⁴⁰ „... neka pisanje/ bude od reči, sporih i brzih, oštih/ u napadu, mirmih u čekanju, besanih./ – metaforom neka izmire/ ljude i kamenje./ Stvaraj. (Nema ideja/ izuzev u stvarima.) Izmišljaj!/ Moj cvet je kamenika koja rastaće/ stenje“, V. K. Vilijams, „Vrsta pesme“, u *Delo*, 1989:8, p. 40.

⁴¹ R. von Hallberg, „Olson's Relation to Pound and Williams“, *Contemporary Literature*, 1974:XV, p. 15.

⁴² „Reči, forma/ samo produžetak/ sadržine/ stil, *est verbum*/ Reč/ je slika, a uvaženo obrnuto je/ Eliot/ Paund/ je stih“, C. Olson, *Distances*, New Directions, New York, 1960, p. 13.

mislim da se nameće, stih ponovo *može poneti mnogo širi materijal* nego što je nosio u našem jeziku od elizabetanaca naovamo. Ali tamo se ne može skočiti. Mi smo tek na početku; I ako mislim da *Pevanja* imaju dramatičniji smisao nego komadi Eliota, to nije zato što mislim da je u njima problem rešen, već što metodologija stiha u njima ukazuje na put kojim se, jednog dana *problem šire sadržine i širih formi može rešiti* (kurziv D. P.-S.)⁴³

Ovim svojim stavom, Olson je već značajno odstupio od objektivističke poetike koju je u mnogo čemu zastupao. Drugi objektivisti su se oslanjali na Paundove ideje, ali ne na ideje iznesene u *Pevanjima*, već na ideje iz eseja o imadžizmu. Tako Karl Rakosi piše 1968. godine:

„Najpre, najbolje da priznam da verujem da Paundovi kritički napisi – naročito čuveni esej „Nekoliko nemoj“ predstavljaju apsolutni kamen temeljac savremene američke književnosti. Ali mislim da njegovo delo označava nesrećan model, totalno nepogodan za mlađe pisce. Mislim posebno na *Pevanja*, na njihov epski ton... Ljudi danas nisu heroji, i moderna ljudska priroda nije epska, ona je samo ljudska, a sve ostalo je samo igranje.“⁴⁴

Objektivisti su dakle sumnjali u mogućnost postojanja dugačke forme, s jedne strane ne verujući da je bilo koji pesnik u stanju da je načini, s druge strane osporavajući integritet same forme u moderno doba. U tome im se pridružio čak i Olsonov dugogodišnji prijatelj i sledbenik Robert Krili, ne samo izražavajući sumnje u postojanje epa u savremeno doba, već i imenujući Olsona kao pesnika koji ne može da napiše ep. U predgovoru za reprezentativno izdanje Olsonovih *Izabranih dela*, Krili nigde ne pominje Olsonovu želju da stvori ep, želju koja je u potpunosti obeležila život ovog pesnika.

Nasuprot uzdržanosti kritike u imenovanju ove „šire forme“, kao i neverici objektivista u nju, Olson nije imao nikakvih sumnji u to da se i u slučaju Paundovog i Vilijamsovog dela, a i njegovog sopstvenog, radi o epu. „Ezov ep“, kao i „Bilov ep“ pominju se bezbroj puta u esejima i razmišljanjima Čarlsa Olsona. Najveću teorijsku težinu ipak, čini se, imaju njegovi iskazi o delu savremenika u *Pismima Maja*:

„Ja: što se još uvek petljam s ovim poslom, oslobađajući se imenovanja, tako da je istorijski materijal sada slobodan za forme, jeste zato što Ezov ep

⁴³ Č. Olson, „Projektivni stih“, (prevod D. Popović-Srdanović), u *Delo*, 1898:8, p. 166.

⁴⁴ K. Rakosi, *The Contemporary Writer*, New Directions, New York, 1968, pp. 193-4.

rešava problem svojim egom: njegova jedna emocija razbija sve do jednakih ili inferiornih (koliko ja mogu da vidim, samo dvojicu, možda, on pušta blizu sebe, dopušta im da budu bolji – Konfučiju i Danteu.) Koja je pretpostavka da ima inteligentnih ljudi koje on može nadgovoriti, divna, jer razara istorijsko vreme, i tako stvara metodologiju *Pevanja*, nasuprot, prostornog polja gde je, po inverziji, mada je materijal iz svih vremena, proboden tako oštro kljunom njegovog ega, da je okrenuo vreme u ono što sad moramo imati, prostor & njegov živi vazduh.“⁴⁵

Nešto dalje u istom tekstu Olson piše o Vilijamsovom epu:

„Izvorni kontrast za naše ciljeve jeste BIL: njegov Pat je upravo suprotan Ezovom, tj. Bil **POSEDUJE** emocionalni sistem koji je sposoban za proširivanje & razumevanje, za koje ego sistem nije. Još. Ipak, čineći svoju supstancu istorijom jednog grada (Džojsova stvar), Bil se potpuno prevazilazi, dozvoljava da ga vreme pregazi što se Ezu ne dešava, i tako, u onom što je važnije, metodologiji, ne doprinosi ništa, u stvari, odlaže, sprečava, koči, ne napadajući isti problem sa kojim se Ez tako briljantno suočio & rešio ga.“⁴⁶

Olson se, u razmišljanju o tome koji je od dvojice velikih savremenika uspešnije rešio problem kreacije epa, opredeljuje za – obojicu:

„Oba ova posla su **POLOVINE**, tj., ja uzimam da je 1) **EGO KAO KLJUN** savijen i usmeren, ali 2) šta god da je to što možemo zvati njegovom zamenom (Bil mnogo malo toga), **NIJE DO SADA** bilo u stanju da nam donese neko vreme, tako da smo u ovom sadašnjem vazduhu, i izlazimo pravo iz nas samih, u njega...”

Možda, kao što rekoh ranije, samo raspravljam sam sa sobom, tj., pokušavam da sagledam kako dati materijal koji me zanima tako da on preuzme svu težinu ispravne metodologije, i sa **ALTERNATIVOM U EGO POZICIJI**.“⁴⁷

Kao što se vidi iz ovog doista teško čitljivog teksta, inače tipičnog za Olsona, glavna zamerka upućena Paundovoj metodologiji, jeste zapostavljanje hronologije što bi, po Olsonu, s jedne strane moglo dovesti do preteranog subjektivizma (odnosno pobede Paunda nad vremenom samo u duhu), ili s druge strane antikvarijanzma (uzdizanja samo onoga što je prošlo).⁴⁸ To će

⁴⁵ C. Olson, *Selected Writings*, R. Creeley (Ed.), New Directions, New York, 1966, pp. 81-2.

⁴⁶ Ibid., pp. 82-3. Olson Vilijamsa zove Bilom; Ez je, naravno, Ezra Paund.

⁴⁷ Ibid., p. 83.

Olson i eksplicitnije i sažetije izreći posle posete Paundu u bolnici „Sv. Elizabete“: „U njegovom radu prisutno je obožavanje prošlih dostignuća i neka vrsta slepila za podzemnu snagu sadašnjosti“. ⁴⁹

Osnovna zamerka upućena Vilijamsu i njegovom epu *Paterson* jeste da se ne vraća duboko u istoriju, što je po Olsonovom mišljenju neophodno, a potom da je njegova koncepcija američkog grada pastoralna i zastarela, a da su njegove slike nasilja nerealistične. ⁵⁰

Paundovo zanimanje za Renesansu činilo se Olsonu, čoveku koji je počinjao da piše posle Drugog svetskog rata, na razvalinama savremene civilizacije, isto toliko zastarelim kao i Vilijamsova privrženost 19. veku:

„To je još jedan razlog zašto ne mislim da Ezovi tuskanski radovi posle 1917, oni, posle tog datuma, istorijski materijali koje je smatrao korisnim, uopšte mogu biti od koristi (a ne mogu ni Bilovi, uprkos vidljivijoj homogenosti)... Bil, uz svo poštovanje, pojma nema šta je grad.“ ⁵¹

Ali i pored nekih opasnosti koje je sagledavao u Paundovom metodu i odnosu prema hronologiji, Olson je dobro uočio da je Paundova sposobnost da se oslobodi hronologije znak svesti „različit i arhaičniji od one Paundovih savremenika“. To Olson naziva „Glavna stvar, njegova mito-kulturna mera“. ⁵² Olson, međutim, podvlači da Paund nije mitolog:

„On nije paraboličar, nije hrišćanin i nije mitolog! dakle, čemu može da nas pouči? On može da utvrdi sekularno u osnovi mita. Jer Ezra je jedan od stvarnih prethodnika, dokumentarista. 'Svet' je veoma mnogo tvorevina kojoj se on divi, Eparhija.“ ⁵³

Kritike i pohvale upućene Paundu i Vilijamsu, kako dobro uočava Halberg, više su znak Olsonovog omeđivanja prostora za sopstveni ep, nego što su stvarno kritike dela prethodnika. ⁵⁴

U sposobnosti Ezre Paunda da kroz specifičnu mitološku viziju pre-

⁴⁸ C. Olson, *Letters for Origin*, A. Glover (Ed.), Grossman, New York, 1970, p. 6.

⁴⁹ Halberg, *ibid.*, p. 19.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 24; p. 26. Inače, posebno ova druga primedba je nezasnovana jer *Paterson* obiluje brojnim primerima nasilja, što koncepciju grada znatno udaljava od pastoralne.

⁵¹ Olson, *Selected Writing*, p. 84.

⁵² C. Olson, *Letters for Origin*, A. Glover (Ed.), Cape Goliard/Grossman, New York, 1970, p. 110.

⁵³ Hallberg, *ibid.*, p. 20.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 18-9.

vaziđe fragmentovani savremeni svet i premosti razdaljine između sveta i čoveka koji u njemu živi, Olson je video mogućnost za postupak koji je nameravao da iskoristi za stvaranje sopstvenog epa. Ipak, po Olsonovom mišljenju, Paundova vizija je previše lična, a njegove interpretacije istorije i socioekonomskih problema nisu prihvatljive:

„Mada nema pravo, po mom mišljenju, u zaključcima o autoritetu, i mada je zasenjen, kao što može biti fašista, manijom da spase ustav, niko ne može poreći ozbiljnost sa kojom je on ispitao društvenu odgovornost.“

Zato Olson zaključuje da su Paundovi „zaključci možda pogrešni“. Ali, kaže on dalje u istom tekstu, „proces je ono što treba zaštititi.“⁵⁵ Olson je bio jedan od retkih Paundovih savremenika koji je u godinama posle Drugog svetskog rata, kada je postojala jaka tendencija za razdvajanjem poezije od političke istorije, insistirao na tome da se ono „o čemu je Paundova poezija“ tumači s najvećom ozbiljnošću:

„On je prvi razmišljao o socijalnim konsekvencama svoga dela. On nije pesnik koji razdvaja poeziju od društva. On je pisac s ciljem...“⁵⁶

Olson je kao i Paund verovao u to da pesma ima politički potencijal; posledice ovoga vidljive su u dobrom delu *Maksimusovih pesama*.

Uprkos mnogim kritikama koje je uputio Vilijamsovom *Patersonu*, Olson je od Vilijamsa preuzeo jednu plodnu i značajnu ideju: koncentrisao se u svom epu na jedan grad, odnosno posebno je istakao značaj lokalnog. U pismu Sidu Kormanu (1953.) Olson piše:

„Tako da ako mislim da je E. P. dao bilo kome od nas metodološki ključ: VREĆU ZA SVE, Bil nam je dao naglasak na LOKALNOM. Ili da to ovako kažem: E. P. – glagol, BIL – imenica. Činiti. I ko, da čini. Niko od njih: ŠTA. To jest, E. P. zvuči kao šta, ali to njegovo jeste samo više metodologije, u stvari, jednostavno, biti političan. Politika – ne ekonomija – to je on. I s pravom. Jer 1) politika je kontekst širok kao priroda, a ne samo ono što zove-mo politikom, i 2) njena suština je volja, o čemu – volji – brine E. P.“⁵⁷

No, bez obzira na to koliko je Olson hvalio Paunda i Vilijamsa, on je bio i dvoznačan u svom odnosu prema njima. Osećao je da mora da se izbori za

⁵⁵ Ibid., p. 23.

⁵⁶ C. Olson, *Charles Olson & Ezra Pound. An Encounter at St. Elizabeths*, C. Seely (Ed.), Grossman, New York, 1975, pp. 17-8.

⁵⁷ Olson, *Letters for Origin*, p. 129.

sopstveno mesto u istoriji epa, a to je mogao da postigne samo negiranjem, tj. razaranjem onoga što su oni postigli. Pošto je Sid Korman u jednom tekstu uporedio *Maksimusove pesme*, *Pevanja* i *Patersona*, Olson mu je uzvraatio gorkim pismom:

„Ili je možda ovo bes, pošto se *Maksimus* meri nečim izvan sebe. I vraćam se na ono što sam ti pre kazao, da samom sebi nisi blizak, nisi jednostavno jednostavan, kao bilo ko ko se brine o sopstvenom biću. Jer ti mi namećeš hijerarhijski sistem koji je samo tvoj, nije deo ni mog života ni mog dela. U stvari, čitam upravo paragraf koji si naveo iz *Pat* i iz *Pev* kao različit od njih. I to čini da se osećam prokletim, baš ti hvala... Hriste, reći da ja ostavljam muziku u stvarima. Ti, koji si sve video, bilo je objavljeno. I sada, boga mi, koristiš svoju uvežbanost da mi nabiješ na nos VKV i Epija kao superiorne. Nek se nose, čak i ako jesu. Baš nas briga za to.“⁵⁸

Dvanaest godina kasnije, 1965. godine, Olson je, sa mnogo više smirenosti, istakao da je Paund bio i ostao njegov nedostižan uzor:

„Mislim, napisao sam, napisao sam – sopstvenu flagrantnu autobiografiju, gde – uh – imitiram Ezru Paunda pokušavajući da ostvarim sam sebe – ne može se to... Ezra je imao hrabrosti da kaže 'mislio sam da ponešto znam'. Da on to nije rekao voleo bih da ja mogu da vam kažem, mislio sam da ponešto znam. Bio bih ponosan da sam bio glavni čovek u ovom veku. I tako, ovde sam, vučem se za Ezrom.“⁵⁹

Ovaj iskaz naravno treba prihvatiti samo uslovno.⁶⁰ Biće da je Olsonovo „priznanje“ ipak više sačinjeno u smislu pohvale mlađeg pesnika velikom pesniku, koji je više nego bilo koji drugi obeležio poeziju XX veka, nego kao iskaz o sopstvenoj nemoći. Ove reči je izrekao pesnik na vrhuncu svojih pesničkih potencijala, i nesumnjivo, u tom času svestan svog sopstvenog uticaja koji nije bio mali. Čini se, ipak, da je Olson u celini objektivno procenio doprinos Paundove poezije poeziji dvadesetog veka, uključujući i kritičku ocenu o njenoj političkoj, kao i njenim drugim dimenzijama. Valja naglasiti, kada se već pominje politika, da su političke pozicije Olsona i Paunda bile

⁵⁸ Ibid., p. 130.

⁵⁹ C. Olson, *Reading at Berkeley*, Coyote, San Francisco, 1966, pp. 27-8.

⁶⁰ Knjiga *Charles Olson & Ezra Pound* pokazuje da je Olson uspevao da sagleda Paundovo delo hladno i bez emocija, i da proceni njegov uticaj na svoje delo kao značajan ali ne i poguban. (p. 102)

različite ako ne i dijametralno suprotne: Olson je, na primer, radio u Ruzveltovoj administraciji zato što je američkog predsednika smatrao značajnom, odnosno pozitivnom ličnošću u američkoj istoriji, dok se Paundovo političko delovanje u Italiji više svodilo na borbu protiv Ruzvelta nego podršku italijanskom fašizmu.⁶¹ Pored toga, Olson je stvarno prezirao Paundov vatreni antisemitizam koji nije pokazivao znake zgasnuća sve do kraja pesnikovog života.⁶²

Sudeći po izvesnim iskazima, Olsonov odnos prema Vilijamsu bio je zamagljen nekom vrstom ljubomore prema Ginzbergu u koga je Vilijamas, navodno, jedino verovao:

„Jadni Bil... stvarno nikad stvarno nije bio moj čovek mislim nikad – mislim, Bil nije verovao u mene.“⁶³

Ovakva izjava čini se suprotna onome što je Vilijams izjavio o *Maksimusovim pesmama*:

„Bio mi je zanimljiv. I kraći stihovi. Anti-Vitman. Dobar primer šta se desilo sa Vitmanom. Olsonov stih je mnogo više u američkom idiomu. Kraći stihovi, a ne Ginzbergova tendencija, jer on se vraća nazad, njegovi duži stihovi izgleda da se uopšte ne uklapaju u modernu tendenciju. Retrogradni su. U „Urliku“ mi se uopšte nisu svideli. Da je Ginzberg obratio pažnju na ono što radi Olson bio bi uspešniji.“⁶⁴

Izgleda da je Olson davao ovakve izjave pre zato da bi „dramatizovao“ odnose na književnoj sceni, nego da bi izrekao istinu: bilo je potrebno, čini se, da on kao epski pesnik istakne odnos nerazumevanja i otpora prethodnika prema sebi, a istovremeno da naglasi da je on onaj koji želi da prevaziđe velike uzore. Sigurno je da odnos književnih otaca i književnih sinova nije ni

⁶¹ Vilijams u Petoj knjizi *Patersona* citira Paundovo pismo u kojem se izjednačuju po inteligenciji majmun i Ruzvelt, dok se na drugom mestu kaže da je američki predsednik „pokretno bunjište“. V. K. Vilijams, *Izabrane pesme*, p. 242.

⁶² Olson je, po svedočenju Krilija, izgleda iskoristio Paundov antisemitizam da bi prekinuo da ga posećuje u bolnici: „Rečeno mi je da sam semita kad sam Ezri Paundu rekao da je prezime moje babe bilo Lybeck, što je očito Lubeck“; ovo je „zamka namerno postavljena da onaj ko u nju upadne poludi“. Catherine Ceelye: „Preface“, u *Charles Olson & Ezra Pound*, p. XXIV.

⁶³ Olson, *Reading at Berkeley*, p. 11.

⁶⁴ W. Sutton, „A Visit with W. C. Williams“, *The Minnesota Review*, 1961:I,3, pp. 311-2.

malo jednostavan i da zavređuje posebnu pažnju.⁶⁵ U svakom slučaju, bez obzira na lični odnos prema Paundu i Vilijamsu, koji je nesumnjivo značajan, na odnos prema njihovim epovima, kao i njihov odnos prema njemu, Olson se izborio za sopstveno mesto u epskoj poeziji XX veka upravo činom razgrađivanja, upravo građenja na novi način onoga što su u ovoj tradiciji učvrstila dva njegova velika prethodnika.

Mada se kasno posvetio poeziji, Olson je, kada se za to opredelio, učinio to sa velikom predanošću i strašću. Pedesetih godina počeo je da radi na *Maksimusovim pesmama*, i pisao ih je do kraja života. Odgovor kritike na pojavu *Maksimusovih pesama* 1953. godine može se okarakterisati jednom rečju – ćutanje, što nikako ne znači odobravanje. Neodobravanjem se može okarakterisati i stav kritike prema Vilijamsu, koji je u isto vreme objavljivao svoga *Patersona*. Ipak, kritika je o Vilijamsovom delu govorila, ma kako loše ili sa nerazumevanjem, što nije bio slučaj sa *Maksimusovim pesmama*. Za razliku od Olsonovog epa, koji je udario o zid potpunog nerazumevanja, Olsonovi teorijski eseji su odmah ocenjeni kao „originalni“, ma kakve konotacije da je sa sobom nosila ova ocena koju su uglavnom izricali zagovornici Nove kritike, ljubitelji ironije i dvoznačnosti.

„Otkriće“ Olsona se desilo tek posle njegove smrti, pošto je bilo sasvim izvesno kakav je ogroman uticaj načinila njegova poezija i poetska teorija. Pod njegovim neposrednim uticajem bili su tako raznorodni i osobeni pesnici kao Robert Dankan, Robert Krili, Džoe Openhajmer, Ed Dorn, kao i Alen Ginzberg, Pol Blekbom i Deniz Levertov. Ovi pesnici su i pisali o Olsonu pokazujući znatno veće razumevanje za njegovo delo od zvanične kritike. Kritika je posle Olsonove smrti, i posle dugog ćutanja, počela njime da se bavi, ali ne s preteranim razumevanjem; prave priloge izučavanju Olsonove poezije tek treba očekivati. Anonimni pisac u osvrtu na *Maksimusove pesme*, krajem 1970, piše da su one „derivati“ modelovani na „nizovima“ velikih prethodnika iz istog veka, da im je sintaksa idiosinkretička, da su prepune aluzija na mračnu američku kolonijalnu istoriju i pune citata nerazumljivih dokumenata. Dalje, kaže ovaj autor:

„(Olson) skače usred stiha sa svog okoliša na sećanja izazvana impresijama, ili sa detalja autobiografije na izvode iz istorijskih dokumenata, ili iz

⁶⁵ 1910, kada se Olson rodio (1910-1970), Paund (1885-1972) je imao 25 godina, a Vilijams (1883-1963) 27 godina.

izlaganja ekonomske teorije prelazi u napad na Ameriku.“

Jezik mu je smišljeno „ravan, pun slenga, anti-poetski“, konstatuje anonimni autor, da bi zaključio da se ova „površinska grubost rastvara u nekolicini lirskih pasaža koji ne mogu biti ni mekši ni konvencionalniji“. ⁶⁶

Zakasnelu reakciju kritike na Olsonovo delo treba samo u izvesnoj meri pripisati samom tekstu, koji je izuzetno težak, a što kritika redovno ističe u prvi plan. Doista čitanje Olsonovog *Maximusa* može se najpre uporediti sa osećanjem koje se ima pri dešifrovanju nekog nepoznatog pisma, ili sa mukotrpnim radom na nekom arheološkom otkriću. Ovo je možda bio i Olsonov cilj. Njegova strast prema arheologiji vidljiva je iz mnogih njegovih tekstova, a rana zbirka pesama zove se *Arheolog jutra*.

Međutim, bez obzira na sve teškoće koje tekst sa sobom nosi, glavnu ulogu u zaveri čutanja odigrala je dominacija Nove kritike u američkim kritičkim prostorima. Nova kritika nije bila spremna da se upusti u čitanje ovakvog teksta, jer za to nije imala mogućnosti obzirom da je Olsonov ep bio upravo anti-pod onome što je Nova kritika zahtevala od pesme i smatrala pesmom.

S druge strane i pažnja koju su privukli Olsonovi eseji bila je dobro promišljena strategija koja je, da tako kažemo, išla na to da „zatrjuje izvor“. Napisati esej o Olsonovom teorijskom tekstu o projektivnom stihu, koji je bio ogroman podsticaj razvoju moderne poezije, i svojski ga napasti, značilo je ne morati se uopšte baviti širokim spektrom poetskih dela inspirisanih njime. No, vremenom je Nova kritika na američkom tlu gubila na uticaju, a počelo je da raste interesovanje za one tekstove koji su za vreme njene vladavine bili zapostavljeni, a istovremeno vršili snažan uticaj na stvaralaštvo svog vremena. Tako *Maksimusove pesme* polako ulaze u vidokrug pažnje kritičara.

Kritičari su ovaj ep, zavisno od različitog nivoa skepse tradicionalno ispoljavane prema epskim pokušajima u XX veku, nazivali: „nepreciziranom formom poetskog niza bliskog Vilijamsu i Paundu“, ⁶⁷ „poezijom otvorene forme“, ⁶⁸ „dugačkim otvorenim nizom, koji je zbog smrti pesnika ostao nedovršen“. ⁶⁹ Skepsa koju je američka kritika ispoljila prema epskom delu Olsonovom nije bila preterano žestoka, s obzirom na velike primere Paunda

⁶⁶ „On *Maximus Poems*“, Times Literary Supplement, Nov. 13, 1970, p. 3.

⁶⁷ M. L. Rosenthal, „Olson/His Poetry“, *Massachusetts Review*, 1971:12, p. 47.

⁶⁸ Hallberg, *ibid.*, p. 42.

⁶⁹ S. Ballew, „History as Animated Methaphor in the *Maximus Poems*“, *New England Quarterly*, 1974:47, p. 51.

i Vilijamsa; argumenti koji su nekad korišćeni protiv njih, sada su bili upereni protiv Olsona. U kritici je ubrzo počelo da dominira mišljenje da se radi o „dugačkoj pesmi epske veličine i namere koja predstavlja glavno pesnikovo delo“.⁷⁰ Tome je verovatno doprineo i sam Olson jer je o svom delu neprestano govorio kao o „nekoj vrsti epa“,⁷¹ smatrajući da njegovo delo demonstrira kako praktikovanje projektivnog stiha obezbeđuje ostvarivanje „većih formi i većih sadržina“.

Svi kritičari, bez obzira na to kako su okarakterisali delo, slažu se da je reč o „otvorenoj formi“, i ovom sudu se Olson verovatno ne bi suprotstavio. Svoju ideju „otvorene forme“ Olson je našao u tekstovima D. H. Lorensa, koga je smatrao jednim od dvojice velikana prve polovine 20. veka.⁷² (Zanimljivo je da je Paund Lorensa prezirao, ali je smatrao da treba pratiti njegov rad, a Vilijams ga je smatrao velikom inspiracijom.) Već 1918. godine Lorens je zamislio otvorenu formu „poezije sadašnjosti“ u tradiciji Vitmana, poeziju bez početka i kraja, čija je suština u „čistom uzdizanju trenutka, životu koji izbija u iskaz na svom izvoru“.⁷³ Na toj liniji razmišlja-nja, Olson je nameravao da predstavi proces – „unutrašnjost trena svesti dok se kreće ka površini svesnosti“.⁷⁴ Ovaj naglasak na procesu doveo je do izmene u koncepciji otvorene forme. Olson neprestano ističe da je „svesnost“ događaj koji uslovljavaju mnoge snage, ali i nešto što mnoge snage pokreće na akciju. Događaji se stoga ne mogu posmatrati odvojeno. Ali, da bi se posmatrali, potrebno je znanje, a zatim i uvek neophodna pažnja. U protivnom, proces, događaj može izmaći.

U pesmi „Ja, Mencije, učitelj učenik“ Olson kaže: „Mi smo proces“.

⁷⁰ G. Butterick, „On Maximus IV, V, VI“, *West-Coast Review*, 1970:IV,4, p. 3.

⁷¹ C. Olson, *Selected Writings*, R. Creeley (Ed.), New Directions, New York, 1966, p. 35.

⁷² Olson, *Letters for Origin*, p. 63. Lorens se 1920. obratio čitaocima časopisa *New Republic* rečima: „Ameriko, slušaj sebe“, preporučujući Amerikancima da podršku za svoje stvaralaštvo ne traže u spomenicima evropske prošlosti, već u onim vrednostima koje je njihov kontinent odbacio, da shvate veliki „urođenički duh Amerike“. Kontinuitet u američkoj tradiciji, verovao je Lorens, ne treba uspostaviti sa Evropom, već sa „ubijenom crvenom Amerikom“. Amerikanci treba da budu „spremni za novi čin, novi izdanak života“. Lorens je ove ideje u potpunosti razvio u knjizi *Studije iz klasične američke književnosti*.

⁷³ E. Faas, „Olson and D. H. Lawrence: The Aesthetics of the 'Primitive Abstract'“, u *Olson, Charles: Essays, Reminiscences, Reviews*, Matthew Corrigan (Ed.), *Boundary 2*, State University of New York, Binghamton, 1973/74:II, 1&2, p. 116.

⁷⁴ Rosenthal, *ibid.*, p. 49.

Taj proces Olson je pokušao da iskaže u svim pesmama *Maksimusa*. Pesme, dakle, predstavljaju Olsonov pokušaj da oblikuje/predstavi čoveka u neprestanom kretanju kroz prostor i vreme.

Olson je verovao da dobra poezija mora da u sebi nosi tok realnosti. U tekstovima Heraklita i Vajtheda našao je filozofsku potvrdu za svoje uverenje da je realnost neprestani proces koji ruši/potkopava sve što je statično. Otuda je izveo zaključak da su sve forme koje su koncipirane kao zatvorene neverne realnosti. A umetnost mora da se posveti tome da odgovara realnosti; po Olsonu, to je njena moralna obaveza.

„Moralnost koja vodi svakog od nas, ako stanemo uz nju, treba da ponovo objavi, humanizam čija je umetnost moralnost... I da se to samo može otkriti u mešavini sopstvenog događaja upućujući sadržinu prema formi nepoznatoj čak i tvorcu u činu stvaranja. Drugim rečima, ne znam šta ću uraditi! I moram ostati u tom stanju da bih dovršio ono što moram da učinim. Što je vreme, nagađam, koje čini ovu žestinu na koju mislim.“⁷⁵

Pošto se pesnik držao ovog shvatanja, može se konstatovati da Olsonove *Maksimusove pesme* nisu samo rezultat njegovog rada, već i sam njegov rad. Otvorenost forme shvata se tako da se registruje proces njenog nastajanja bez ikakve intervencije. Kad Olson otkrije da je u „Pismo 2“ uneo pogrešnu informaciju o brodu Nataniijela Boudiča, on ne menja pesmu, jer bi to falsifikovalo proces komponovanja. Umesto toga on ovu grešku ispravlja u „Pismu 15“. U „Pismu 2“ tekst glasi:

... Ono neverovatno je da je načinio brod, tri milje, i doveo ga,
pronašao taj brod u svom tom vremenu, s mrtvom težinom svoga drugara
na sebi. Takvo oko
koje je docnije videlo vrh Brauna
kao da je to njegov sopstveni vrt (kao što je Boudič doveo 'Epi Sojer'
do njenog doka u božićno jutro)⁷⁶

U „Pismu 15“ Olson ispravlja greške koje je načinio u „Pismu 2“:
„Ovo je da vam pokaže. Nije to bio 'Epi Sojer'. Brod se zvao 'Putnam'
Nije bilo božićno jutro, bilo je božićno veče, posle sumraka. I siloviti

⁷⁵ „C. O.“, *Origin XX*, Jan. 1971, p. 47.

⁷⁶ C. Olson, *The Maximus Poems*, Jargon/Corinth Books, New York, 1960, p. 7

severoistočnjak, sa snegom, koji je kako su sve nas odgajili da verujemo pokazao kakav je Boudič navigator, bila je oluja sa zapada, koja ih je pogodila izvan Zaliva, i prestala da duva do 23.

Boudič je 25. morao da se zadovolji maglom. Vetar jeste bio severo-istočni, ali nema pomena snegu. U 4 popodne malo se povukla magla i on je mogao da ugleda Istern Point. A u 7 je stigao do Salemskog sidrišta. Drugim rečima ono što mu je omogućilo povratak kući bio je glosterski svetionik, a ne svetlost sa ostrva Bejker – na Istern Pointu nije bilo svetla do 1831.⁷⁷

Postavljene hronološki, pesme *Maksimusa* pričaju priču, i u ovom prostom smislu čine narativ. Međutim, za potpunije razumevanje Olsonovog dela bitno je shvatiti njegovo opredeljenje za „metod kompozicije u polju“. Tu je odnos prema realnosti izuzetno važan, a pesme koje su plod pesnikovog „učestvo-
vanja u polju sopstvenog života“, „odigravaju“ kretanje njegove pažnje.⁷⁸

Olson je jedan od retkih pesnika savremenika čija je teorija neraskidivo povezana sa pesničkom praksom. Njegovi teorijski stavovi prožimaju poeziju, a poezija je nastala na osnovu poetske teorije. Maksimus, glavna figura ovog dela je i pesnik, pa tako *Maksimusove pesme* predstavljaju i Olsonovu poetiku, preciznije, *ostvarivanje Olsonove poetske teorije u poeziji*. Olsonova pesnička teorija inače je jedna od najuticajnijih teorija u američkoj savremenoj poeziji. Sagledavajući osnove ove poetike, možemo shvatiti Olsonov odnos prema poeziji savremenika, tradiciji u okviru koje je i sam stvarao. Glavne ideje Olsonove poetike iznesene su u čuvenom eseju o projektivnom stihu. Olson se zalaže za projektivni ili otvoreni stih, a protiv zatvorenog stiha kojim se služila poezija prethodnika. Dok se stari, zatvoreni stih kreće u obliku strofe, kreirane u okviru određene forme, novi, otvoreni stih vezuje se za „kompoziciju u polju“. Pesma je sagledana kao polje, a kompozicija, konstatuje Olson, treba da bude kao aktivnost koja se u njemu dešava „široka oblast cele pesme, ... POLJE... gde se svim slogovima i svim stihovima mora upravljati s obzirom na njihove međusobne odnose“.⁷⁹

Analogija polja, značajna je za modernog pesnika kao na primer analogija organizma romantičarima. Možda je inspiraciju za ovu svoju ideju Olson našao u poetičkim stavovima svojih velikih prethodnika. Pound ističe da

⁷⁷ *Maximus Poems*, p. 67

⁷⁸ P. Sherman, „In and About the *Maximus Poems*“, *Iowa Review*, 1975:6,1, p. 118.

⁷⁹ Č. Olson, „Projektivni stih“, (prevod D. Popović-Srdanović), u *Delo*, 1989:8, p. 161.

bismo mogli da verujemo da je ono što je značajno u umetnosti neka vrsta energije, sila koja se ubrizgava, ispoljava i koja ujedinjuje.⁸⁰ Takođe, u eseju o Kavalkantiju Paund ističe da smo izgubili svet „pokretne energije“, gde jedna misao preseca drugu, svet „magnetizama koji se uobličuju, koji se sagledavaju, ili koji ovičavaju vidljivo“.⁸¹ Vilijams takođe govori o pesmi kao o „polju akcije“, praveći paralelu sa Ajnštajnovom teorijom polja. Svest određuje polje pod uticajem imaginacije ili sile sopstva koja u njemu izbija.⁸²

Tri osnovna elementa komponovanja u polju po Olsonu su: kinetika, princip, proces stvari. Olson definiše pesmu kao „energiju koja se prenosi odande odakle ju je dobio pesnik (on će imati nekoliko uzročnika) putem same pesme sasvim do čitaoca“, kao i „konstrukciju visoke energije, i u svim tačkama emitovanje energije“.⁸³ Odlučujući se za kompoziciju u polju, pesnik mora da sledi put pesme i da bude svestan raznih snaga energije koje počinju istovremeno da deluju na njega i u njemu.

Princip koji vlada kompozicijom u polju jeste da „forma nije nikada više nego produžetak sadržine“, odnosno da je prava forma u svakoj pesmi jedini mogući produžetak prave sadržine.⁸⁴ S obzirom na ovo shvatanje Olsonovo, jasno je zašto je on morao tragati za sadržinom koja bi bila širih razmera, epska. Ona bi mu sama iz sebe omogućila nastajanje prave forme.

Proces kojim se ovo ostvaruje jeste proces sleda percepcija: „jedna percepcija mora neposredno i direktno voditi daljoj percepciji“.⁸⁵ Ovo znači da pesnik mora da sledi u komponovanju svoje pesme percepcije onako kako se one javljaju, a ne neke druge zahteve komponovanja.

U istom eseju o Olson iznosi i neke ideje o tome kakav stav prema realnosti donosi ovakva pozicija:

„Nije slučajno da su obojica, i Paund i Vilijams, bili na različit način umešani u pokret koji je nazvan 'objektivizam'. Ali, tada je ta reč korišćena u nekoj vrsti neophodne raspre, mislim sa 'subjektivizmom'. Sad je preka-

⁸⁰ E. Pound, „Serious Artist“, *Literary Essays of Ezra Pound*, T. S. Eliot (Ed.), Norfolk, 1954, p. 205.

⁸¹ E. Pound, „Cavalcanti: Medievalism“, *ibid.*, p. 154.

⁸² W. C. Williams, „The Poem as a Field in Action“, *Selected Essays*, New Directions, New York, 1969, pp. 280-91.

⁸³ Olson, „Projektivni stih“, p. 157.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 157.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 158.

sno da se bavimo potonjim. Savršeno se doveo do smrti, mada smo svi zahvaćeni njegovim umiranjem. Ono što mi se čini validnijom formulacijom za sadašnju upotrebu jeste 'objektizam', reč koja treba da označava onu vrstu čovekovog odnosa prema iskustvu, koju bi pesnik mogao postaviti kao neophodnost: da red (stih) ili delo budu kao drvo, da budu čisti kao što je drvo izašlo iz ruku prirode, da budu oblikovani kao što može biti drvo kad čovek položi na njega ruku. Objektizam je oslobađanje od lirske interferencije individue kao ega, 'subjekta' i njegove duše, te čudne pretpostavke kojom se zapadni čovek postavio između onog što jeste kao stvorenje prirode (sa izvesnim nalogima koje treba da obavi) i onih drugih stvorenja prirode, koja možemo bez unižavanja zvati objektima. Jer i sam čovek je objekat, šta god on mislio o svojim prednostima; i što je pre spreman da sebe prihvati kao takvog, to su mu veće prednosti, posebno u onom času kada postigne *humilitas* dovoljno da ga učini korisnim.⁸⁶

Uzimajući u obzir činjenicu da je Olson odlično poznao Vajthedovu definiciju objektivističke pozicije po kojoj objektivist smatra da stvari koje se iskušuju kao i subjekat koji saznaje, ulaze u zajednički svet pod jednakim uslovima,⁸⁷ čini se da literarni objektivizam, odnosno objektizam nije sagledavao toliko kao reakciju protiv subjektivizma i simbolizma, kao pokušaj da se formuliše estetska teorija koja bi odgovorila na izazov naučne misli i tehnologije XX veka.

Olson je, dakle, insistirao na jednakosti subjekta i objekta, pa čak i na njihovom reciprocitetu i simetriji. Ovakvo shvatanje, po Olsonovom mišljenju, nestalo je sa evropske scene još sa Sokratom, sa čijom je pojavom umro duh kosmosa. Čovek je pre Sokrata hiljadama godina živio u umirućem univerzumu nadajući se nečemu posle; na toj zakasneloj nagradi bile su zasnovane i sve religije. Zbog onoga što su učinili zapadnoj misli, Olson je Sokrata i Platona označio zločincima intelektualne istorije: „Ono što je Sokrat učinio bilo je da izoluje vrednost i tako uzdigne i izoluje odnos čovek-vreme, od odnosa prostor-vreme“.⁸⁸

⁸⁶ Ibid., p. 164.

⁸⁷ R. von Hallberg, „Olson, Whitehead & the Objectivists“, u *Charles Olson: Essays, Reminiscences, Reviews*, p. 85. Olson je inače čitao i dobro poznao Vajthedove tekstove. U knjizi *Bibliography on America for Ed Dorn*, često navodi Vajthedove ideje, a o njemu je držao i predavanja u koledžu Blek Mauntin.

⁸⁸ C. Olson, *The Special View of History*, A. Chartes (Ed.), Oyez, Berkeley, 1970, p. 27.

Sokrat je, podvači Olson, pokazao kako samoispitivanje može da dovede do istine, a Platon kako se može misliti u terminima vremena bez trajanja – večnosti. Posledica ovakvog mišljenja bila je da je čovek izdvojen od objekata osuđenih na određeno vreme. Ostao je u praznom prostoru, bez predmeta. Olson traži od čoveka da se u novom ljudskom univerzumu kreće u istom prostoru sa svim predmetima svoje percepcije. U prostoru u kom se kreće, on treba da deluje otkrivajući sam za sebe značenje svoje akcije. Koncept kretanja, pa prema tome i promena, je središnji Olsonov koncept:

„Bilo kako bilo, to je moja estetika. I moja etika – prosto – da ja smatram da je to kretanje – shvatanje istorije – što je oznaka ljudskog duha – u prašini.“⁸⁹

I Olsonova čuvena pesma „Vodomari“ počinje stihom: „Ono što se ne menja/ želja je za promenom“. čime se podvlači da je sve na svetu podložno promeni.⁹⁰ Prema Vajthedu, „nexus aktuelnih prilika na molekularnom nivou“ rezultira u onome što se zove „objekat“ ili „događaj“. Ovo je izuzetno značajno za Olsona, jer on na osnovu ovog postulata, ističe da pesnik koji piše o istorijskim događajima, odnosno o događajima u vremenu, ostaje isto toliko objektivist kao i onaj koji piše o objektu u prostoru. Pesnik koji se usmeri na međusobno delovanje ljudi nije dalje od prirodnog procesa nego onaj koji opisuje kompoziciju objekta, ili interakciju između objekata. Naravno, interakcija među ljudima ne može se u potpunosti preneti bez analize motiva jer se ljudsko delovanje uglavnom ostvaruje s nekim ciljem. Otuda poezija mora da prihvati diskurs na nivou ideja – jer su motivi često ideje, ideje vrednosti, interesa, itd.

Olson u *Maksimusu* razvija otvorenu formu koja će projektovati istorijske događaje, jer je istorija, u duhu Paundovog zahteva za ep, tlo celokupne njegove poezije. Istovremeno ova forma dozvoljava mu slobodu razmišljanja i komentara.

Pesma „Utvrdjivanje, u zaveštanjima osnivača“ počinje najavom predmeta:

Dekart, 34 godine, datum naseljavanja
 Bostona. Važnost
 žutih poslastica

⁸⁹ Hallberg, *ibid.*, p. 94.

⁹⁰ C. Olson, *Selected Writing*, p. 167.

između ostalih stvari u kojima je
puritanski kontingent

uživao. Kao što su takođe
(o čemu smo čuli)
uživali u nekim duhovnim
stvarima – kao u izbacivanju ljudi.
ili tako žestok smisao

entuzijazam ne vodi progresu. Kvekere
(vrsta iz kuvara gospođe Dejvis)
su prodali
u roblje, ili ih spalili

na Bostonskom trgu. Proporcija
nije najlakša stvar
ako se očajne gluposti
karaktera (kartezijanske monade)
ne speru prirodno

ili penom. Kada su stvari
čvorovi gde tren
krije red, a čovek
ne beži kao ovce.⁹¹

Tema pesme je razvoj individualizma, što je po Olsonu započelo sa Dekartom, koji je imao 34 godine 1630, kada je osnovan Boston. Istorija kolonije Masačusetskog zaliva (posebno 1630.) pokazuje kako je individua-

⁹¹ „Descartes, age 34, date Boston's/ settling. The pertinence/ of yelow sweetings,/ among other things which pur-/ itan contingent had// much savor for. As they also/ (of which we've heard)/ did savor some spiritual/ matter – like throwing people/ out. Or so fierce the sense// enthusiasm does not lead/ to progression they took Quakers/ (Mrs. Davis's cookbook's kind)/ and sold them,/ as slaves, or burned them// Boston Common. Proportion's/ not the easiest thing/ to bring if character's/ (Cartesian monads)/ desperate densenesses// be not washed out in natural/ or bubble bath. When things/ are knots where instance/ hides order, and a man/ does not run as sheep“ *Maximus Poems*, p. 128.

lizam uticao na teokratski sistem u komunalnom poretku. Dekart se pojavljuje kao matematičar i filosof koji je svojom *Raspravom o metodi* (1637) utvrdio apsolutni dualizam duha i materije: ljudski duh kreće se u skladu sa principom racionalnosti, a materija operiše na osnovu mehaničkih zakona.

„Žute poslastice“ su jabuke, koje je prvi uzgajao Vilijam Blekston, prvi doseljenik na Bikon Hilu, gde će docnije nastati Boston, a reč „važnost“ ukazuje na tematsku igru. Ove jabuke pokazaće se ne samo značajnim za temu pesme, već će imati i važnu ulogu u raspravi oko vlasništva. U vreme kada Džon Vintrop bude zaveštao farmu „Tenhil“ svome sinu, jabuke koje rastu na imanju, inače plod prirodnog procesa, biće postmatrane kao odvojene od čoveka, kao prosto tržišno dobro, roba. Ovo je, po Olsonu, rezultat razdvajanja duha i materije, subjekta i objekta, odnosno plod kartezijanskog dualizma. Ali pre nego što Olson završi sa najavom teme, u njegovu pesmu prodire i drugi istorijski događaj: pojava robovlasništva, pretvaranje ljudi u robu, zatim vešanje (Olson pogrešno kaže spaljivanje) kvekeri koje su izvršili puritanci. Sukobi kvekeri i puritanaca koji su počeli već oko 1650, ilustracija su rascepa u društvu do kojeg je došlo umesto mogućeg jedinstva. Vrtlog istorije je tako jak (percepcija mora da sledi percepciju) da je Olson primoran da pomene i Džeremaju Damera, inače zastupnika Masačusetsa u Engleskoj, mada to razbija temporalni okvir pesme, jer je ovaj živio 1681-1739. „Kao“ kojim se nastavlja stih, postaje više od oruđa definisanja, ono povezuje kao strukturalni element procese u pesmi koji se kreću s jednog događaja na drugi i prikupljaju se da bi zasnovali idealni konstrukt kojem teži Olson.

„Proporcija“ je odnos među stvarima, ljudima i svetom prirode, i njeno ostvarivanje sprečava kartezijanski rascep. Olson optužuje Dekarta za osamljivanje čoveka od prirodnog sveta objekata. Post-kartezijanski objekti su osamljeni delovi opšte zabune, (Olson verovatno stoga, a ne iz neznanja Lajbnicove monade pripisuje Dekartu); među njima ne postoji poredak, zato čovek koji ima nagon za redom oseća da je odsečen od prirodnih procesa, ne oseća afinitet prema ostalim živim stvarima („čovek ne beži kao ovce“).

Tri glavna događaja u pesmi: naseljavanje Bostona 1630, pojava Dekartove *Rasprave o metodi* i sukob Džona Vintropa i En Hačinson oko ženskih prava, koji se završava njenim proterivanjem sa Rod Ajlanda 1638. godine, predstavljaju suštinske tačke Olsonove pesme – pesma je dakle mreža događaja u vremenu. A poezija događaja pokazuje se jasno, u punoj meri, kao diskurzivna ili narativna poezija.

Činjenica je da su objektivisti u svom manifestu zahtevali od poezije da uključi u sebe istorijske događaje: „Jasno je da istorijske i savremene specifičnosti mogu značiti stvar ili stvari, kao i događaj ili lanac događaja“, piše Zukovski u „Programu“.⁹² Ali, objektivisti nisu u praktičnoj primeni svog manifesta uspjeli da odu dalje od odabira događaja koje će ispričati i njihove kategorizacije; to je uspeo da učini Olson.

Prvi deo *Maksimusovih pesama*, koji se sastoji iz tri knjige, objavljen je 1960. godine, a nastajao od početka pedesetih do 1959. godine; drugi deo *Maksimusovih pesama*, koji sadrži IV, V, i VI knjigu, pisan od 1959. do 1963, objavljen je 1968. godine. Treći deo *Maksimusovih pesama* izašao je posle Olsonove smrti, 1970. godine. On obuhvata knjigu VII i dalje, i pisan je od 1963. pa do pesnikove smrti. Ceo objavljeni opus *Maksimusa* inače prelazi 500 stranica, prva dva dela obuhvataju 360 stranica.

Prva dva dela sadrže 180 pesama, pravilnije rečeno poetskih jedinica, različitih dužina – od jednog reda do deset stranica dužine. Uočljivo je da su u prvom delu pesme ujednačenije dužine, dok u drugom delu više od trećine sačinjavaju pesme dugačke desetak redova ili kraće. Pesme su, kao što smo rekli, poredane hronološkim redom. Većina poetskih jedinica koncipirana je u obliku pisma, odnosno tako naslovljena. Pesme u obliku pisama znače pre svega insistiranje na poeziji kao komunikaciji, one propovedaju, svedoče, iznose činjenice, ali i ogovaranja. Aspekt komunikativnosti je istaknut naročito u prvom delu, gde se Olson obraća građanima Glosteru sa „moji sugrađani“, ili „dame i gospodo“. Inače, sedam pesama u prvom delu nosi naslov „Maksimus, Glosteru“. Sam autor je, govoreći o tonu prvih pesama u *Maksimusu* rekao: „To je kao poslanica apostola iz Rima Efežanima kada se odigrava na vašim stranicama“.⁹³ Docije se, međutim, taj naglasak na komunikaciji sa sugrađanima gubi, i pesme su upućene jednostavno čitaocu.

Niz pesama se pojavljuje pod naslovom „Pev“ („Song“), što ne znači samo da u njima Olson naglašava muzički aspekt poezije, već i kroz njih uvodi paralelu dobrog i korisnog društva i muzike. Naravno, kvalitet ovih „pevanja“ je različit od Paundovih. *Cantos* ima više kulturno, literarno

⁹² L. Zukofsky, „Program“, *Propositions: the Collected Critical Essays*, New Directions, New York, 1968, p. 128.

⁹³ K. R. Stimpson, „Charles Olson: Preliminary Images“, u *Charles Olson: Essays, Reminiscences, Reviews*, p. 171.

značenje, izvedeno od latinskog *cano* – pevati, ali i očaravati, začaravati, s tim što se ne sme smetnuti s uma namera Paundova da to bude odjek Danteovog dela i posвета velikom uzoru. U svakom slučaju reč *canto* naglašava artificalnost stvorenog poetskog dela. Nasuprot tome, englesko *song* izvorno znači samo glas, možda uz muziku, čime Olson podvlači prirodnost stvorenog dela, njegovu neposrednost.

Prvi deo *Maksimusa* bavi se pretežno događajima iz XVII i XX veka, naseljavanjem obale Glostera i povojima razvoja industrije ribe na ovoj teritoriji, kao i sukobom pejorokratije i polisa; prelaz na drugi deo kreće pesmu u pravcu šire istorijske arene i drugačijeg odnosa prema prošlosti.

Dok u prvom delu Olson insistira na istorijskoj tačnosti, pa često u kasnijim pesmama ispravlja greške koje je načinio u ranijim, u drugom delu mnogo je slobodniji, igra se sa istorijskim datumima, ne precizira gde prestaje istorija, a gde počinje legenda: „Istorija je sećanje vremena“ („History is memory of time“),⁹⁴ iz prvog dela prerasta u drugom delu u „Moje sećanje je istorija vremena“ („My memory is the history of time“).⁹⁵ Pored toga, drugi deo je mnogo više prožet ličnim tonom, ličnim referencama, i mnogo ličnijom poezijom, čija koherencija zavisi od jedinstvene vizije pesnikovog glasa.⁹⁶ Sve više u ovom delu pesnik uranja u Gloster i identifikuje se s njim.

U prvom delu ep se kretao u okviru glosterske istorije; u drugi deo pored izvora iz lokalne istorije Olson unosi i materijale iz nordijskih, vedskih, egipatskih, germanskih, muslimanskih i grčkih izvora, posebno, najveći deo iz Hesiodove teogonije.⁹⁷ U drugom delu ima mnogo više legendi, priča o sukobu muško-ženskih principa, (o čarobnici koja vodi ljubav sa zmijom, o

⁹⁴ *Maximus Poems*, p. 112. Pesma pod ovim naslovom u stvari preuzima frazu Džona Smita iz *Oglasa za neiskusnog plantažera*: „Na svim ovim plantažama, da od onih na kojima smo nedeljama radili,... bili smo prvi; i tako svaka sledeća nabavka, sledeći početak: ali videći da je istorija sećanje vremena, život mrtvih i sreća živih...“ G. F. Butterick, *An Annotated Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*, University Microfilms, Ann Arbor, 1970, p. 112.

⁹⁵ *Maximus IV, V, VI*, p. 86. Navedena rečenica predstavlja celu pesmu.

⁹⁶ Na primer u pesmi „Maksimus Glosteru, Pismo 157“, Olson opisuje kuću u kojoj živi, i navodi niz ličnih imena koje je teško dešifrovati. Ko je G. Misuraka, ko je Pol Oven iz Glavne ulice?

⁹⁷ Na primer, pesma pod naslovom „Gilfagining“ inspirisana nordijskim materijalom, glasi: „Krava andumla/ koja je postala da bi se obezbedila hrana/ za Imira, olizala je čoveka (ne *iotumna*) od kada čije ime beše Buri, čiji sin (možda to beše sam Bur) ili Bor je Odinov otac“, ibid., p. 157.

veštici i njenoj vezi s brdom, itd.). U ovom delu pesme, jasnije nego ranije suprotstavljeni su ženski princip zemlje i muški princip mora: u pesmi „Maksimus u luci“, na primer, ostvaren je puni kontakt zemlje i mora, Okeanosa i stene, muškog i ženskog.

U trećem delu *Maksimusovih pesama* dolazi do sve većeg širenja horizonta pesme i sve većeg prodiranja u istorijsku dubinu, pesnik se vraća čak u pleistocen. Tek u ovo daleko doba on sagledava ono jedinstvo čoveka sa okolinom koje se može izjednačiti sa rajem.⁹⁸ U ovom delu epa u potpunosti se gubi Olsonovo uverenje da se može reformisati ono što ne valja; takođe se u potpunosti gubi ideja o pesmi kao političkom oružju. Pesnik se u potpunosti sjeđinjuje s topografijom, geografijom, geologijom Glosteru – Maksimus koji je objektivno pisao o Glosteru, sada je jedno sa gradom.⁹⁹ Sve više se gomilaju slike celovitosti, zaokruženosti. Sve jasnije se oseća opsednutost opadanjem sopstvenog fizičkog bića. Pesma „9. septembar 1964. godine“ opisuje prvi put susret sa smrću. Ton Maksimusu je sve bolniji, sve osamljeničkiji.

Pretposlednja pesma treće knjige *Maksimusa* zvuči kao posmrtni marš:

Živim ispod
danje svetlosti
ja sam kamen na zemlji ispod
moj život je sahranjan
sa svim vrstama prolaza
sa strane i po licu okrenutom nadole
prema zemlji¹⁰⁰

Poslednja pesma je neka vrsta otiska na karti života:

Moja žena moj auto moja boja i ja¹⁰¹

⁹⁸ J. Knapp, „The Undivided World of Pleistocene Eden: C. O.’s *Maximus*“, *Cithara*, 1985:II,19, p. 61.

⁹⁹ P. Metcalf, „A Seismic Rift“, *Parnassus*, 1975/76:4,2, p. 272.

¹⁰⁰ „I live underneath/ the light of day/ I am stone/ on the ground beneath/ My life is buried/ with all sorts of passages/ both on the sides and on the face turned down/ to the earth“, *ibid.*, p. 157.

¹⁰¹ „My wife my car my collar and myself“, *ibid.*, p. 157.

Već prosto poređenje ovih stihova sa stihovima uvodne pesme u *Maksimusove pesme*, „Ja, Maksimus Glosterski, vama“, pokazuje na ogroman put koji je Olson prošao za dvadeset godina, kao pesnik, i kao tvorac epa:

S mora, pokraj ostrva skrivenih u krvi
 draguljima & čudima, ja, Maksimus,
 metal vreo od ključale vode, kažem vama
 šta je koplje, ko poštuje figure
 sadašnjeg plesa¹⁰²

¹⁰² Č. Olson, „*Maksimus*“, (izbor i prevod D. Popović-Srdanović), u *Delo*, 1989:8, p. 140. Slično kretanje tona ka sve ličnijem može se pratiti i u Paundovim *Pevanjima*. U Paundovom epu je takođe vidljiva dramatična razlika između energičnih, dinamičnih stihova prvog pevanja, gde se kao Paundov *alter ego* pojavljuje Odisej, i elegičnih stihova poslednjeg pevanja gde se podudaraju glas poetskog subjekta i pesnika: „Izgudio sam centar/ boreći se sa svetom/ snovi se sudaraju i rastaču –/ pokušao sam da sačinim *paradiso terrestre*“.

ČARLS OLSON: „VODOMARI“

1

Ono što se ne menja / volja je za promenom

Probudio se, potpuno odeven, u krevetu.
Sećao se samo jednog, ptica, kako je
pošto je ušao, obišao sobe
i vratio ih nazad u kavez, najpre zelenu,
onu s bolesnom nožicom, a potom plavu,
onu za koju su se nadali da je mužjak

Inače? Da, Fernan, koji je vrskavo
govorio o Albersu i Angkor Vatu.
Sa zabave je otišao bez reči.

Kako je ustao, obukao kaput,
ne znam. Kada ga videh, bio je
kod vrata, ali to nije bilo važno
već je klizio duž zida noći, gubeći se
u nekoj pukotini ruševina. I upravo on
da je rekao, „Vodomari!

za njihovo perje
ko sad
mari?“

Poslednje njegove reči behu: „Jezero je mulj.“

Iznenada svi
prekinuvši razgovor posedaše oko njega, gledali su
nisu toliko slušali, ni obraćali pažnju,
čudili su se, gledali jedno u drugo, smeškali su se, ali slušahu
on je ponavljao i ponavljao, nije se mogao otresti misli
„Jezero perje vodomara beše bogatstvo zašto
je prestao izvoz?“

I tad je otišao.

2

Razmišljao sam o slovu E u kamenu, o onom o čemu je Mao rekao
la lumiere“

ali vodomar
de l'aurore“
ali vodomar je leteo na zapad
est devant nous!
boju grudi je zadobio
od jare sunca na smiraju!

Odlike su mu, nejake noge
(sindaktilizam 3. i 4. prsta)
kljun, nazubljen, ponekad veoma oštar, krila
gde je boja, kratka i zaobljena, rep
neugledan.

Ali ove stvari ne behu najznačajnije. Ne ptice.
Legende su
legende. Mrtav, obešen u kući, vodomar
neće označiti povoljan vetar,
ili odvratiti munju. Niti će, gnezdeći se,
umiriti vode, sa novom godinom, za sedam dana.
Istina, gnezdi se početkom
godine, ali ne na vodi.

Na ovim otpacima
(koji se talože u kupastu strukturu) legu se ptići.

I, dok se hrane i rastu, ovo
gnezdo od izmeta i trule ribe postaje
gnjecava, smrdljiva masa

Mao je zaključio:

nous devons	nous lever
-------------	------------

et agir!

3

Kad se pažnja izmeni / džungla
uskoči
čak i kamenje puca
rastače se

Ili,
ulazi
taj drugi osvajač koga prirodnije prepoznavamo
toliko liči na nas

Ali je E
tako grubo urezano u taj najstariji kamen
zvučalo drugačije
različito se čulo

kao, što su u drugo doba, blaga korišćena:

(i, kasnije, mnogo kasnije, fino uho mišljaše

skerletni kaput)

„od zelenog perja noge, kljunovi i oči
od zlata

„kao životinje,
nalik puževima

„veliki točak, zlatan,
sa figurama neznanih četvoronožaca
i ukrašen grozdovima lišća, težine
3800 unci

„najzad, dve ptice, od pređe i perja, badrljica
zlatnih, nogu
zlatnih, dve ptice na vrhu dve zlatne trske,
trske se izdižu iz dva izvezena brežuljka,
jednog žutog, drugog
belog

„I sa svake trske visilo je
sedam pernatih kićanki

U ovoj prilici, sveštenici
(u tamnim pamučnim haljinama, i prljavi,
čupavih kosa ulepljenih krvlju, koje
divlje lepršahu
na njihovim ramenima)
hrle među ljude, pozivaju ih
da zaštite svoje bogove

I sve je sada rat
gde je nedavno bio mir,
i slatko bratstvo, korišćenje
obrađenih polja.

Ne jedna smrt već mnoge,
ne nagomilavanje već promena,
to povratna sprega dokazuje,
povratna sprega je
zakon

U istu reku nijedan čovek ne gazi dvaput
Kad umre vatra umre i vazduh
Niko ne ostaje, niti jest, jedno

Oko jedne pojave, jednog zajedničkog modela,
raste nas
mnogo. Inače kako to,
ako ostanemo isti,
da sada uživamo
u onom u čemu ranije uživali nismo? volimo
suprotne predmete? divimo se i /ili im nalazimo mane? koristimo
druge reči, osećamo druge strasti, nemamo
ni lik, ni pojavu, ni sklonost, ni tkivo
isto?

Biti u različitim stanjima bez promene
nije moguće

Možemo biti precizni. činioci su
u životinji i/ili mašini činioci su
komunikacija i/ili upravljanje, oboje sadrže
poruku. A šta je poruka? Poruka je
diskretan ili kontinualni niz merljivih
dogadaja raspoređenih u vremenu
jeste rođenje vazduha, jeste
rođenje vode, jeste
stanje između
izvora i

kraja, između
rođenja i početka
drugog smrdljivog gnezda

jeste promena, ne predstavlja
ništa drugo do sebe samu

I ako se prestrogo shvati,
kada se sabije i kondenzuje,
gubi se

Sama ova stvar koja si ti

II

Svoje mrtve sahranjivali su u sedećem stavu
zmija trska sečivo zrak sunca

A ona je poškropila vodom detinju glavu, vičući
„Kioa-koatl! Kioa-koatl!“
licem prema zapadu

Gde god se nađu kosti, u svakoj pojedinoj gomili
s onim u čemu je taj uživao, uvek se nađe
mongolska vaška

Svetlost je na istoku. Da. I mi se moramo dići, delovati. Ipak
na zapadu, uprkos pojavnoj tmini (belini
koja pokriva sve), ako pogledaš, ako možeš da izdržiš, ako možeš,
dovoljno dugo

onoliko koliko je bilo neophodno njemu, mom vodiču
da pogleda u žuto te najtrajnije ruže

tako moraš i ti, u tu belinu, u to lice,

sa kakvom iskrenošću, pogledati

i, s obzirom na suvoću mesta
dugo odsustvo odgovarajuće rase

(od dvojice koji stigoše prvi, obojica osvajači,
jedan zaleći, drugi
raskomada istočne idole, sruši
zidove hrama, koji, kaže onaj koji se pravda
bejahu crni od usirene krvi)

čuj
čuj, gde suva krv zbori
gde stari apetit hodi

la piu saporita et migliore
che si possa truovar al mondo

gde se krije, gledaj
u oko kako se kreće
telesan / kreda

ali pod tim laticama
u praznini
osmatraj svetlost, misli
cvet

odakle se izdigao

kakvim je nasiljem naklonost kupljena
kakvu cenu u gestu donosi pravda
kakve krivde zadrže domaća prava
šta se prikrada
ovoj tišini

kakav stid peyorokratija vređa

kako poštovanje, noćni odmor i susedsko prijateljstvo mogu truleti
šta zri gde prljavština je zakon
šta gamiže
ispod
,

III

Nisam Grk, i to nema prednosti

Ni Rimljanin, naravno:

on ne može da rizikuje nešto što vredi,
a najmanje da rizikuje lepotu.

Ali ja imam bližnje, ako ne iz drugog razloga do zato
(kao što reče on, moj najbliži rod) što se opredeljujem, i,
uz moju slobodu, bio bih neotesan
da nije tako. Što je prava istina.

To tako biva, mada nam ne odgovara.

Nudim, u objašnjenje, citat:

si j'ai du goût, ce n'est guères
que pour la terre et les pierres

Uprkos protivrečnosti (okean hrabrost doba)
ovo je istina takođe: ako imam ikakav apetit
to je samo zato što sam zainteresovan
za ono što je pobijeno na suncu

Uzvracam vam vašim pitanjem:

hoćete li otkriti med / tamo gde su crvi?

Ja lovim među kamenjem.

JEDNO ČITANJE OLSONOVIH „VODOMARA“

Pojavu „Vodomara“ u leto 1950. pratilo je zaprepašćenje. Nije odavno u američkoj poeziji bilo pesme koja je odmah tako lako mogla biti proglašena izuzetno značajnom. Istovremeno, mada je pesma isijavala ogromnu energiju nije bilo jasno kako se nositi sa njom. To za ovu pesmu važi, donekle, i danas, doduše u našem prostoru. Nije bio dovoljan argument za urednicu *Mostova* da je ovo pesma koja je imala možda najznačajniji uticaj u američkoj poeziji poslednjih decenija dvadesetog veka, i da bi bilo neophodno da se, najzad, pojavi u srpskom prevodu. Ni to da se pesma u hrvatskom prevodu pojavila nekoliko decenija ranije (*Zlatna knjiga američke poezije*, Matica hrvatska, Zagreb 1980; pesmu „Vodomari“ je preveo Zvonimir Mrkonjić). Ni to da je taj prevod zastareo jer je izveden u vreme kada nije bilo dobrih tumačenja ove pesme kojih se prevodilac mora držati. Za nju je bilo presudno da je pesma „hermetična“. Kao da je to vrednosni sud! Tako su „Vodomari“ sačekali više od pedeset godina da bi se pojavili na srpskom jeziku.

„Vodomari“ su „paradigma procesa kontinuiteta i promene“ pisao je u svom fundamentalnom eseju o „Vodomarima“ Gaj Dejvnport, „oni ga prate sa nekom vrstom filozofskog radara“. Neka pojava „Vodomara“ na srpskom jeziku bude znak da se i u prevodilačkom kosmosu Srbije dešavaju promene.

Posle prvog čitanja „Vodomara“ čitalac može da se uveri da je ovo nova vrsta pesme i da prema tome, mora biti pročitana na nov način. Osnovu za svako novo čitanje ove pesme postavio je, kako sam već naglasila, Gaj Dejvnport u svom eseju „Olsonovi 'Vodomari' – objašnjenja i pretpostavke“. Ovaj esej, objavljen u časopisu *Boundary 2*, (vol. II, br. 1, jesen 73 – zima 74) i predstavlja u stvari niz arheoloških istraživanja pokrenutih Olsonovim stihovima. Na osnovu njih je moguće tumačiti Olsona, odnosno shvatiti, kako

kaže Dejvnport, "energiju vektorskog polja koje je konstruisao Olson." Svaki iole ozbiljan pokušaj čitanja „Vodomara“ mora uzeti u obzir ovaj tekst, pa je takav slučaj i sa mojim čitanjem pesme.

Već Olsonovo označavanje pesme izaziva zabunu. Prvih nekoliko delova pesme označeno je arapskim brojevima od 1-4. Posle toga slede delovi označeni rimskim brojevima II i III. Koji bi deo pesme trebalo da nosi oznaku pod rimskim brojem I? Da li se prva četiri dela pesme mogu shvatiti kao elementi toga nedostajućeg I, ili pak četvrti deo pesme ima poglavlja označena rimskim ciframa; u tom slučaju bi deo pesme pod brojem 4, nosio i rimsku oznaku I, što Olson nije izjednačio? Enigma na ovom planu pesme pokazuje pesnikov napor da ne artikuliše sve poetske činjenice, već da ih prepusti volji čitaoca.

Pesma je nastala godinu dana pošto je Olson prekinuo odnose sa Paundom koga je, do tada, zajedno sa Vilijamsom, isticao kao svoga duhovnog oca. Ona je direktni odgovor na Paundova *Pizanska pevanja* iz kojih Olson preuzima neke stihove, kao i na Eliotova *Četiri kvarteta*; ključna slika pesme je vodomar, slika koju koristi i Eliot, a tu je i Eliotova i Olsonova opsednutost Heraklitom.

Pesma se bavi činjenicom da ogromna količina znanja kojom raspolaže ljudska vrsta izgleda ne vodi ljude napred, već kao da stvara zabunu, kreira različite prepreke, i nagoveštava smrt kulture. Olsonov odgovor na ovakvu dijagnozu situacije je prekid sa tradicijom, oličenom u poeziji Paunda i Eliota, i približavanje Rembou, pesniku koji je napustio civilizaciju u traganju za širim životnim prostorom i drugim i drugačijim istinama.

Jedan od problema koje Olson u „Vodomarima“ pokreće je problem početaka zapadne civilizacije koje Olson sagledava u delfskim misterijama. Od Džejn Harison, pisca *Prolegomene za studije grčke religije*, Olson preuzima uverenje da su izvorno delfske misterije bile proslava Geje, Zemlje, a da je najsvetiji predmet u hramovima bio *omphalos*, pupak, mesto kontakta Zemlje i njenog potomstva. Na ovaj kamen, sa urezanim E, misli Olson na početku drugog dela pesme. Mada se u Delfima održalo verovanje da je *omphalos* centar zemlje, obožavanje Geje zamenjeno je obožavanjem Meseca, i najzad obožavanjem Foibosa-Apolona. Ovo smenjivanje božanstava, odnosno njihovo udaljšavanje od zemlje, kretanjem od zemlje ka nebu, uslovilo je, po mišljenju Harisonove, udaljšavanje bogova od ljudi. U času kada je Plutarh koji je bio sveštenik u Delfima, krajem I veka naše ere, pisao svoj dijalog o zna-

čenju simbola na kamenu, već je bilo izgubljeno znanje o početku. Promena se desila. Da bi novonastala religija mogla da se ostvaruje, da se potvrđuje, morala je da negira svoje osnove. Tako je sama promena postala najveći filozofski problem. Fizički prostor je zamenjen pročišćenim, intelektualnim prostorom, sve što je bilo zemaljsko izgubilo je značaj u poređenju sa večnošću apstraktne misli.

Kultura o kojoj i Olson razmišlja u prvom delu pesme nije naklonjena promeni, ona je blokira i parodira. Uvodni stih je, kako ukazuje Dejvnport, „prevod Heraklitovog Fragmenta 23 (koji Plotin navodi u *Eneadama* iv.viii.1.) *Metaballon anapauete*: 'Promena je u mirovanju'. Ili: 'Samo je promena nepromenljiva'. Osećajući u etimologiji reči *metaballon* ideju voljnog (ballo) ja bacam, kao blisku (boulomai), ja hoću, Olson prevodi *metaballon* kao 'volju za promenom'.“

Vodomar, *Megaceryle Alcyon*, je jezerska i rečna ptica, hrani se neprijateljima pastmke, pa je zato ribari vole. Ovoj ptici, dugačkoj tridesetak centimetara, slikar američkih ptica Odibon posvećuje značajan prostor u svojoj izvanrednoj knjizi/slikarskoj mapi *Ptice Amerike*. Njen evropski srodnik javlja se u evropskoj poeziji, od *Ilijade* do danas, posebno u doba romantizma. Kako Olson koristi ovu pticu? Vilijam Karlos Vilijams koji je voleo ovu pesmu i zvao je „Detlići“ smatrao je da vodomar ne može biti simbol; „problem sa simbolom, on ne pravi problem“, pisao je Vilijams. Dejvnport smatra da vodomara valja uzeti kao „totemsku sliku, hijeroglif... jedan elemenat u ideogramu“. Pesma, onda, jeste „jedinstveni ideogram, čije komponente zajednički dejstvuju“.

Sledi narativni deo o pticama; ko je ličnost koja vraća ptice u kavez, ko razmišlja o njihovom polu, jer bi očigledno želeo da ima njihovo potomstvo, nije jasno. Možda bi to, zbog bizarnog detalja, 'potpuno odeven./ u krevetu“, mogao biti Olson kome nekonvencionalno ponašanje nije bilo strano. Možda i Eliot koji hoće da vodomare stavi u kavez, u prilog svom zalaganju za nepromenljivost. Ako je Olson „on“, ko je onda „ja“ iz stihova koji slede? I ko je Fernan, ličnost koja očito ima najznačajniju ulogu u prvom delu pesme? Dejvnport sugerise da bi to možda mogao biti Fernan Leže, jer bi jedino on mogao povezati četiri elementa koji slede u jednu sliku. „On je čovek koji je znao Džozefa Albersa, slikara, koji je radio u koledžu Blek Mauntin kada je pesma napisana“, Takođe „nešto o kmerskim ruševinama u Angkor Vatu, nešto o trgovini perjem vodomara između Asteka i Maja, i ponešto o žrtvenom

jezeru... u Čičen Ici u koje su Maje bacale žrtve posvećene bogovima. Oni koji su putovali u carstvo mrtvih pažljivo su učili napamet zahteve koje će izneti bogovima kada se nađu ispred njih; za tu priliku su na glavama nosili ukrase od perja.“

Pitanje koje je u prvom delu pesme pripisano zagonetnom Fernanu 'zašto je prestao izvoz' moglo bi biti jedno od pitanja kojima se Olson, kao dugogodišnji proučavalac misteriozne civilizacije Maja, bavio. Činjenice koje navodi Fernan predložene su nam su bez reda, ili možda jednim mogućim redom, jer među njima nema elementa koji bi predstavljao sponu. Kada bi ta spona postojala, navedene činjenice delovale bi kao smisljena celina. Njegovo znanje (da li je to znanje?) ničemu ne služi. Pošto je Fernanovo znanje uzaludno, iako fascinira slušaoce, i samo njegovo delovanje izgleda uzaludno.

U drugom delu pesme Olson uvodi tri elementa koji bi mogli da unesu nekakav red u pojavni kaos pesme. To su E na delfskom kamenu, citat iz Mao-vog govora i neke informacije o vodomaru.

O slovu E u kamenu (o stihovima kojima počinje drugi deo pesme) Dejvnport piše:

„E u kamenu je epsilon urezano u omfalos, ili pupčani kamen, u proročistu u Delfima u Beotiji. Možda to i nije epsilon, već neki pitagorejski mistični simbol koji izgleda kao E. U septembru 1913. francuski arheolog Fransa Kurbi otkopao je u Delfima ovaj „omfalos“, kamen za koji se mislilo da se nalazi upravo pod zvezdom severnjačom i da je „pupak zemlje“. Plutarhov esej *E u Delfima* (napisan krajem prvog ili prvih godina drugog veka posle Hrista) raspravlja o različitim pretpostavkama oko značenja tajanstvenog E. Sasvim je jasno da je značenje ovoga E već u Plutarhovo vreme izgubljeno...

Plutarhových sedam različitih objašnjenja za E na kamenu zavise od imena slova u Plutarhovo vreme (*ei*, pre nego *epsilon*), što je onda tumačeno kao kriptična aluzija. *Ei*, na primer, na grčkom znači *ako*, a ovo je moguća komponenta pitanja koja su postavljana Delfskom proročistu. *Ei* (ili epsilon) je drugi samoglasnik u alfabetu; sunce je druga planeta; sunce je Apolonova planeta, a Delfsko proročište je Apolonovo sveto mesto. *Ei* znači „ti jesi“, i potvrđuje postojanje Apolona. I tako dalje, potvrđujući naše uverenje da je značenje ovoga E u helenističko doba bilo izgubljeno, čak i za Visokog sveštenika u Delfima, a Plutarh je zauzimao ovaj položaj. Moguće je da se i sam kamen do tada izgubio, i da ga Plutarh nije video. Kamen koji je Kurbi iskopao ima na sebi E, a

ima i neka druga slova, koja je A.B. Kuk pročitao kao GAS, „od zemlje“. On je tvrdio da E nije epsilon, već hijeroglif za hram ili svetište, možda čudni simbol samih Delfa, centar kružnog sveta pod kružnim nebom. Ovaj kamen onda predstavlja jedan kraj osovine sveta; zvezda Severnjača je drugi.“

U pesmi sledi citat iz govora koji je Mao Ce Tung održao pred članovima Komunističke partije Kine, 1948, pre nego što je ona preuzela vlast u zemlji. „Svetlost zore je pred nama, ustanimo i delujmo.“ Citatom Maovim počinje i završava se drugi deo pesme. Olson je već bio završio „Vodomare“ kada je proglašena Narodna republika Kina, 1949. godine. Da li je Olson shvatao dubinu preokreta koju je Mao doneo. Kini ostaje nejasno. Izvesno je da je u početnim stihovima drugog dela, kao nekakav rez, preokret, suprotstavljena svetlost zore na istoku letu vodomara na zapad. Ulazak novog, nepoznatog, istorijskog diskontinuiteta Olson naznačava Maovim rečima na francuskom jeziku. Naravno da korišćenje/ navođenje kineskog originala (čemu bi u sličnoj prilici verovatno pribegao Ezra Pound) ne bi imalo smisla za zapadnog čitaoca. Francuski je oduvek bio jezik želje američkih intelektualaca, pa se čini da se mogu sagledati razlozi iz kojih Olson pribegava citatu na francuskom. Za njega je bilo važno da nagovesti presecanje toka uobičajenog i poznatog nečim novim i nepoznatim. Kako nepoznato može biti predočeno samo nepoznatim, Olson se opredelio za njegovu najprihvatljiviju varijantu.

Opis vodomara preuzet je iz *Enciklopedije Britanike*.

„Ali ove stvari ne behu najznačajnije“, kaže Olson. Značajno je da čitalac shvati da legende ostaju po strani, a da priroda ide uvek svojim putem, istim putem kojim se kretala milionima godina. U tom prirodnom evolutivnom procesu, vodomarov životni ciklus je konstanta: ptice se legu na otpadu, kao što su i dosada činile. Nasuprot ovom prirodnom kontinuitetu, ljudska istorija je puna prekida. Šta za nas znači kamen sa urezanim slovom E? Šta misao jednog marksiste znači za istoriju zemlje čija se civilizacija meri hiljadama godina? Da li ona može imati neki širi smisao? Dejvnport tri glavna elementa pesme naziva ideogramima. Svi oni, konstatuje on, „povezani su sa suncem: delfski kamen religijski, Mao metaforički i retorički, vodomar mitski“.

U trećem delu pesme Olson predstavlja četiri različita kulturna momenta: Angkor Vat, Delfe, Montezumin Meksiko i savremenu Ameriku. Pesnik sugerše različite kulturne promene, one mogu biti kataklizmične, prouzrokovane bilo gubitkom pažnje bilo osvajачkim pohodom, a mogu nastati kao plod prorodnog toka stvari.

Ovaj deo pesme sačinjen je uglavnom od citata i parafraza iz knjige Villijama H. Preskota *Istorija osvajanja Meksika* (1843); radi se o opisu darova koje je Montezuma dao Kortesu, kao i o opisu masakra u Čoluli. „Kad se pažnja izmeni/ džungla / uskoči/ čak i kamenje puca/ rastaće se“ glase početni stihovi trećeg dela; i ova misao će biti razrađena kao tema. Dokaz da je civilizacija Inka bila na izuzetno visokom nivou su opisani predmeti od zlata, očigledno velike umetničke vrednosti jer su načinjeni sa pažnjom. Ali osvajači nisu te predmete tretirali sa pažnjom i uvažavanjem dostojnim umetnosti: za njih je to bilo samo zlato koje je trebalo pronaći, oteti i odneti. Pobunu starosedelaca surovi osvajači ugušili su u krvi, a zlatne umetničke predmete koji su mogli toliko toga da kažu o svetu iz kojeg potiču, pretopili su u bezobličnu masu. Postoji kultura (obrađena polja), mesto proizvodnje umetničkih dela i postoji priroda u kojoj nije delovao čovek (džungla), ali koja takođe može biti i posledica čovekovog delovanja – rušenja. I najzad, na šta pažnju skreće Dejvnport, postoji dublja perspektiva u istorijskom vremenu: delfski kamen koji se pominje u trećem delu pesme takođe je morao videti talase osvajača u raznim vremenima: različito je svima njima zvučalo E urezano u kamen, dok se značenje nije u potpunosti izgubilo u istoriji. Dejvnport podvlači da bi prisustvo slova E u ovom delu pesme trebalo tumačiti kao elemenat u ideogramu koji označava neželjenu promenu koju donosi rat. U ovom kontekstu možda treba tumačiti i Maov čin – revoluciju, kao rušenje stare civilizacije.

Tri godine pre „Vodomara“ pojavila se velika pesma Pabla Nerude „Visovi Maču Pikčua“, koja je docnije ugrađena u njegov ep *Opšte pevanje* (*Canto General*). Ovu pesmu je Neruda zasnovao na suprotstavljanju prirode i ljudske istorije, organskog i neorganskog sveta. Stih „Ne jedna smrt već mnoge“ odjek je Nerudinog „y no una muerte sino muchas muertes“, ali i Plutarhovog pitijskog dijaloga *E u Delfima*, gde se sreću iste reči. Kod Nerude ovaj stih označava mnoštvo smrti sa kojima se ljudi Perua suočavaju u svom teškom životu. Plutarh govoreći o promeni navodi direktno Heraklitove reči o nemogućnosti da se dva puta uđe u istu reku, ili da se dva puta ista smrtna tvar zatekne u stalnom stanju. Pod ovim rečima „ne jedna smrt već mnoge“ Plutarh podrazumeva da posle svake smrti dolazi nešto drugo, neki drugi oblik života koji se i sam mora završiti smrću. Mi sami umiremo mnogim smrtima, veruje Plutarh, pa tako zreli muškarac nestaje kada se pojavi starac, a mladić kada se pojavi zreli čovek.

Termin „povratna sprega“ je, kako ukazuje Dejvnport, Olson preuzeo iz knjige *Kibernetika* Roberta Vinera. Tu se povratna sprega definiše kao „metod upravljanja sistemom time što se u njega ponovo unose rezultati njegovog prethodnog delovanja“. Termini „diskretno“ i „kontinualno“ su matematički termini. Istorija prirodne vrste je za Olsona kontinualna; sve promene u vrsti ugrađuju se u evoluciju. Ljudska istorija je diskretna, diskontinualna; neka od najvećih dostignuća ljudske kulture, nestala su u plamenu. Pošto je naše znanje istorije blokirano neznanjem, zaboravljanjem podataka, praktično je nemoguće da čovekova povratna sprega bude predmet istorijskog izučavanja. Traganje za prošlošću je obeleženo velikim teškoćama, a i kad se pronađe nešto što deluje kao relevantni činilac, postavlja se uvek iznova kao izvesnost mogućnost pogrešnog čitanja.

Olson u ovom delu pesme značajan prostor posvećuje Heraklitu: on navodi nekoliko iskaza filozofovih, i parafrazira čuveni Heraklitov fragment „Mada je logos zajednički mnogi žive kao da ga razumeju na privatni način“ sa „oko jedne pojave, jednog zajedničkog modela, raste nas mnogo“. To je isti onaj fragment koji Eliot koristi za epigraf u *Četiri kvarteta*. Ali, za Eliota, logos ima autoritet institucionalne teologije, dok je za Olsona to samo zajednički prostor, mesto zajedničke akcije. Posmatrano iz ovog aspekta, Maov poziv na zajedničko delovanje ima smisla. Za Olsona je značajno naglašavanje snaga lokalnog. One deluju na osnovu slušanja jer je uvo jedino sposobno da shvati najskrivenije tokove energije jednog mesta.

Volja za promenom vodi samo akumulaciji jer je sama nepodložna promeni. Zato ona ne može da odgovori na zakon povratne sprege. Kao posledica, prostor je izdelfen u beskrajni niz diskretnih događaja, a kako oni mogu biti destruktivni, izgubljena je mogućnost za učenje. Želja za koherencijom ne može biti nepromenjiva; onaj koji žudi za koherencijom mora uzeti u obzir povratnu spregu svoje sopstvene akcije. Takav proces opisuje kraj četvrtog dela pesme. Plutarh interpretira E kao ei, „ti jesi“, tako da bi se Olsonovi poslednji stihovi u četvrtom delu mogli odnositi na boga; ako se odnose na čoveka znače da je njegova izuzetnost utemeljena u kulturi iz koje je proizašao.

Deo označen rimskim II počinje Olsonovom parafrazom Preskotovog teksta. Boginja majka, Kioa-koatl bila je neka vrsta Artemide. Mada je azijsko poreklo američkih Indijanaca široko prihvaćena hipoteza, konstatuje Dejvnport, nije moguće naći objašnjenje za pominjanje „mongolske vaške“, pa tako ovo ostaje jedan od nerasvetljenih elemenata teksta.

„Svetlost je na istoku“, citat iz Maovog govora, naveden ranije u pesmi (odeljak br. 2) na francuskom, sada je naveden na jeziku pesme. Sigurno je da, s jedne strane, ovaj citat treba da nas podseti na značaj koji je pojava Ma-
oa imala u istoriji Kine. S druge strane, on možda može da se shvati kao Ol-
sonovo opredeljenje da se, s obzirom na diskretni karakter ljudske istorije,
naš trenutak shvati kao početak istorije, trenutak kada treba delovati. O mo-
gućem ljudskom delovanju u istoriji pisao je i Olsonov „vodič“ Ezra Paund,
razmatrajući u *Pizanskim pevanjima* ideal uzorne civilizacije. Ona, kao slika
ruže, mada je istorija obeležena neprestanim naporima da se ideali izdaju i
prodaju, ostaje u duhu nerazoriva. „Belina koja pokriva sve“ je odjek Paun-
dovih stihova „Kakvu li ćeš belinu dodati ovoj belini, kakvu iskrenost?“

Šta je uopšte iskrenost u istoriji, šta je istina, pita se Olson, kako suditi o
civilizacijama? Kao primer on navodi slučajeve dva osvajača: „jedan zaleći“
(Kabesa de Vaka), „drugi/raskomada istočne idole“ (Kortes). Kabesa de Va-
ka uspeo je da prihvati civilizaciju sa kojom se u osvajačkom pohodu suočio,
i iz toga je nastala njegova čudesna sposobnost iscelivanja. Kortes koji je mo-
gao da prijateljski deluje prema novootkrivenoj civilizaciji koja ga je tretira-
la kao boga ju je razorio. Ali on je svoj čin opravdao gnušanjem nad ljud-
skom žrtvom koju su sprovodili inače miroljubivi ljudi Meksika. Preskot na-
vodi da je i Marko Polo svedočio o tome da su inače civilizovani ljudi jugo-
istočne Kine pili krv i jeli meso svojih zarobljenika procenjujući to kao naj-
ukusniju hranu na svetu (citat na italijanskom je citat iz dela Marka Pola *Vi-
aggi*).

Kako suditi o cvetu/civilizaciji? Na osnovu krvavih običaja ili rafiniranih
umetničkih dela? Kako govoriti o cvetu bez klišea, kako saznati pravo stanje
stvari?

U deset poslednjih stihova II dela, u krešendu gorčinom nabijenih pitanja
koja komentarišu i položaj ljudi u ratom zahvaćenom svetu (Drugi svetski
rat), kao i život u savremenoj Americi, pomalja se kao jedan od glasova i
očajni glas Šekspirovog Timona Atinjanina (stihovi su navedeni u prevodu
Živojina Simića i Sime Pandurovića), iz čijeg monologa Olson preuzima pe-
ti i šesti stih:

Istrgni štaku starom, hromom ocu,
Šesnaestogodišnji dečake, i njom
Prospi mu mozak! Pobožnost i strah,

Vera u bogove, mir, istina, pravda,
 I poštovanje roditelja, noćni
 Odmor, susedsko prijateljstvo, lepo
 Ponašanje i obrazovanje.
 Zanati, struke, red u društvu, časna
 Služba, običaji, zakoni – nek' sve
 Potone u zbrku svojih suprotnosti
 I nek' živi haos!

„Pejorokratija“ ili vladavina najgorih je termin koji je Paund smislio i koristio u *Pevanjima*. Za Olsona koji je termin koristio u *Maksimusovim pesmama* on znači uniženi svet materijalizma koji žudi samo za profitom zanemarujući integritet prirode. Takođe pejorokratija znači vladavinu birokratije, ekonomsku eksploataciju, nasilništvo moćnih.

U ovom delu pesme Olson nas upućuje na tri istorijska događaja koja su značila preokrete u razvoju civilizacija: opsadu Montezuminog grada, Drugi svetski rat i kinesku revoluciju. Kristališu se i tri međusobno povezana pitanja: etičko pitanje koje se bavi iskazivanjem volje, političko pitanje koje se bavi procesom društvene i kulturne promene i metafizičko pitanje koje se tiče odnosa čoveka i prostora. Etičko pitanje je ono kojim Olson počinje pesmu i odgovor na njega počinjemo da naziremo.

Poslednji deo pesme, njen III deo počinje iskazom „Nisam Grk, i to nema prednosti? Ni Rimljanin, naravno“ koji se, opet, može shvatiti na razne načine. Da li to znači da pesnik zato što nije Grk može da govori na određeni način, ili možda ne može da govori kako bi želeo iz istog razloga?

Bilo kako bilo on govori, citirajući pri tome Paundov iskaz iz *Vodiča za Kalčar (Kulchur)* o tome kako bi on, pesnik, bio neotesan da ne iskoristi svoju slobodu, i da slobodno ne iskaže svoje stavove. U objašnjenje, kako kaže, Olson nudi citat, opet na francuskom. Ovaj put u pitanju je citat iz *Boravka u paklu*, Artura Remboa; identični stihovi su se, uočava Dejvnport, pojavili i ranije u pesmi „Svetkovine gladi“. Ove stihove N. Bertolino prevodi jednom sa: „Ako je išta ukusno za me,/ To je tek zemlja, to je tek kamen.“ („Svetkovine gladi“) a drugi put kao „Kad bih nešto jesti hteo,/ zemlju bih i kamen jeo“ („Glad“, *Boravak u paklu*) (A. Rembo *Sabrana dela*, Nolit, Beograd, 1991)

Kao čovek koji je zbog odlaska u nepoznato napustio civilizaciju, Rembo je za Olsona bio ličnost o čijem je delovanju trebalo razmišljati. Citirajući ove

Remboove stihove Olson postavlja još jednom pitanje koje je poezija počela da postavlja vekovima pre toga: da li je kamen živ, šta je živo i kako? Još od vremena Renesanse nauka i poezija su se bavile pitanjem žive i nežive materije. Nauka je sa Nilsom Borom definitivno odgovorila na ovo pitanje: sve je živo. Poezija, pak, koja je vekovima u prirodi videla samo odraz duha, u vreme simbolizma počela je u mineralima da sagledava korelativ umetnosti (Bodler, Mallarme). Ono za šta pesnik razvija ukus odnosno intelektualni apetit je traganje za značenjem u stvarima. Tu Olson vidi kao svog prethodnika Remboa.

Imati ukus za kamenje u slučaju „Vodomara“ znači i imati smisao za formu koja se bavi kamenjem. Ova pesma predstavlja obnovu tradicije koja je bila izuzetno značajna od kraja osamnaestog do polovine devetnaestog veka i čiji vrhunac predstavlja Melvilov *Klarel* – a to je meditacija o ruševinama. U dvadesetom veku najznačajniji prilog ovoj tradiciji svakako predstavlja Nerudina pesma *Visovi Maču Pikčua*, iz koje je Olson verovatno i preuzeo dominantne slike krvi i kamena.

Olson ne želi da kao odgovor na pitanje o kretanju civilizacija i istorije prihvati Paundovo problematično viđenje istorije (Olson je bio svestan Paundove zaslepljenosti fašizmom i antisemitizmom), podređeno takođe krajnje problematičnoj ekonomskoj teoriji. Otuda na kraju pesme pitanje „hoćete li otkriti med/ tamo gde su crvi“, koje je u stvari komentar Paundovog „da crvi treba da/ jednu mrtvog bika“ (gde je mrtvi bik Musolini) sugerise gorku Olsonovu upitanost nad značenjem istorije posle fašizma.

Da li je za nas zauvek izgubljeno značenje slova E urezanog na delfskom kamenu? Da li je za nas zauvek izgubljena civilizacija Maja zato što su nestali predmeti koje je ona stvorila? Šta misliti o civilizaciji koja je stvorila fašizam? Možemo li mi ljudi išta naučiti iz iskustva?

Na ova i na mnoga druga pitanja postavljena u pesmi, Olson ne daje i ne želi da da precizan odgovor. Izvesno je samo da negira jasnost odgovora koje bi mogla da ponudi apolinijska inteligencija. To mu otvara prostor da oblicima koji se kreću u njegovom heraklitskom svetu omoguću stvaranje sopstvenog glasa. Istorijski događaji koji se seku u Olsonovoj pesmi povezani su međusobno samo pesničkom imaginacijom. Prividna neartikulisanaost pesme posledica je Olsonovog odbijanja da artikulise događaje i slike koji se mogu prepustiti slobodnom sukobljavanju. Ne sme se pristati na gotova značenja. Nema gotovih i večnih istina, jedino je za šta se Olson zalaže. To podvlači i poslednji stih pesme: „ja lovim među kamenjem.“

PROSTORI KRAJNOSTI U POEZIJI STENLIJA KUNICA

Kunicove pesme plod su kako dugogodišnjeg usavršavanja pesničke veštine, tako i života u celosti posvećenog literaturi. Stenli Kunic (Stanley Kunitz), trenutno najstariji živi američki pesnik, rodio se u Vorsteru, u državi Masačusets, SAD, 1905. godine. Na Univerzitetu Harvard je diplomirao, a potom i magistrirao književnost 1927.g. Preselio se posle studija u Njujork gde je radio kao urednik Biltena Vilsonove biblioteke. Tada je započeo rad na četiri važna biografska rečnika engleskih i američkih autora. Posle II svet-skog rata predavao je književnost na različitim američkim univerzitetima, a 1963. postao je profesor na Univerzitetu Kolumbija u Njujorku. Sve do osamdesetih godina vodio je Kunic kurs kreativnog pisanja na ovom univerzitetu; njegova studentkinja bila je i Luiz Glik, poznata američka pesnikinja srednje generacije. Kunic je nastavio i sa uređivanjem rečnika književne biografije *Evropski autori 1000-1900* (1967), a 1969. godine postao je urednik edicije Univerziteta Jel *Mladi pesnici*.

Prva Kunicova knjiga pesama *Intelektualne stvari* (*Intellectual Things*) 1930. prošla je skoro nezapaženo; on je tek posle četrnaest godina objavio drugu knjigu *Pasoš za rat* (*Passport to War*) 1944. godine. *Izabrane pesme* objavljene 1958. donele su Kunicu Pulicerovu nagradu. Posle toga ovaj pesnik je objavio *Drvo iskušavanja* (*The Testing-Tree*) 1971, *Pesme Stenlija Kunica 1928-1978* (*Poems of Stanley Kunitz 1928-1978*) za koje je dobio nagradu Lenor Maršal, *Pretposlednje stvari: Nove pesme i eseji* (*Next-to-Last Things: New Poems and Essays*) 1985, *Prolazak: Kasnije, nove i izabrane pesme* (*Passing Through: Later Poems, New and Selected*) 1995, za koje je dobio Nacionalnu nagradu za knjigu i *Sabrane pesme Stenlija Kunica* (*Collected Poems of Stanley Kunitz*) 2000. godine.

Kunic se bavio i prevodilačkim radom. Čuveni su njegovi prevodi u slobodnom stihu strogo formalizovanih pesama ruskih pesnika Mandeljštama, Ane Ahmatove; takođe je prevodio i stihove Jevtušenka i Ahmaduline.

Njegovi kritički eseji sabrani su u knjizi *Neka vrsta reda, neka vrsta ludosti* (*A Kind of Order, A Kind of Folly*) 1975.

Kunic je dobio skoro sve velike književne američke nagrade; pored gore navedenih dobio je i Bolingenovu nagradu, Nagradu Herijet Monro, nagradu Šelijeovog memorijala i mnoge druge, bio nosilac stipendija mnogih fondacija. Osnovao je Centar za lepe umetnosti u Provinstauunu, u Masačusetsu, i Dom pesnika u Njujorku.

Kunic veruje da je pesma pre svega jezik, bilo da se radi o njegovom primitivnom ili najrafiniranijem obliku, i da je stoga ne treba mešati ni sa tekstom, ni sa rimom i versifikacijom. Pesma je u iskustvu ljudske vrste stara milionima godina, dok je pisanje relativno nov izum. Jezici gesta prethode verbalnim jezicima, pesme kao nešto nastalo u „močvarama zadnjeg mozga“ vuku sa sobom „amfibijska sećanja“, konstatuje Kunic u eseju „Život poezije“ insistirajući na telesnosti medijuma. Ipak, Kunic priznaje da se poezija po sebi protivi definiciji, i citirajući kineskog pesnika iz XII veka Jang Vanlija ističe da se, ako se pod poezijom podrazumevaju reči, dobar pesnik oslobađa reči, a ako je u pitanju značenje, dobar pesnik se oslobađa i značenja: „Oslobodite se i reči i značenja, ali poezija još uvek postoji.“

U početku stvaralaštva Kunic je bio pod snažnim uticajem engleske metafizičke poezije 17. veka, naročito Dona i Herberta. Po duhovnom opredeljenju pripadao je pokretu „metafizička obnova“, koji se u Americi razvijao dvadesetih i tridesetih godina, umnogome inspirisan čuvenim Eliotovim esejem o metafizičkim pesnicima. Odjeci meditativne forme metafizičke poezije, njenog specifičnog jezika, žestine, mudrosti (koja, po Eliotu, podrazumeva intelektualnu snagu i oštrinu), kao i čulnog izražavanja misli uočljivi su u Kunicovoj prvoj zbirci pesama *Intelektualne stvari*. Stihovi ove zbirke zgusnuti su i nabijeni značenjem do krajnjih granica; jezik je bogat, doraden, ali i toliko komplikovan da je čitanje ponekada ravno procesu prevođenja.

Metafizička tematska opredeljenja Kunic je napustio već u drugoj zbirci. Na pitanje šta je uticalo na ovu promenu, iskustvo rata, približavanje pesničkim krugovima Njujorka, ili nešto treće, teško je odgovoriti. Ali novi Kunicov jezik, veoma jednoostavan, čak kolokvijalan, vezan za predmete i čulni svet, ukazuje na estetski izbor pesnikov: okretanje sebi i svetu svakodnevice.

Mada u mnogo čemu nastavlja iskustva prve zbirke, druga zbirka *Pasoš za rat* znači zaokret prema onome što će od tada odlikovati najbolju Kunicovu poeziju. Tražeći najpogodniji izraz za tematske i osećajne prostore ekstremnog i apsolutnog, Kunic napušta meditativni i prihvata dramatičan ton. Od ove zbirke nadalje razvijaće se on kao pesnik dramske lirike.

Ekstremni i apsolutni prostori prema kojima Kunic gaji posebnu naklonost su, jednostavno govoreći, prostori krajnosti, početka i kraja, rođenja i smrti, sticanja i gubljenja, uzdizanja i padanja, suprotnosti – koje su u Kunicovoj poeziji uvek sagledane zajedno.

Prostor kraja je najpre prostor fizičke smrti, ali često znači i psihološku smrt, osamu, tugu, depresiju, negiranje ličnosti. Prostori „kraja“ izjednačeni su sa trenucima obnove, „početka“, prikupljanja snaga, sagledavanja novih mogućnosti.

Jedinstvo početka i kraja naročito karakteriše Kunicovu kasniju poeziju: sve pesme o smrti se istovremeno mogu čitati kao pesme obnove, afirmacije, transformacije, novog početka. Samo saznanje kraja može ukazati na nešto novo: stoga se pri poniranju u potpunu unutarnju tminu mogu čuti anđeoski glasovi koji označavaju novi put bića; u najdubljoj noći ličnosti čuje se glas koji objašnjava kako treba živeti:

Jednog leta, kao kamen
bačen u bunar
potonuh u sebe
i zagrebah
ljigavo dno.

.....

Potom do mene postupno dopre
nad ujednačenim
disanjem zemlje
visoko neljudsko sazvučje,
svetlosnim godinama daleko,
iz čistije vasiona,
nevinijeg doba,
kao kad anđeli predvodnici
kristalnih očiju i lepršave kose
jašu planete po nebesima

i svaki od njih peva
po jednu zanosnu notu
što se utapa
u muziku sfera.

Kraj i početak su najčešće prostori ljubavi. U Kunicovoj poeziji kraj ljubavi je jednak smrti, a početak ljubavi početku novog života. Ljubav takođe predstavlja jedinu mogućnost da se smrt pobedi, bar na čas potčini. Pesma „Kralj reke“ fantastičnim putovanjem lososa do mrestilišta izražava napor ljubavi da pobedi smrt, kao i napor čoveka i umetnika da do poslednjeg časa žudi za ispunjenjem svoje sudbine:

Da je voda dovoljno bistra,
da je voda mirna,
ali voda nije bistra,
voda nije mirna,
sagledao bi sebe samog,
iskliznulog iz kože,
kako stremiš uzvodno,
pljuskaš, udaraš,
prevrćeš se
po stenama
dok ih ne obojiš
krvlju iz trbuha:
Ego sa Perajima,
metar mišica koji se grči,
opušta.

Da ti je dato znanje,
ali ti nije dato,
jer je moždanica zamućena
samožavaravanjima
i blistava prilika pliva
tečnim ogledalom,
iznenadio bi sebe samog
u tom drugom telu,

izubijanom, otežalom od mlečca,
što nadire prema brani
kraj orgijastičkog vira.

*Dođi. Okupaj se u ovim vodama.
Umnoži se i umri.*

U pesmi su, u kontekstu prirodne drame, izjednačeni ispunjenje želje i ljubavi, smrt i novi početak. Put ispunjenja želje i stremljenja ka ljubavi izjednačen je sa procesom gubljenja mladosti, približavanja kraja:

Izjeda te suva vatra.
S kostiju ti kaplje mast.
Režnjevi tvojih šluga gube boju.
Postaješ brod za parazite.

....

„Sagori sa mnom!
Jedina muzika je vreme,
jedina igra je ljubav.“

U času ispunjenja želje dolazi do ukidanja jednog života i nastanka drugog preko ljubavi. Smrt je, na taj način, određena kao suštinski pratilac svakog rođenja, početka, a svaki novi početak kao put prema smrti.

Na pragu
poslednje tajne,
u surovom apsolutnom času,
gledaš u oči
sopstvene kreature,
prevučene ludilom,
i kažeš
nije on slomljen već istrajava
gibak i čvrst
u punom sjaju,
zauvek nasleđujući svoje kraljevstvo soli,
iz kojeg je proteran
zauvek.

Od zbirke *Pasoš za rat* u kojoj postaje stalna osobina Kunicove poezije, dramatičnost poprima različite oblike. Jednom je u pitanju drama sna kao u pesmi „Nauka noći“. Zaljubljeni muškarac shvata da je, mada bliska, „moje sopstveno izgubljeno rebro“, zaspala žena koja leži pored njega „svetlosnim godinama daleka“. Kod njega to rađa očaj jer on želi da stalno prati šta se zbiva i oko nje, i u njenim mislima. San omogućuje snevačici i ljubavnu prevaru; pošto je umetnica, celokupna njena duhovna delatnost usmerena ka kreiranju ostaje izvan domašaja ljubavnika-pesnika. Sve to u njemu rađa očajničku želju da je probudi:

Od skrivenih sila, iz apstraktnog leta
Prizivam te, neka se tvoja ponosna ličnost prene.
Padni pred mene iz vasione,
Još uvek očajnicki priljubljena uz mene;
I preko vrtloga vazdušnih struja
Donesi jutra mlečnih puteva
Na moj prag u svojim snenim očima;
I vrlinom svoje medene reči
Vaspostavi tečni jezik meseca.
Koji ćeš u zlatnim rudnicima tajne iskopati.
Probudi se.
Moje drhtave kazaljke staju na podne,
Svaka ćelija u mom telu ima srce
I sva moja srca jednoglasno otkucavaju dvanaest sati.

Ponekad se u Kunicovoj poeziji radi o drami samoće, kao u pesmi „Čovek s gornjeg sprata“, gde je život bez ljubavi izjednačen sa neprestanim putovanjima iz zime u zimu; nekada o drami večnog putovanja, kao u „Apolo-vom letu“, gde istoimena letilica posle spuštanja na mesec shvata da nova istraživanja tek počinju:

Na zemlji bejah stranac.
Stajući na Mesec, počinjem
veselo hodočašće u nove
Jerusalime
po nepoznatim galaksijama.

Najčešće se Kunicova poezija bavi dramom življenja kao u pesmi „Slojevi“ koja se može shvatiti kao neka vrsta pesnikovog manifesta:

Prošao sam mnoge živote
neki od njih bejahu moji sopstveni
i nisam više onaj koji sam bio

U ovoj pesmi život i njegova drama izjednačeni su sa putem. Mada ističe da je pokušavao da ne izda izvestan „princip bića“, pesnik priznaje da je teško tvrditi da se toga doista i držao. Kada se okrene unazad da bi prikupio snagu za nastavak putovanja pesnik uočava gubljenje miljokaza na horizontu i prisustvo „anđela đubretara“ nad mestima gde je boravio. Mnogo je toga iznevereno i napušteno na putu života, mnogo toga do čega je čoveku jedino bilo stalo:

O, sebi sam sačinio pleme
od istinskih strasti,
i moje se pleme rasulo.
Kako će se srce pomiriti
sa svojom svetkovinom gubitaka?

I pored toga što je svesan da mu lice bocka prah prijatelja, „onih koji su pali na putu“, i pored toga što „tumara po olupinama“ u noćima bez mesečine, što su metafore nesigurnosti i neodlučnosti, pesnik nastavlja istim putem. Kunic najčešće u nekoliko stihova gradi napetu atmosferu, a potom putem neke vrste jezičkog reza, vremenskog određenja – kada, tada, onda – unosi novi dramatski momenat. Posle ovakvog jezičkog reza dolazi do jezičkog i emocionalnog krešenda koji označava i buđenje nade i nagoveštaj novog početka:

U mojoj najtamnijoj noći,
...
upozorio me je
nimbusom zamagljen glas:
„Živi u slojevima,
ne na otpacima.“
Mada mi nedostaje veština

da ovo odgonetnem,
nema sumnje da je sledeće poglavlje
u mojoj knjizi preobraženja
već napisano.
Još nisam okončao sopstvene promene.

Saznanje da umesto suštine postoji samo praznina moglo bi da isključi svako dalje pesnikovo traganje, da ga učini besmislenim. Ipak, pesnik se stalno vraća dramatičnoj temi traganja pokušavajući da, opterećen istim teretom prošlosti, sebe uvek iznova sagleda u novom svetlu i da se samosazna. To samosaznanje se odnosi na određivanje sopstvenog odnosa prema roditeljima, pre svega ocu. Kako se Kunicov otac ubio pre njegovog rođenja, ovaj autobiografski detalj daje svakoj pesmi, bez obzira kako se shvatao pesnički subjekat, posebnu boju:

Na ivici vode gde stišavajuće paprati dizahu
Svoje ruke, „Oče?“ kriknuh, „Vrati se! Ti poznaješ
Put. Ja ću ti blato s odela očistiti
Ni trun, obećavam, neće ostati. Pouči
Svog sina, u kovitlacu između dva rata,
U Gemari svoje nežnosti.
Jer ja bih bio dete onima koji žale
I brat nahoćićima polja
I prijatelj nevinosti i svih sjajnih očiju,
O pouči me kako da radim, očuvaj moju ljubaznost.“

Među kornjačama i ljiljanima on mi okrete
Belu neznačku prazninu svoga lica. („Otac i sin“)

Košmarna slika očevoг lica označava trenutak epifanije: od tada, u Kunicovoj poeziji, traganje za ocem postaje traganje za sopstvenim identitetom koje mora trajati koliko i život, bez obzira na poznati ishod, ili, možda upravo zbog njega. U pesmi „Kvinapoksit“ napušteni rezervoar u kojem pesnički subjekat peca, postaje, transformisan sunčevom jarom, mesto suočavanja sa prošlošću, nerešenim odnosom sa roditeljima, posebno ocem:

Odjednom se ukazaše
na Indijanskom putu,
ravnomerno koračajući
iza jabučara,
izmešani sa prašinom
koju su podizali, oblak njihovog bića
bivao je sve veći, smeliji
na kapavoj svetlosti.
Ona je nosila crnu maramu
I šal od sjajnog tafta.
„Zašto ne pišeš?“ – doviknula je
iz nabora vela.

„Nikada nam se ne javljaš.“
Nisam imao šta da joj kažem.
Ali za onoga koji je išao za njom
u tamnom štofanom odelu,
lica okrenutog u stranu
kao da krije ožiljak,
duboko u drugom životu,
dodirnuh čelo
natečenim palcem
i ispružih prste –
u zemlji gluvonemih
znak za oca.

Traganje za identitetom neophodno je povezano sa traganjem za umetničkim izrazom koji će potpuno iskazati dramatičnost teme. Nije zato slučajno što Kunic često interpretira mit o Edipu, najveću dramu identiteta, gde izgubljeni otac oličava znanje koje sina može načiniti čovekom. Mada je ovo znanje tragično, jer uništava onoga koji zna, želja za utvrđivanjem istine tj. za samopotvrđivanjem goni na neprestano traganje za njim. U pesmi „Pristup Tebi“, kroz monolog Edipov saznajemo da on sfingu nije doživeo kao strahotno čudovište, već, nasuprot tome kao biće divote, onu „što beše jezik muzike,/ Plod filosofije i divljine,/ pola divlja mačka, pola igračica, nestalnog oblika,/ Noćna ruža sa laticama žene, lavljeg mirisa“. Mada takvo biće, očito

umetnička tvorevina najvišeg reda, i najveći izazov za umetnika, „nezamislivo vino“, ne zaslužuje da se njeno delovanje prekine, Edip joj „zadaje bol“, a to čini „iz herojske taštine“. Iako zna da bogovi svakom određuju kob, i da je i sam došao na svet „radi ispunjenja sudbine“, Edip ipak veruje da ga je „kaznila sopstvena mladost“ jer nije mogao da odoli lepoti postavljene prepreke. Trenutak igre sa sfigom, bez obzira na strahotne posledice, ostaje ono što će mu pomoći da živi i dalje:

Igrali smo se kao metafizičke životinje
Sloboda je osmelila naša htenja
Pre tragične zavese dana:
Sada mogu da podnesem be  a  e starenja.

Prihvatajući na sebe svu krivicu za događaje koji su se desili posle susreta sa sfigom, „oslepljen i star, prognan, bolestan i prezren“, Edip ipak želi da živi upravo zbog te uspomene:

Deco, unuci, moje veliko potomstvo,
Kojima u zave tanje ostaju moja prašina i crvi,
Verujte, ma kakve gnusne priče vam pričali
Lekari ili zluradi pisari,
O golobradoj ludosti, po udi prema sopstvenoj krvi,
Mu noj kugi, pobuni, ratu,
Dolazim spreman, ovo što vidim moje srce ne ište,
Ali mi je do života stalo. Na kraljevskom putu za Tebu
Imao sam sreću, sreo sam  udoviste divno,
I evo priče: od sebe stvorih  udoviste.

U kasnijoj Kunicovoj poeziji potpuno iščezava figura aktivnog tragača, a umesto nje se sve češće javlja nepomična figura čoveka koji mirno prihvata svet oko sebe prepu tavaju i se toku vremena.

Ponovo se pesnik, u pesmi „Dvoje nespokojnih“, na primer, bavi pitanjem odnosa prema roditeljima, ali ovaj put sa novoprona enom mirnoćom, posledicom sopstvenog životnog iskustva.

Pre mnogo godina izgubio sam
adrese oba roditelja.
Otac i majka leže
u svojim zapuštenim kućama,
mračni kao krtice,
neposećeni.
Ne treba da ih prizivam.

Bez obzira na racionalne odluke, pesnik ne može pobeći od razmišljanja o roditeljima. Oni su tu, u podsvesti, uvek prisutni, „nezadovoljni,/u odvojenim prebivalištima“, kako u životu tako i u smrti daleko jedno od drugog „ne razgovarajući/ izuzev na zajedničkom tlu/ sinovljevog duha.“

Nema brana protiv njihovog ulaska u sećanje. I nema drugog načina da se pesnik sa tim nosi izuzev kroz ljubav:

Promaknu kroz uske procepe
i iznenada narasli,
kliznu u moju pećinu fantoma,
nedobrodošli gosti, ali ne
nevoljeni, tamni poslanici
boga sa dva lica.

U kasnijoj poeziji Kunicov osnovni misaoni prostor postaje prostor sećanja, naravno, dramatski intoniran. Oni koji se nestali ipak su uvek prisutni u našoj svesti. Dve sestre pesnikove, davno umrle, naginju se nad njim da mu „ublaže noćne more“ u pesmi „Moje sestre“. Komunikacija između onih koji su bili bliski ne može se prekinuti ni smrću. I pesnik želi da uteši svoje drage, barem u snu:

Neka vas ništa ne tišti,
Saro i Sofija.
Tiho, tiho, drage moje,
sada i zauvek.

Otvorena forma i jednostavan jezik kasnijih pesama usloveli su i nove boje emocionalne ravni Kunicove poezije. Nasuprot osećanjima žestine i tragi-

ke koja prožimaju ranije pesme, u kasnijim pesmama dominira vedrina, posledica pesnikovog izmirenja kako sa samim sobom tako i sa okolinom. Upravo sa ovom njemu svojstvenom vedrinom, kasnije Kunicove pesme ponovo preispituju temu identiteta. Gubitak oca možda može biti racionalno shvaćen ali ne može nikada biti emocionalno prihvaćen, i upravo ova dvostrukost odnosa prema gubitku dozvoljava pesniku da kao u pesmi „Portret“ i najstrašnije otkriće oboji senkom komike.

Majka nikada nije oprostila ocu
što se ubio,
naročito u tako neobičan čas
i u parku,
tog proleća
dok sam ja čekao da se rodim.
Zaključala je njegovo ime
u svoju najdublju odaju
I nije htela da ga oslobodi
mada sam mogao da čujem kako iznutra udara.
Kada sam sišao sa tavana
držeći u ruci portret u pastelama
stranca velikih usta
smelih brkova
i dubokih smeđih ociju,
pocepala ga je na komade
bez jedne jedine reči
i snažno me je ošamarila.
U šezdeset četvrtoj godini
još uvek osećam
kako mi obraz gori.

U Kunicovoj poeziji nikada ne dolazi do umanjenja mentalne aktivnosti: pored napora da se sazna uvek je prisutan etički napor – saznavanje sopstvenog bića neophodno je radi poboljšavanja sveta. Iz pesme u pesmu primetna je težnja da se obnovi, dovrši, nastavi ispravnim putem. Moralne vrednosti uvek ostaju iste a menja se kontekst njihovog razmatranja i mogućnosti njihove potvrde:

U ovo strašno doba
 srce se slama i slama
 i slamajući se traje.
 Neophodno je ići
 kroz tminu i dublju tminu
 i ne okretati se.
 Ja tražim put. („Drvo iskušavanja“)

Slike rana, ožiljaka, ozleda, posekotina, ključne su slike Kunicove poezije. Najčešće on peva o ranjenim ili umirućim životinjama: i poludeli pilići („Rečni put“), i izmoredni losos („Kralj reke“), i nasukani umirući kit („Kit iz Velflita“) predstavljaju znake pesnikove slabosti i smrtnosti. Takav je i crvendać u istoimenoj pesmi, „najsumornija ptica/ koju možete da zamislite“. Osamljeni pesnik koji se sprema da se iseli iz prazne kuće već oglašene za prodaju, spašava od jata kreja oborenog crvendaća „združen s tom uncom srca/ što je tukla na mom dlanu/ s tim razjapljenim nemim kljunom“. Spasavanje ptice postaje način da svetu još jednom kaže da će i ako napušten i osamljen preživeti, ali ga rupa u pticijoj glavi upozorava na nemilosrđe sveta:

Ali kada sam ga podigao visoko,
 ruka mi se ukočila od straha,
 jer sam kroz rupu u njegovoj glavi,
 glatko prosečenu

.....

sagledao hladan bljesak plavog
 neumoljivog neba

„Ubeđen sam da se u žiži svake poetske imaginacije nalazi grupa ključnih slika, začetih u detinjstvu i obično povezanih sa osnovnim iskustvima, koja nisu neophodno traumatična“, piše pesnik. „Ta grupa ključnih slika najčistija je koncentracija bića, čvor individuacije, mesto gde počinje ličnost. Ove ključne slike ostaju nepromenjene celog života.“ Kunicove ključne slike povrede uspevaju da u sebi ujedine život i smrt (početak i kraj), „komplikovani fenomen istovremenog življenja i umiranja“. Ranjeno telo postaje svesno sebe i potvrđuje se sopstvenim bolom ili zadovoljstvom. Tako u mnogim pesmama rana postaje suštinski princip životnosti, seksualna rana, „zlatna rana

koja nikad ne zaceli“, simbol kojim pesnik proslavlja ljubav i ženu. Rana je kao simbol prisutna i u pesmi „Čvor“, kao drvo koje krvari.

Pokušah da zatisnem
taj raspukli čvor
na suprotnom zidu,
usečen u ragastov vrata,
ali on neprestano krvari u naš zajednički svet.
Kada se ujutru probudim,
sklupčan u mreži,
čujem kako nadolazi
sa bujicom smole
iz svoje
srubljene ozlede.
Uporan pupoljak,
lepljiv od života,
ponovo žedan kiše,
razdiru izdanci
koji pršte nad njim,
i deleći se rastu.
Neka! Neka!
Protresam krila
i letim među njegove grane.

Negativitet u ovoj pesmi postaje izvor života, a neuništiva rana prerasta u drvo imaginacije. Čin imaginacije trijumfuje nad snagama životne osame, slabost rane pretvorena je u moć. Ovim preokretom Kunicova pesma nadržasta estetički prostor i ulazi u prostor života, strasno potvrđujući njegov najdublji smisao.

SA DUBOKIM POŠTOVANJEM PREMA SVETU: POEZIJA DENIZ LEVERTOV

Pesnik originalne inspiracije i krajnje prepoznatljivog glasa, Deniz Lervertov je kao i njen glavni uzor u američkoj poeziji, Vilijam Karlos Vilijams, dosegla najviše majstorstvo u direktnoj prezentaciji predmeta obogaćujući ga metaforičkim značenjem.

Rođena je u Ilfordu, u Eseksu, u Engleskoj, 1923. godine. Otac joj je bio ruski, hasidski Jevrejin, koji je, pošto je emigrirao iz Rusije i proveo I svjetski rat u Nemačkoj, u Lajpcigu, posle rata odselio u Englesku. Tada je prihvatio hrišćanstvo i postao anglikanski sveštenik. Majka joj je bila Velšanka, i sama je pisala poeziju. Kao obrazovani kosmopilita i profesor srednje škole poznavala je sve slabosti školskog sistema pa je odlučila da svoje dve kćeri podučava kod kuće. Levertov, tako, nikada nije stekla formalno obrazovanje. Pored kućne nastave, uzimala je privatne časove francuskog, klavira i umetnosti. Počela je, prema sopstvenim iskazima, da piše poeziju još kao petogodišnja devojčica. Od tog vremena verovala je da je njen životni put umetničko opredeljenje.

Njena prva zbirka pesama, *Dvostruka slika* (*The Double Image*), objavljena 1946. godine napisana je u tradicionalnom metru, što se, po rečima pesnikinje i moglo očekivati od „britanske romantičarke sa skoro viktorijanskim nasleđem“. Novi romantizam koji pesnikinja apostrofira bio je u stvari reakcija na sivilo i ogoljenost književnosti ratnih godina u Engleskoj. Udaja za američkog pisca Mičela Gudmana i preseljenje u Njujork doveli su do revolucije u njenom shvatanju funkcije jezika i ritma poezije.

Omve je svakako doprinelo novopronađeno osećanje „američkog“ kao drugačijeg od evropskog, kao nečeg novog u neprestanoj promeni i nastaja-

nju. Sama Levertov je isticala da se u Engleskoj uvek osećala kao autsajder. „Među Jevrejima Goj (što je jevrejski naziv za sve nejevreje), među nejevrejima (sekularnim ili hrišćanima) Jevrejka ili barem polu Jevrejka, (što je bilo dobro ili loše zavisno od njihovog stepena antisemitizma), među Anglosaksoncima Kelt, u Velsu Londonka, koja ne samo da nije govorila velški već nije znala ni velške običaje; među školskom decom čudan izuzetak – nisu znali da li treba da mi zavide ili da mi ne veruju – sve ove anomalije predskazale su moje kasnije iskustvo... Ali sva ova osećanja nepripadanja za mene su bila pozitivna, a ne negativna“

Čitajući Vilijamsovu poeziju, a po preseljenju u Ameriku, po sopstvenom iskazu, i pod direktnim uticajem tada već ostarelog i bolesnog pesnika koga je redovno posećivala, Levertov je otkrila da poeziju može pronaći u svakodnevnom iskustvu, u takozvanim beznačajnim stvarima. Od Vilijamsa je naučila da ceni lično iskustvo bez obzira na stavove autoriteta, kao i da obrati posebnu pažnju na američki govor, njegov ritam, i njegove pesničke mogućnosti. „Vilijams je bio neka vrsta ulaznih vrata u moj pesnički razvoj. On je otvorio novi put u korišćenju jezika. Njegovi eseji i ideje za mene su bili značajni, uticali su na mene. Način na koji je on inkorporirao ritam i dikciju običnog jezika u svoju poeziju omogućio mi je da se nosim sa životom u Americi. A kada sam ga upoznala, stekla sam divnog prijatelja,“ piše Levertov.

Kao na pesnike koji su takođe uticali na njenu poeziju Levertov je ukazivala na Paunda i Stivensa. Paundu duguje, istakla je, „svest o potrebi za preciznošću u poeziji“, kao i „svest o opasnostima od sentimentalizma“. Najveći uticaj su na nju, po sopstvenim rečima, izvršili Paundovi teorijski spisi kao što je *ABC čitanja*. Stivensa je smatrala muzikalnim pesnikom, bila fascinirana njegovom upotrebom jezika, i „uvek volela čulne aspekte njegove poezije“.

Kao teorijska osnova za eksperimentisanje u poeziji poslužili su Deniz Levertov Vilijamsovi iskazi o „promenljivoj stopi“, kao i Olsonov esej o projektivnom stihu. Već njena druga zbirka pesama *Sada i ovde (Here and Now)* 1956, otkrila je njena nova pesnička usmerenja. Levertov je napustila metar i opredelila se za slobodni stih. „Verujem da je svaki razmak i svaki zarez živi deo pesme i da ima svoju funkciju, upravo kao što svaki mišić i pora tela imaju svoju funkciju. A način na koji su raspoređeni stihovi je funkcionalan, suštinski za život pesme“, pisala je. Sa ovom zbirkom Levertov je već zauzela značajno mesto ne samo među pesnicima iste generacije, kao što su Robert Krili i Robert Dankan, nego je stekla ugled i kod pesnika starije ge-

neracije kakav je bio V.K. Vilijams. Sa knjigom *Sa očima na našim potiljcima* (*With Eyes at the Back of our Heads*) 1959, Levertov se učvršćuje kao velika američka pesnikinja.

Levertov je objavila više od dvadeset knjiga pesama i dobila niz nagrada za poeziju. Među njene najznačajnije zbirke spadaju, pored gorepomenutih, *Jakovljeve lestve* (*Jacob's Ladder*) 1961, *O kušaj i vidi: Nove pesme* (*O Taste and See: New Poems*) 1964, *Ples tuge* (*The Sorrow Dance*) 1967, *Ponovo učeći azbuku* (*Relearning the Alphabet*) 1970, *Ostati živ* (*To Stay Alive*) 1971, *Otisci stopala* (*Footprints*) 1972, *Oslobađanje prašine* (*The Freeing of the Dust*) 1975, *život u šumi* (*Life in the Forest*) 1978, *Sabrane ranije pesme 1940-1960* (*Collected Earlier Poems 1940-1960*) 1979, *Sveće u Vavilonu* (*Candles in Babylon*) 1982, *Pesme 1960-1967* (*Poems 1960-1967*) 1983, *Neiskrene molitve: Nove pesme* (*Oblique Prayers: New Poems*) 1984, *Udišući vodu* (*Breathing the Water*) 1987, *Pesme 1968-1972* (*Poems 1968-1972*) 1987, *Vrata na košnici* (*A Door in the Hive*) 1989, *Večernji voz* (*Evening Train*) 1992, *Pesak izvora* (*The Sands of the Well*) 1996, *Život oko nas: Izabrane pesme o prirodi* (*The Life Around us: Selected Poems on Nature*) 1997, *Potok i safir: izabrane pesme o religioznim temama* (*The Stream and the Sapphire: Selected Poems on Religious Themes*) 1997. Levertov je objavila i četiri knjige eseja: *Pesnik u svetu* (*The Poet in the World*) 1973, *Osvetlite pećinu* (*Light up the Cave*) 1981, *Novi i izabrani eseji* (*New and Selected Essays*) 1992, *Tesserae: Sećanja i pretpostavke* (*Tesserae: Memories and Suppositions*) 1995; takođe knjigu *Pisma Deniz Levertov i V. K. Vilijamsa* (*The Letters of Denise Levertov and W. C. Williams*) 1998. Levertov je objavila i tri knjige prevoda.

Levertov je umrla 1997, u sedamdesetčetvrtj godini života. Posle njene smrti objavljena je zbirka *Ovo veliko nepoimanje: Poslednje pesme* (*This Great Unknowing: Last Poems*) 1999.

Levertov je verovala da poezija u svom najboljem obliku koji je ona nazivala „organskom formom poezije“ nastaje na osnovu „verne pažnje prema predmetu“, ali da do transformacije te pažnje u poeziju dolazi samo usled prisustva „neočekivanog „ili „muze“. Tako ovaj proces postaje neka vrsta alhemije. Volja i inteligencija u stvaralačkom procesu mogu dati neke rezultate, verovala je ona, ali ako se predmetu posveti pažnja, i sa njim se uspostavi odnos „ponizne posvećenosti“, ishod će biti mnogo bolji. „A ako istrajete, onda će vam ponekada biti data posebna nagrada apsolutno nepredvidivog... i

možete biti uznesheni u neke oblasti iskustva koje nikada niste smatrali mogućim. To je, doista, dar. On ne nastaje iz volje.“ Dar koji Levertov pominje može se najpre izjednačiti sa religioznim iskustvom. Sama pesnikinja ističe da je za nju „pisanje poezije, primanje poezije – religiozno iskustvo“ pod čim ona podrazumeva „nešto dublje, različito od bilo čega što... inteligencija i misao mogu da iskuse“. To ne znači da Levertov od poezije želi da načini religiju, ali svakako znači da ona želi da naglasi da poezija „nije samo jedan antropocentrični čin“.

U eseju „Poezija, proročanstvo, preživljavanje“ Levertov podvlači da je pesnikov poziv da „prizove božansko“, a u eseju „Pesnikovo gledište“ kaže: „Verovati kao umetnik u inspiraciju ili intuitivno, znati da bez imaginacije... nikakva količina akomuliranog obrazovanja ili sjajnog rezonovanja neće biti dovoljna, jeste živeti sa vratima života otvorenim prema transcendentnom... Ne priznaje svaki umetnik, naravno, ovu činjenicu – ali svi u kreativnom činu imaju iskustvo misterije. Koncept inspiracije pretpostavlja snagu koja ulazi u individuu a nije atribut ličnosti; on je povezan sa shvatanjem umetnikovog života kao poslušnosti prema vokaciji.“ S obzirom da je celog života verovala u strasnu odgovornost koju pretpostavlja njena, ovako shvaćena pesnička vokacija, Levertov se kontinuirano bavila velikim temama ljudskog iskustva: prirodom, ženskim iskustvom, ljubavlju, ratom.

Kao jedan od osnovnih principa u stvaranju poezije Levertov je prihvatila Vilijamsovo načelo: „Nema ideja sem u stvarima“. To u njenoj poetici znači zalaganje za „poeziju direktne evokacije; poeziju hijeroglifa, otkrovenja, inkarnacije, u kojoj ličnosti mogu biti iz mita ili iz ponedeljka, nije bitno, ako ih je stvorila živa imaginacija“. Polazeći od običnih stvari iz svakodnevnog života Levertov se u glavnini svoje poezije koncentriše da razotkrije njihovu divotu.

Divna istino, suoči se sa nama
na svakom koraku,
u svakom obliku, gvozdene lopte,
jaja, tamnog konja, senke,
oblaka
izdisaja u vazduh

Živi
u našim pretrpanim srcima

našim zaparenim kupatilima, kuhinjama punim
stvari koje treba napraviti,
običnim ulicama

Proguraj blizu svoj osmeh
da te upoznamo, strašna sreća

Ona želi da nađe ono što je u stvarima skriveno, što je u rečima neizrečeno, što je suština stvari, što isceljuje bolest našeg svakodnevnog života. O tome govori pesma „Zadovoljstva“.

Volim da nađem
što se ne nalazi odmah
već leži

unutar nečeg drugačijeg
opušteno, različito.

Mada u poeziji Deniz Levertov sva iskustva zadržavaju svoju jedinstvenost i konkretnost, u njima je uvek moguće naći izvor transcendencije. U pesmi „Tren“, na primer, Levertov opisuje izlet sa majkom; žene u šetnji kroz šumu beru pečurke, a onda, kada izađu na čistinu, naglo se podigne magla koja je do tada skrivala Maunt Snoudon, nekih pedesetak kilometara dalje, i planina se ukazuje u svoj svojoj lepoti. Penjanje uzbrdo, vlažna trava, dodir pečurki, percepcije su koje uvode u krik koji majka ispušta u času kada ugleda vrh. U poslednjim stihovima pesme Levertov uspeva da nam prenese utisak transformisane realnosti:

Snoudon, dom
orlova, Merlinovo
odmorište, srž Velsa.
Svetlost
krasi vrh planine
za doživotni pogled, dok se magla
ponovo ne spusti.

Priroda i njene pojave izvorište su za pesnikinjino razmišljanje o različitim stanjima čoveka. U pesmi „Osamljenik“ Levertov suprotstavlja čovekovo stanje pri izlasku sunca i pri izlasku meseca. Mali period vremena, tren promene dana u noć, dovoljan je da se čovek sagleda u različitim stanjima.

Pri zalasku, sunce ispisuje
tajno ime u sopstvenoj krvi za sećanje,
obilje svetlosti
vrelinu koja se sporo hladi:
i čovek ima vremena da potraži zaklon.

Ali kada mesec
zavlada horizontom, mada okleva
na čas, iščezava
bez traga srebra

I čovek ostaje samo sa zvezdama,
pomamnim i udaljenim, i što ne otkrivaju
kamenje tamnih puteva.

Tako je to s bogovima,
I sa polubogovima,
I sa herojima.

Priroda snažno utiče na pesnika posmatrača. Određeni trenutak u vremenu u pesmi „Jedan ujutru“ prozaičnu realnost svakodnevnih stvari boji specifičnom svetlošću: kuhinjski patio i betonska kada postaju predmeti neobične lepote pod dejstvom „snežne mesečine“:

Kuhinjski patio na snežnoj
mesečini. Ta
snežna tišina, to
prepuštanje mirnoći.
Nogari, betonska
kada, snežnoplava. Linija pranja
priklonjena pod svoje snežno krzno!

Neočekivanim nagomilavanjem prideva „snežni“ koji se u ovoj kratkoj pesmi javlja pet puta, Levertov postiže efekat apsolutne utišanosti paradoksalno ne zimske već letnje noći. Tako letnja noć nije samo jedno vremensko određenje i jedan pejzaž, već i posebna vrsta osećanja koje pejzaž u posebnom času leta nosi sa sobom.

Mesec je utišao
zrikavce, letnje žabe
ne dišu.
Letnja noć, letnja noć, stoji
jednonoga, ždral
u snežnoj močvari, i zuri
u snežni mesec!

U pesmi „Petodnevna kiša“ doživljaj rublja koje visi na limunovom drvetu u dugotrajnoj kiši inspiriše pesnički subjekat na pobunu protiv svakodnevice koja briše individualnosti i ljudi i stvari. Ali ta pobuna ostaje samo krik. Rutina običnog pobeđuje.

Nosi grimiz! Otkini zelene limone
sa drveta! Ne želim

da zaboravim ko sam, šta je gorelo u meni,
i visim, mlitava i čista, prazna haljina –

Ne menja se samo čovek pod uticajem prirode; i priroda se menja pod uticajem čoveka. U pesmi „Drvo govori o Orfeju“ pesnikinja daje svoju interpretaciju mita o Orfeju. Poesma predstavlja monolog drveta koje najpre kao posmatrač, a onda kao sledbenik Orfejev, svedoči o transformaciji sopstvenog bića pod dejstvom muzike. U početku drvo zvuk Orfejeve lire doživljava kao čist spoljni nadražaj, „suvo golicanje“, „žubor“, ali potom doživljaj postaje mnogo dublji:

Ali to više ne beše žubor (on se približio i
zastao u mojoj prvoj senci) to beše talas koji me okupa
kao da kiša se

dizala odozdo i oko mene
umesto da pada.

I ono što sam osećao ne beše više suvo golicanje:
činilo mi se da pevam dok on pevaše, činilo se da znam
što ševa zna; svi moji sokovi
uspinjahu se ka suncu što se do
sada
rodilo, magla se dizaše, trava se
sušila, ali je moje korenje osećalo kako ga muzika vlaži
duboko pod zemljom.

Preobražaj drveta pod uticajem umetnosti ogleda se u njegovoj mogućnosti da odjednom razume svaku reč koju čuje, da shvati da sluša o neobičnom putovanju koje će biti preduzeto u oblast zabranjenu za ljude, u dubine zemlje, da razume“ ljudske snove, ratove, strasti, bolove“. Pod dejstvom muzike biće se transformiše i dublje. Pevač peva vatru koje se drveće boji, a drvo uživa u njenom plamenu; mada je leto, na drvetu izbijaju novi pupoljci. I ne poimajući dubinu transformacije, ono zadobija dimenzije ljudskosti. Šta više, ono prerasta i ljudsko iskustvo i postaje čitava istorija života na zemlji:

Bio sam seme ponovo
Bio sam u močvari mahovina.
Bio sam ugalj.

Kada se Orfej pokrene, i drvo se pokreće za njim ne mogavši da se odupre želji da bude u njegovom prisustvu. Svet dodirnut umetnošću nikada više neće biti isti: promene su duboke i dramatične – čak i ono što je najčvršće, što je ukorenjeno, menja se; drveće se najpre kreće, a potom, uz muziku Orfejevu uči da igra. Celu noć neumorni pevač muzikom utoljuje žudnju drveta do njegovog ponovnog ukorenjivanja u novo tlo. Posle Orfejevog odlaska, svet koji ostaje za njim promenjen je zauvek mada ta promena nije vidljiva:

U zoru je otišao.
Od tada stojimo ovde,
u našem novom životu.
čekali smo.

On se ne vraća.
 Kažu da je putovao pod zemlju, i izgubio
 ono što je tražio.
 Kažu da su ga oborili
 I isekli mu udove za ogrev.
 I kažu
 da mu je glava još pevala i pevajući odvučena u more.
 Možda se neće vratiti.
 Ali nama se vraća
 ono što smo proživeli.

Preporođeno drveće sada više vidi, više oseća; u svetu prožetom muzikom ptice i vetar zvuče jasnije jer se kroz njihove zvuke cela priča koja uključuje i agoniju i ples ponovo ponavlja. Monolog drveta započeo je rečima: „Bela zora. Tišina.“ Poslednja reč koju drvo izgovara, i koja i sama svedoči o dubini transformacije je „muzika“.

Levertov iskreno veruje da upravo u njenom ženskom biću u svoj njegovoj složenosti leži sposobnost za umetnost. U pesmi „*Cancion*“ ona kaže:

Kada sam žena – o, kad sam
 žena,
 vrela se duha u meni pune, do samog vrha pune,
 pesme provaljuju bravu moga grla.

A u pesmi „Koračajući ka zapadu“:

Ne postoji draž
 slađa, ukusnija

nego biti radosna što si
 ne drugo već žena

i niko drugi do ja.

Kao sledbenica britanske klasicistkinje Džejn Harison koja je napisala ka-

pitalno delo o značaju velike majke u grčkoj kulturi *Prolegomena za studije grčke religije*, Levertov je mnoge njene ideje razvila u svojim pesmama slaveći boginju, muzu, kao pokroviteljicu svoje poezije. U pesmi „Pev za Ištar“ boginja meseca je ta koja inspiriše pesnika na stvaranje „Mesec je krmača/ i grokće u mom grlu“. Odnos muze/boginje i pesnika je erotski:

Ona je krmača
A ja vepar i pesnik

Taj erotski odnos za pesnika je skoro jednak uništenju:

Kada rastvori svoje bele
usne da me proždere ujedam je
I smeh ljulja mesec

Mračno jedinstvo pesnika i njegove muze proizvodi željeni efekat – sjaj kreacije:

U crnilu želje
ljuljamo se i grokćemo, grokćemo i
sijamo.

Jedinstvo muze i pesnika je ipak problematično. Muza, na kraju, inspiriše pesnikinju na stvaranje u suštinskoj samoći. U pesmi „Ona i Muza“, pošto „divni junak“ izgovori „*arrivederci*“, junakinja se vraća u tajnu sobu umetnosti i tu „počinje da piše. Ali ne o njemu“.

U poeziji Deniz Levertov i ličnost žene i ličnost pesnikinje karakteriše dvojnost. Žena koja je umetnica, veruje Levertov, koja vidi i kaže ono što vidi, nikada sebe ne može shvatiti kao jedno biće; pozicija posmatrača uvek je izdvojena od pozicije onoga koji proživljava. Zato, u nizu pesama, Levertov sebe karakteriše kao dve žene: jedna je ona koja gleda, peva, začarava, a druga ona koja živi, voli, hrani. Prepoznaćemo u ovoj strategiji dvojstva nastavak tradicije koju su оформile žene pisci XIX veka od Šarlote Bronte do Emili Dickinson: sve one su videle sebe kao ličnosti razapete između dve krajnosti: otmene dame i buntovne ludakinje. U pesmi „U Duhu“ pesnikinja govori o dva suprotstavljena sopstva u duhu: to su žena nevinosti „koja je ljuba-

zna i veoma čista“ ali „nema mašte“ i njena dvojnica „uznemirena, mesecom ispunjena devojka – ili starica“ koja „zna pevove čudne“, ali ona „nije ljubazna“. Ovo dvojstvo ženske ličnosti nije isključivo osobina pesničke ličnosti. U pesmi „Žena“ mladoženja se suočava sa dve žene: ona za kojom žudi je „odevena u jednostavnu tkaninu“, a ona koja ga umara nosi „ludo perje“, ali one su jedno i on mora da shvati da će živeti sa obe.

Levertov se ne može smatrati pesnikinjom feminističke orijentacije, ali ponekada kada preuzme na sebe da opravdava žensku složenost, kreira najotvoreniji politički, feministički iskaz. U pesmi „Žene hipokriti“ Levertov se ljuti na žene zato što odbijaju da prihvate sopstvenu neobičnost, sposobnost za proročanske snove, već se kreću putevima tradicionalnog ženskog ponašanja „kurvinski sa psihopompom“. Retko sklona ovakvim eksplicitnim feminističkim iskazima Levertov je nekim pesmama osvojila novu teritoriju za poeziju otkrivajući specifično žensko iskustvo u odnosu sa muškarcem. Takva pesma je „Nemi“:

Ono stenjanje koje muškarci koriste
kada pokraj žene prolaze na ulici
ili na stepenicama podzemne železnice

da joj saopšte da je ženka
i da njihovo telo to zna,

je li to neka melodija,
neka dovoljno ružna pesma
što ju je ispevala
ptica rasečena jezika
a zamišljena kao muzika

Ili je to prigušeno urlanje
gluvonemih zatočenih u zgradi
koja se lagano puni dimom.
Možda oboje.

Analizu ženskog odgovora Levertov u pesmi daje na dva plana: na planu fizičkog kretanja žene kroz hodnike podzemne železnice do stanice, gde tre-

ba da sačeka voz, tako da podzemna železnica postaje metafora tela, i na mentalnom planu, praćenjem njenih misli. Suočena sa ovakvom reakcijom, žena, uprkos tome što bi želela drugačije da reaguje, uprkos samoj sebi, „zna da je to pohvala“. Da joj u potpunosti nedostaju draži, njena pojava bi bila praćena tišinom. Glasna muška reakcija nije samo reakcija na čistu polnost, već na nešto izvan toga. To je, kako Levertov kaže, „reč na jeziku bola“ na jeziku „izranjavljenom, obolelom, odbačenom“. Žena bi morala da odbije „ovaj poklon“, ali u tome ne uspeva, zvuk stenjanja joj zvoni u ušima, posteri zderani sa zidova hodnika podzemne železnice izgovaraju to isto, ceo podzemni svet postaje odjek tog zvuka. Kao da taj zvuk oživljava, postaje osoba koja je i izvan nje i u njoj, „trese se i škrguće“; te druge osobe se žena ne može otresti dok čeka voz. Pisma kulminira dvostrukim odgovorom: tela, oličnog u ubrzanom pulsu, i uma koji odbacuje telesni odgovor:

Njen puls se mrzovoljno

ubrzao
ali vagoni usporavaju i
uz škripu staju dok njeno razumevanje

nastavlja da prevodi:
„Život za životom, život za životom prolazi

bez poezije
bez prikladnosti,
bez ljubavi.“

Maestralnost Levertov postiže poslednjim stihovima koji se mogu tumačiti u najrazličitijim emocionalnim ravnama kao reči pobune, bola, ali i ravnodušja, pomirenosti. Ovom poetskom analizom drama muško ženskih odnosa se ne rasvetljava već samo potvrđuje.

Mada se u glavnini pesama opredelila za upotrebu pesničkog *ja* koje se u najvećoj meri podudara sa njenom ličnošću, Levertov sebe nikada nije smatrala ispovednim pesnikom. „Ispovedna poezija za mene znači ne samo poeziju sa jasno prisutnim autobiografskim elementom, već poeziju koja koristi pesmu kao mesto na kojem će se ispovediti o onim delovima života koji su

mučni, o onim stvarima koje zahtevaju čin ispovesti. Mada pišem pesme lične prirode, sebe ne smatram ispovednim piscem u ovom smislu... Kako ja razumem, ispovedna pesma ima kao svoju motivacionu snagu želju da pesnika oslobodi od nečega što ona ili on smatraju opsesijom. Opasnost leži u tome da se umetničko delo redukuje na proces ekskrecije... A poezija je nešto veoma različito od telesnog pročišćenja... Ono što zameram većini u tzv. ispovednoj poeziji jeste da je impuls za delovanjem toliko ekskluzivno povezan sa pesnikovom potrebom da se rastereti, da je estetika zaboravljena.“

Ljubav muškarca i žene je tema koja se kroz poeziju Deniz Levertov proteže sve do njene poslednje knjige. Ona je kompleksna, problematična, sagledana iz ženskog aspekta. Levertov je opčinjena erotskim aspektom ljubavi žene prema muškarcu, s tim što je u njenoj poeziji podvučeno da se taj erotski elemenat nikada ne pojavljuje izdvojen iz kompleksnog ljubavnog odnosa, koji je opet veoma često identifikovan sa bračnim odnosom. Sve što pripada voljenom muškarcu postaje predmet obožavanja. Tako je i sa njegovom dlakom. U pesmi „Psalm u slavu dlake po muškom telu“ poetski subjekat slavi najpre dlaku svoga muža kao čisto erotski elemenat:

Mužu, tvoje je svileno runo crno, –
crni ukras;
leži tako blisko oblinama puti
pali moj dlan.

Potom, ovaj ženski glas hvali dlaku svoga sina kao znak muževnosti, osposobljenosti za samostalan život, najzad i dlaku svih muškaraca kao znak muškog pola. Pesma koja započinje erotskom proslavom pojedinačnog, muževljeve dlake, završava se slavljenjem muževnosti uopšte.

U „Nenapisanoj pesmi“ poetski subjekat govori o pesmi koja je zamišljena kao proslava muževljevog tela a nikad nije napisana. U erotsku ravan pesme pesnikinja kao remetilački faktor uvodi vreme.

Ta pesma nenapisana, čin
prepušten mislima, neizveden. Godine,
šuma džinovskog kamenja, fosilnih panjeva
zatrpavaju taj oltar.

Razaranju vremena je podložno sve, pa se i namera da se muževljevo telo proslavi urušava, nakon čega i ceo projekat gubi erotičnost.

Bračni odnos pesnikinja sagledava kao izuzetno složen. U pesmi „Bračni bol“ kojom je Deniz Levertov najčešće predstavljena po antologijama poezije, pesnikinja bez romantizovanja ili žalopojki konstatuje bol i obećanje bračnog odnosa:

Bračni bol:
bedro i jezik, dragi,
od njega otežali,
kucka u zubima

Čekamo pričest
a odbijaju nas, dragi,
i jedno i drugo

To je levijatan, a mi
u njegovoj utrobi
očekujemo radost, neku radost
za koju se napolju ne zna

po dvoje u sanduku
toga bola.

Pesma dramatizuje paradoks razdvojenosti u bračnoj zajednici: u njoj, naime, istovremeno postoje i jedinstvo i dualnost. Levertov, kao što sam već podvukla, nije feministički pisac, ali se sa obezružavajućom iskrenošću suočava sa kontradikcijama impliciranim brakom. Želja za ljubavnike postaje zamka; uhvaćeni u nju oni će od tada živeti u stanju bola, sahranjeni u svojoj zajednici. U poslednjoj strofi pesme brak je upoređen sa morskim, biblijskim čudovištem Levijatanom, koje se najčešće identifikuje sa kitom koji je progutao Jonu. Zatočenici kitove utrobe ili sanduka/ kovčega, supružnici su osuđeni ili na večni bračni bol ili na to da ih progutaju dubine mora, osamljeničkog života. Ali, kao biblijski sanduk, Nojev kovčeg koji je značio spasenje živog sveta u vreme potopa, i ovaj sanduk možda simbolizuje nadu za one koji se nalaze unutra.

Ljubav žene prema muškarcu je za Deniz Levertov složena, puna pitanja, senki, sumnji. Jedino neproblematično žensko osećanje, jedina prava ljubav je majčinska ljubav. Ona je nepromenljiva, neutaživa, nepodložna zaboravu. Mada u pesmi „Nametanje“ nema eksplikacije šta je to nešto što se svojim odsustvom nameće kao najvećim prisustvom, iz emocijom nabijenih stihova izbija osećanje majčinske ljubavi:

Pošto sam odsekla ruke
i izrasle mi nove

nešto za čim su čeznule moje pređašnje ruke
došlo je i zatražilo da ga ljuljam.

Pošto su moje iskopane oči
usahle, i nove mi izrasle

nešto za čim su plakale moje pređašnje oči
došlo je tražeći da ga žalim.

Jedan od neprekinutih tokova poezije Deniz Levertov je socijalne orijentacije. U njenim pesmama susrećemo suprotstavljanje ratu, zalaganje protiv trke u nuklearnom naoružanju, stalni vapaj za mirom. Ona ne smatra da je izazivanje šoka kod čitalaca neophodnost socijalne poezije, već veruje da ljubav prema životu mora iznedriti energiju koja treba da se suprotstavi uništenju. Njena antiratna pozicija može se sagledati u dugačkoj pesmi „Za vreme suđenja Ajhmanu“ (1961), kao i u pesmama napisanim u znak protesta protiv rata u Vijetnamu. Takva je na pr. pesma „Oltari u ulici“ o događajima iz juna 1966. godine kada su vijetnamska deca u znak mirnog otpora gradila oltare po ulicama Sajгона sprečavajući tako odvijanje saobraćaja. Deca grade oltare od svih dostupnih materijala „kamena, drveća, snova“, deca se ljubavlju suprotstavljaju razaranju.

Do podneva
ceo grad u svoj svojoj korupciji
u svoj svojoj prolivenoj krvi koju monsuni ne mogu sprati
postao je hram
loman, neuništiv, potpun.

U pesmi napisanoj posle boravka u Vijetnamu, za vreme rata, „Miris života, zadah smrti“ Levertov konstatuje da se svuda gde je doživela rat, u bolnicama, među ranjenicima, u ruševinama, podizao miris života. Oni koji su zahvaćeni ratom ne mogu se odvojiti od onih koji ne žive u ratu; Amerika koja vodi ratove na teritorijama drugih zemalja ne može sebe doživljavati kao da nije deo sveta, kaže pesnikinja i proročanski zaključuje:

A u Americi
gde bombe nikada
nisu vrištale rušeći
zgrade, kasapeći ljudska tela
dižući polja Kanzasa, Vermonta ili Merilenda u vazduh
da bi ih spustile na pogrešnu stranu, rasekotine zemljane utrobe...
a u Americi, svuda...
mirišem smrt.

Mada u pesmi „Život u ratu“ pominje i Vijetnam, pesnikinja se temom rata bavi na opštijem nivou. Ljudi su zatočenici rata, ratom su nam „probušena pluća“, ratom je prevučena „sluzava membrana naših snova“. Celog života mi udišemo pesak rata, njegovom prljavštinom prekrivena je i naša mašta. I uvek je sa nama

saznanje da se ljudski rod
nežni čovek čija plot
na milovanja odgovara, čije su oči
cveće što opaža zvezde,

čija muzika nadilazi muziku ptica,
čiji se smeh ravna sa smehom psa,
čije razumevanje iskazuje zamisli
lakše od najfinijeg paukovog tkanja

još uvek okreće bez iznenađenja, samo sa žaljenjem
prema najavljenom razdiranju grudi čije mleko
teče preko utroba još živih beba

Mi smo ljudska bića, mi smo stvaraoci, naš jezik pretpostavlja milosrđe, mi verujemo da imamo božji lik, pa ipak mi radimo sve ovo, „ubeđujući sami sebe da je to neophodno“, kaže sa gorčinom Levertov. Svest o ovom saznanju bori se u našim telima za prostor sa radošću i ljubavlju. Mi pokušavamo da živimo sa tim saznanjem ali ništa što učinimo nema brzinu, sigurnost, „duboku inteligenciju koju bi imao život u miru“. Često u antiratnoj poeziji Deniz Levertov, inače strasnoj i moćnoj, zazvuči gorka ironija, posledica nemogućnosti izlaska iz stanja rata, posledica sagledavanja njegovih krajnjih konsekvenci. U pesmi „Razgovor u mraku“ dva glasa koja različito vide istoriju čoveka, jedan kao „strahovanje i gubitke“ a drugi kao kretanje ka posebnom mestu kroz gubitke, i ne primećujući dolaze do jednoglasja u raspravi o kraju planete.

Naše smrti, kaže prvi.
Tako je, kaže drugi,
sada će to biti masovna smrt.

Masovne grobnice, kaže prvi, nisu ništa novo.
Ne, kaže drugi, ali ovoga puta neće biti grobnica,
svi mrtvi će ležati tu gde padnu.

Izuzev onih koji sagore u pepeo, kaže prvi.
Pa ih razveje žestok vetar, kaže drugi.

Kako možemo živeti u ovom strahu? kaže prvi.
Od danas do sutra, kaže drugi.

Ipak želim da vidim, kaže prvi
kuda vodi moj sopstveni put.

Želim da živim, kaže drugi, ali gde da živim
ako nestane ovaj svet.

Pesnici duguju poeziji lojalnost koja ponekada može biti u konfliktu sa raznim zahtevima života, kaže Deniz Levertov. „Iz ovih konflikata ponekad se ponovo rađa poezija. Na primer, impuls da se pomiri ono što verujemo da je

neophodno za naš ljudski integritet, kao što su oblici političke akcije, sa nužnostima našeg unutarnjeg života, uključujući njegovu formalnu estetsku dinamiku, motivirajući napor da se piše angažovana ili „politička“ poezija koja je istinski poezija, magnetska i čulna – Neruda je rekao da je ovu sintezu najteže dostići (ali naše čudno i teško doba vapije za njom). Ipak, ponekada pesme koje možemo napisati i potrebe i mogućnosti svakodnevnog života ostaju međusobno razdvojeni. Pesnik očajava zbog svakodnevnih manifestacija pakosne imbecilnosti i naizgled nepobedive snage pohlepe, pa ipak piše pesmu o ljiljanima u šumi uproleće. A obećao je da će govoriti na sastanku ili učestvovati u protestu. Ako je savestan, jedino rešenje je da pokuša da sameri suprotstavljene zahteve u svakom prelomnom trenutku, i uopšte da pokuša da dobro žonglira i uspe da ostvari istovremeni ples svih narandži u vazduhu.“

Nikada ne zanemarujući strasnu odgovornost prema svakom preuzetom pesničkom činu, Deniz Levertov je u tome uspeo.

VOLJA ZA PROMENOM: POETSKI PUT ADRIJEN RIČ

Ako bi se tražio ženski poetski glas koji je obeležio američku poeziju druge polovine dvadesetog veka onda bi to sigurno bio glas Adrijen Rič (Adrienne Rich). Njeno delo predstavlja amblem puta kojim se američka ženska poezija kreće od Drugog svetskog rata pa sve do naših dana. Njen veliki ugled utemeljen je takođe u njenoj kritičkoj misli posvećenoj u najvećoj meri savrmenom feminističkom pokretu. Kao radikalni reprezentant ovog pokreta Rič se javila sedamdesetih godina da bi sve do danas beskompromisno ustajala kako u odbranu fundamentalnih prava žene, tako i kao zagovornik lezbijskog feminizma, kako kao savest američkog društva u zaštiti prava dece tako i kao zastupnica teze o neophodnosti prihvatanja razlika među ženama u zavisnosti od njihove boje kože, socijalnog statusa i kulture kojoj pripadaju. To što već više od pola veka delo Adrijen Rič predstavlja nesporni znak svoga vremena posledica je pre svega dominantne osobine i njenog bića i njenog dela – volje za promenom.

Prvu knjigu *Promena sveta (A Change of World)* objavila je 1951. godine. Tokom svoje plodne spisateljske karijere Rič je objavila (do sada) još 17 zbirki poezije. To su: *Brusioci dijamanta (Diamond Cutters)* 1955, *Snimci snahe (Snapshots of a Daughter-in-Law)* 1963, *Neminovnosti života (Necessities of Life)* 1966, *Leci (Leaflets)* 1969, *Volja za promenom (The Will to Change)* 1971, *Poniranje u olupinu (Diving into the Wreck)* 1973, *Dvadeset i jedna ljubavna pesma (Twenty-One Love Poems)* 1976, *San o zajedničkom jeziku (The Dream of Common Language)* 1978, *Ludo strpljenje me je dovelo ovako daleko (A Wild Patience Has Taken Me This Far)* 1981, *Ragastov kao činjenica: Izabrane i nove pesme 1950 – 1984 (The Fact of a Doorfra-*

me: *Poems Selected and New*) 1984, *Tvoja rodna zemlja, tvoj život* (*Your Native Land, Your Life*) 1986, *Moć vremena* (*Time's Power*) 1990, *Atlas komplikovanog sveta* (*An Atlas of the Difficult World*) 1991, *Sabrane rane pesme: 1959-1970* (*Collected Early Poems: 1950-1970*), 1993, *Tamna polja republike: Pesme 1991-1995* (*Dark Fields of the Republic: Poems 1991-1995*), 1995, *Ponoćno spasavanje: Pesme 1995-1998* (*Midnight Salvage: Poems 1995-1998*), 1999, *Lisica: Pesme 1998-2000* (*Fox: Poems 1998-2000*), 2001.

Opređelivši se za aktivno učešće u feminističkom pokretu, Rič počinje aktivno da se bavi esejistikom; piše pretežno o poeziji i politici. Objavila je do sada pet zbirki eseja: *Od žene rođena: Materinstvo kao iskustvo i institucija* (*From Woman born: Motherhood as Experience and Institution*) 1976, *O lažima, tajnama i tišini: Izabrana proza 1966-1978*, (*On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose*), 1979, *Krv, hleb i poezija: Izabrana proza 1979-1985*, (*Blood, Bread, and Poetry*), 1986, i *Šta se u njima krije: Sveske o poeziji i politici* (*What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics.*) 1993, *Umetnosti mogućeg: Eseji i razgovori* (*Arts of the Possible: Essays and Conversations*), 2001.

Za poeziju je A. Rič dobila brojne ugledne nagrade, između kojih su svakako najznačajnije Nacionalna nagrada za najbolju knjigu 1974, Nagrada za poeziju Rut Lili, koju dodeljuje Američko udruženje za modernu poeziju, 1986. godine, Nagrada Akademije Volas Stivens za izuzetno i dokazano majstorstvo u oblasti poezije, 1997, i nagrada Fondacije Lanana za životno delo, 1999.

Rič živi u Kaliforniji i predaje na univerzitetu Stanford.

Adrijen Sesil Rič rodila se 1929. godine u Baltimoru, u uglednoj porodici srednje klase. Njen otac Arnold Rič bio je profesor patologije na Univerzitetu Džons Hopkins. Izuzetno obrazovan i kulturni čovek, on je besprekorno funkcionisao unutar belog hrišćanskog miljea ne ističući nikada svoje jevrejsko poreklo. Njena majka, Helen Džons važila je do udaje kao talentovana pijanistkinja i kompozitorka sa sjajnim evropskim obrazovanjem. Posle udaje napustila je karijeru i posvetila se obrazovanju svoje dve kćeri, Adrijen i njene mlađe sestre.

U odrastanju i posebno poetskom obrazovanju A. Rič, njen otac je igrao izuzetno značajnu, možda bi se čak moglo reći – presudnu ulogu. Pregledao je sve njene školske zadatke i, kako svedoči pesnikinja u knjizi *Krv, Hleb i Poezija*, i prve poetske pokušaje, neumorno kritikujući njenu tehniku ali i

pružajući joj podršku kroz poklone – knjige o rimi, metru i formi. „Njegovo ulaganje u moj intelekt bilo je egotistično, tiransko, umišljeno i užasno me je umaralo. Naučio me je, ipak, da ne verujem lakoj inspiraciji, da pišem i ponovo pišem; da osećam da sam biće knjige, mada žena; da ideje uzimam za ozbiljno. Naučio me je da veoma mlada osetim snagu jezika...“, (p. 113), pisala je Rič o svom ocu.

Očevo prisustvo i snaga njegovog uticaja, ambivalentnog ali nesumnjivog, biće stalna opsesija u poeziji A. Rič, da bi u potpunosti izbila u ispovednoj zbirci *Sources (Izvori)*. U pesmi u prozi pod brojem VII Rič piše:

„Godinama sam se borila sa tobom; tvojim kategorijama, tvojim teorijama, tvojom voljom, surovošću koja se nije mogla izdvojiti od ljubavi. Godinama sam u glavi vodila rasprave sa tobom. Videla sam sebe, stariju kćer odgajenu kao sina, naučenu da uči a ne da moli, naučenu da joj čitanje i pisanje budu svetinja: stariju kćer u kući bez sina, onu koja mora zbaciti oca, preuzeti ono što ju je naučio i to upotrebiti protiv njega. Sve ovo u zamku od vazduha, lebedećem svetu asimilovanih, koji znaju a poriču da će uvek biti tuđinci.“

Kako ističu mnogi poznavaoци dela Ričove, njena prva pobuna, prvi trenutak u kojem je pokazala volju za promenom, bilo je ustajanje protiv dominantnog hrišćanskog osećanja u kući i otkriće sopstvenog jevrejstva. „Rascepljena u korenu: Esej o jevrejskom identitetu“ („Split at the Root: An Essay on Jewish Identity“) govori o njenoj neprestanoj raspetosti između klime antisemitizma koja je natapala jug i činila prirodnim svaki malograđanski konformizam i otkrića sopstvenog identiteta koji je sugerisao svet intelekta. U poznoj poeziji Rič ovaj rascep u sopstvenom biću uočen još u mladosti prepoznaje i u očevoj ličnosti.

„Posle tvoje smrti ponovo sam te susrela kao lice patrijarhalnog, mogla sam najzad da precizno imenujem princip koji si otevljivao, najzad se pojavila ideologija koja mi je dozvolila da te odbacim, da identifikujem patnje koje si ti prouzrokovao, da te pravedno zamrzim kao deo sistema, kraljevstvo otaca. Videla sam moć i aroganciju mužjaka kao tvoj istinski pečat; ispod njega nisam videla Jevrejina koji pati, tuđ žig koji si nosio, jer si smišljeno uredio da on za mene bude nevidljiv. Tek sada, pod snažnom, ženskom lupom, mogu da dešifrujem tvoje patnje a da ne poreknem nijedan deo mojih.“ (*Izvori*, VII).

No, pomirenje i saznanje došli su tek kasnije. Otkriće jevrejstva je doista značilo otkrivanje novog puta za Rič. Ne samo da je započela druženje sa lju-

dima koji nisu krili svoje pripadništvo ovom narodu već se 1953. g. udala za Alfreda Konrada, Jevrejina iz Bruklina. To je takođe značilo potpuni raskid sa porodicom.

Ali, kako se pokazalo, ne potpuni rascep sa postojećim društvenim stereotipima. Konrad je u mnogo čemu bio sličan njenom ocu: bio je profesor ekonomije na Harvardu, imao dvoznačan odnos prema sopstvenom jevrejstvu (promenio je ime da bi se bolje uklopio u protestantski svet oko sebe). U svojoj porodici, pak, dozvolio je da se ponovi obrazac tipičan za srednju klasu tog vremena: žena je trebalo da svoju ličnost podredi porodičnom životu – Rič je zapostavila poeziju i posvetila se kući, mužu i deci; za nekoliko godina rodila je tri sina. U bolno konfesionalnom tonu Rič u zbirci *Izvori* obraćajući se ocu piše:

„Ali postojao je takođe i drugi Jevrejin. Onaj koga si se najviše bojao, onaj iz *šetla*, iz Bruklina, iz pogrešnog dela istorije, s pogrešnim naglaskom, iz pogrešne klase. Onaj zbog koga sam te ostavila. Onaj koji je bio i sličan i nesličan tebi, koji mi te je godinama tumačio, a koji nije mogao da objasni sebe. Onaj koji je rekao, kao da je napamet naučio *Sada su samo preostali piće i humor*. Onaj koji je, kao i ti, završio usamljen, koji je pokušavao da se kreće u lebdećem svetu asimilovanih koji znaju a poriču da će uvek biti tuđinci. Koji se odvezao u Vermont u iznajmljenom automobilu u zoru i ubio se. Tolike sam godine mislila da ste vas dvojica suprotnosti. Tada mi je trebala tvoja nesličnost; sada je sličnost ta koja mi udara u lice. Postoji nešto više od hrane, humora, preokreta u rečenici, gesta rukom: postoji nešto više.“ (*Izvori*, XVII).

Adrijen Rič je 1951. diplomirala na koledžu Redklif, a te iste godine je V. H. Odn u seriji Yale Younger Poets objavio njenu prvu knjigu. Zvala se *A Change of World (Promena sveta)*. Mada se u ranim stihovima Ričove vidi odsjaj lektire – Dona, Frosta, Dilana Tomasa, Oda, Stivensa, Jejitsa – ipak se – uz fenomen promene, prepoznaje još nešto što će biti znak njene poezije. To je, kako to dobro uočava R. Hauard, „napeta pažnja“ sa kojom se prati ovaj fenomen. Pesnikinja veruje da je biće u svetu nepripremljeno na promenu. Sa jedne strane su „instrumenti“ a sa druge „loše vreme“. U izuzetno lepoj pesmi „Upozorenje bure“ povezani su vreme spolja i „vreme u srcu“, ona „dolaze/ bez obzira na prognozu.“ Tu se ništa ne može uraditi „vetar će se dići/ mi samo možemo spustiti roletne“. I ovo je jedina odbrana protiv ovog doba; taj mali odgovor postaje jedini mogući odgovor svetu. Život je

obeležen kontradikcijama; pesnikinja ih prepoznaje, ali ne rešava. Ona sugeriše da se suprotnost čovek-svet možda može prevazići kroz ljubav; to je način da se prihvati i sve ono što se želi i što se ne želi, zbog čega se pati („Na Bahovom koncertu“). U ovoj zbirci Rič pribegava i specifično modernističkom rešenju pa umetnost tumači kao jedino прибежиšte u svetu. No, bez obzira na pomenuti esteticistički eskapizam, prva knjiga pesnikinje već jasno nagoveštava da on za nju neće predstavljati stalno prihvatljivu opciju. Svet je nešto sa čime se moramo suočiti, na šta moramo uticati. A promena je onda neminovna.

Druga knjiga Ričove pojavila se 1955. pod naslovom *The Diamond Cutters and Other Poems*. Sam naslov zbirke *Brusioci dijamanta* sugerira insistiranje na formalnoj dovršenosti; doista, pesme su lapidarne, i precizno osmišljene. Ova zbirka donela je pesnikinji niz priznanja kritike, mnoge nagrade i drugu Gugenhajmovu stipendiju. U prvom delu zbirke nazvanom „Pismo iz zemlje grešnika“, Rič kroz dvadesetak pesama prolazi kroz raznorodne geografske lokalitete Evrope: engleski pejzaži, iščezli hirovi Versaja, obilje Italije nude trenutnu utehu duši suočenoj sa neprihvatljivim apsolutima. Ipak, glavni naglasak stavljen je na sam proces putovanja kao traganja za domom. Beskućništvo je nešto što duboko obeležava ovu zbirku i zato je nalaženje nekakvog stalnog odmorišta nemoguće. Razgledajući San Miniato al Monte, Rič konstatuje da ona ipak ne pripada tom mestu: „svetlost se promenila/ pre no što smo je mogli prisvojiti. Nemamo izbora...“ („Turista i grad“). Mi smo kao turisti osuđeni na prolazne doživljaje ispunjenja i sreće koji ne znače saznanje sopstvenog bića.

Između turiste i grada lebdi

tajna. Mašta udaljava grad.

On ovde ne treba da pati i umre...

Njegova pogodba sa nesrećom zapečaćena je

u drugoj zemlji. Ovde on prolazi nedimut

I to je otuđenje.

A. Rič slavi u ovim pesmama upravo paradoks svih putovanja: tek kada prestanemo da sagledavamo ono što vidimo, ono doista postaje deo nas. U drugom delu zbirke „Ljudi u vremenu“ Rič se bavi lokalnim bojama i vremenom, ali u pesmama ipak dominira utisak izgnanstva, odvajanja i nemoguć-

nosti spajanja, razdvojenosti od jezika. U trećoj grupi pesama Rič kao da razrešava napetost postignutu u prvom delu zbirke odlukom koja je utemeljena u volji za promenom. Pesnikinja zaključuje da je neophodno živeti u vremenu, delati u prostoru. To tada za nju znači ipak naći „Ritual koji će obgrliti/sirove gradove ljudi, pegavo sunce...“ Promena još nije sagledana kao radikalna pa se zbirka završava pesmom po kojoj je i dobila ime: brusioci dijamanta uz napor mogu da oslobode svetlost iz dijamanta kao što poezija kreira svetlost iz tame. Metafora te tame je Afrika. „Kamen je još uvek kamen/Mada se jednom odupro/ težini Afrike...“

Trideset godina kasnije, kada je pesma ponovo objavljena Rič je, podvlačeći promene koje su se od vremena prvog objavljivanja odigrale u njenom odnosu prema poeziji, napisala: „Trideset godina kasnije imam problema sa glavnom metaforom u ovoj pesmi. Pokušavala sam, onda, da pišem o umetnosti poezije... Prisilni rad i eksploatacija stvarnih Afrikanaca u stvarnim rudnicima dijamanta bili su za mene nevidljivi, i prema tome nevidljivi su i u pesmi koja nije odgovorna za sopstvenu metaforu.“ (*Ragastov kao činjenica*, p. 329).

Ipak, pesma koja se nameće kao najdovršenija u ovoj zbirci je pesma „Sredovečni“. Ona svakako predstavlja pokušaj da se predstavi jedna već formirana estetika kao posledica određenih iskustava:

Biti mlad

bilo je uvek živeti u kući drugih ljudi

čiji su mir, ako ga tražismo, stvarali drugi,

a nama ga davali kao polovnog i ne zadugo.

Tako ljubazni behu

i sve bi nam dali; zdela sa voćem

punjena je za nas, a gore je bila soba

koju moramo zvati našom: ali dvadeset godina života

oni ne mogahu dati. Niti su ikada govorili

o toj gruboj mrlji na toj politiranoj balustradi,

napuklini na prozoru u radnoj sobi, ili pismima

zaključanim u ladici i uništenom ključu.

A sve to smo razumeli, vraćajući se

kasnije, u naše vreme – kako je sklopljen taj mir,

pod kojim uslovima, i sa koliko toga neizrečenog.

Sedam godina posle pojave druge knjige, Rič objavljuje treću pod naslo-

vom *Snapshots of a Daughter-in-Law* (*Snimci snahe*). Već sam naslov ukazuje na fundamentalne promene koje su nastale u poeziji Adrijen Rič. Umesto insistiranja na bolnom dosezanju forme u prethodnoj zbirci, Rič u naslovu implicira da pesme predstavljaju nekakvog svakodnevnog pratioca, ovlašnu, hitru skicu pre nego studiju. Pesme su obeležene i datumima, čime se insistira na njihovoj povezanosti sa datim trenutkom. Posvećenost pesnikinje prolaznosti, onome Sada i Ovde čini ove pesme dramatično različitim od ranijih pesama.

Treskajući loncem za kafu o sudoperu
ona čuje svađu anđela i gleda napolje
kraj pograbuljanih vrtova prema neurednom nebu.
Samo sedmica od kad su Oni rekli: *Nemaj strpljenja*.

Sledeći put je bilo: *Budi nezasita*.
Onda: *Spasi sebe; druge ne možeš spasti*.
Ponekad je dopustila da joj mlaz iz slavine oprži ruku,
šibica dogori do nokta na palcu,

ili je držala dlan iznad piska čajnika
tačno u vunastoj pari. Oni su možda anđeli,
jer je više ništa ne boli, izuzev
što joj pesak svakog jutra ulazi u oči.

U međuvremenu se mnogo toga promenilo i u životu Adrijen Rič. Rodila je troje dece, dokazala da je pesnik, dobila mnoge nagrade. činilo se da ima sve što je bilo moguće da žena iz tog vremena poželi, „A ako bih u to sumnjala... to bi samo moglo da znači da sam nezahvalna, nezajažljiva, možda čudovište“ („When We Dead Awaken“, p. 42). A upravo to se događalo. Sedam godina koje su protekle od prethodne zbirke bile su godine preispitivanja, sumnje. U to vreme zabeležila je da je osećanje da se kreće u klupku nerazjašnjenih osećanja i odnosa, ljutnje na decu, čulnih odnosa, pacifizma, seksa – paralizuje. Posebno ju je frustrirao odnos prema deci. Ona zapisuje da se oseća raspetom između gorkog žaljenja, potpune iznerviranosti i nežnosti. „Ponekad se, kad posmatram svoja osećanja prema ovim sitnim nevinim bićima, sama sebi činim kao čudovište sebičnosti i netolerancije. Njihovi gla-

sovi me izvode iz takta, njihove neprestane potrebe, iznad svega potreba za jednostavnošću i strpljenjem, ispunjavaju me očajem zbog sopstvenih promašaja, očajem takođe i zbog moje sudbine, po kojoj je trebalo da obavljam funkciju za koju nisam rođena.“ (Dnevnik A. Rič)

Ovo dugotrajno osećanje frustriranosti polako je prerastalo u potrebu da se to stanje izmeni. Rič je tada, kako ističe, počela da oseća da je politika nešto bitno u njenom životu. Pesme *Snimaka* pokazuju da je Rič počela da piše drugačije, „Prvi put direktno kako doživljam sebe kao ženu“ („When We Dead Awaken“, p. 42). U daljem tekstu, ona razjašnjava da je do tada pokušavala da piše univerzalnu, dakle „ne-žensku“ poeziju; otkriće da se može pisati i drugačije značilo je „izuzetno oslobođenje“. Rič je u ovoj zbirci napustila i ranije korišćene oblike poezije, rimu i metar, i opredelila se za opušteniji slobodni stih.

„Otkrila sam posle pojave ove knjige, u kojoj sam počela da napuštam formu i da pišem više kao žena, da kritičari nisu tako zadovoljni sa mnom. Rečeno mi je da sam postala gorka i lična. Reč 'politična' nije se tada koristila, ali će se koristiti kasnije, kao pejorativna. Postojalo je neprijateljstvo prema ispitivanju onih problema koji su za mene bili presudni“, pisala je Rič docnije. Doista, ako bi se jednom rečju mogla opisati poezija ove zbirke, onda je to eksplicitnost. Ona je, izvesno, i najveća mana i najveća vrlina Ričove. Mana, jer često možemo govoriti isključivo o dokumentarnosti nekih stihova, vrlina, jer možda prvi put u američkoj poeziji srećemo uznemirujuće slike žene u domaćem okruženju. Ljutita snaja zatočena u kuhinji prži ruku vodom iz česme i dopušta da joj šibica dogori do nokta na palcu. Supruga je svesna da njene reči muž doživljava kao „znanje koje ne može da koristi“.

Deca se svađaju u potkrovlju.
U njenom srcu više nema krvi.
Muškarac se vraća u tamnu kuću.
Jedina svetlost je u potkrovlju.
Zaboravio je ključ.
On zvoni na sopstvena vrata
i čuje jecaje na stepenicama.
Svetlosti se pale u kući.
Vrata se zatvaraju za njim.
Napolju, razdvojene kao misli,
počinju da svetle zvezde.

Pobuna Adrijen Rič ne simplifikuje niti vulgarizuje problem položaja žene. Žena jeste sagledana kao žrtva ali isto tako i kao proizvođač kulture koja nju samu drži u potlačenom položaju. U ovoj zbirci, prvi put u poeziju A. Rič prodire slika i metafora žene kao čudovišta. Žena koja misli „spava s čudovištima“; žena koja bi mogla da izađe iz situacije svoje kulture mora biti shvaćena kao čudovište. Inspirisana delom Simon de Bovoar, *Drugi pol* ona je zamišljena kao delom žena, delom ptica ili anđeo osvetnik, „lepa kao bilo koji dečak / ili helikopter“. Ovo apokaliptično biće amblem je eskapizma A. Rič. Slično se može shvatiti i nagi čovek koji beži preko krovova kuća, a koji ukazuje na pokušaj izlaska iz identiteta majka / kći.

Da li je vredelo postavljati –
sa beskrajnim naprezanjem
krov pod kojim ne mogu živeti?

Svi oni otisci,
zatvaranje pukotina,
merenja, proračuni?
Život koji nisam izabrala
izabrao je mene; čak su
i moje alatke pogrešne
za ono što treba da uradim.
Ja sam naga, neznalica,
nagi čovek što beži
preko krovova
a mogao bi sa malom razlikom
sedeti u svetlosti lampe
naspram bež tapeta
i čitati – ne sa ravnodušjem –
o nagom čoveku
što beži preko krovova.

Četvrta knjiga pesama Adrijen Rič, *Necessities of Life* (*Neminovnosti života*) pojavila se 1966. Knjiga kao moto ima jedan Montenjov citat o smrti kao nečem neodvojivom od života. Bežiš od sebe, kaže Montenj, ako pokušavaš da izbegneš „*cette belle contexture des choses*“. Smrt je, dakle, jedna od neminovnosti života. Druga je otuđenost, bilo da je prikazana kroz odnos

prema starom, umirućem ocu („Posle tame“) ili prema detetu. U pesmi „Noćni komadi: za dete“ odvojenost, otuđenost majke ulazi u dimenziju čudovišnog:

Tvoji očni kapci se pokreću, vidim
tvoj san, oblačan kao negativ,

pod njima pliva.
Ispuštaš krik. Oči ti se

naglo otvaraju, još uvek u filmu sna.
Široko otvorene, fiksiraju me

Glavu smrti, sfingu, meduzu
Ti vrištiš.

Suze mi ližu obraze, moja kolena
tonu od tvoga straha.

Majko to više nisam ja,
već žena, i košmar.

I brak i seks nose u sebi teret smrtnosti:

Ruše, cepaju
ovaj grad, blok po blok.
Napola presečene sobe
vise kao odrani trupovi,
sa starim ružama u ritama,
čuvene ulice su zaboravile
kuda su krenule. Samo
činjenica može biti tako slična snu.
Oni ruše kuće
u kojima smo se sreli i živeli,
uskoro će naša dva tela biti sve
što još stoji iz tog doba.

Mada u pesmi „Ovako zajedno“ Rič objavljuje da se ljubav može spasti ako mi na tome radimo, dominantni ton ostalih pesama ubeđuje nas da se to može shvatiti samo kao bekstvo od stvarnosti. Naslovna pesma određuje pesnikinju kao biće koje napušta oveštale modele življenja:

cele su biografije plivale i
gutale me kao Jonu.

Jona! Bila sam Vitgenštajn,
Meri Volstonkraft, duša

Luja Žuvea, mrtva
na uvećanoj fotografiji.

i okreće se „golim neminovnostima“. „Naučila sam da se načinim/ nepri-
mamljivom. Ljuskastom kao suva lukovica/ bačena u podrum.“ Dnevna eg-
zistencija postaje nešto teško i dosadno kao „kad su se mesile cigle u Egip-
tu“. Ali, u sivilu svakodnevice nazire se sjaj obnavljanja:

Ono što tu života beše, bio je moj

da sad i opet spustim
ruku na toplu ciglu

i dodirnem sunčev duh
s ekonomičnom radošću,

da sad i opet imenujem
gole neminovnosti

U pesmi Adrijen Rič, ona koja je sanjala da postane Vitgenštajn srasta sa
sasvim drugačijim svetom.

Uskoro me
vežbanje može usavršiti

usudiću se
da nastanjujem svet

oštra u kretanju kao jegulja, čvrsta
kao glava kupusa.

Pristajanje na postojeće stanje i pobuna protiv njega sjedinjeni su u androginoj slikovnosti jegulje ali i u tradicionalnoj slici staričica koje pletu:

... Pozivaju me:
kovrdža magle dimi se naviše

sa polja, vidljiva kao moj dah,
kuće duž puta stoje i čekaju

kao starice koje pletu, izgaraju
da ispričaju svoju priču.

Da li je moguće da se devojka koja je sanjala o filozofiji pomiri sa društvom starica koje pletu? Može li ona koja se do samoponištenja izjednačila sa svetom skromnih stvari progovoriti u ime onih koji u ovoj kulturi moraju da čute? Ova zbirka na to ne daje odgovore; ali ona postavlja pitanja na koja čitalac mora da odgovori, i to svojim angažmanom – kritikom društva.

Sama Rič pokušala je da da radikalne odgovore sledećom knjigom *Leaflets (Leci)*, objavljenom 1969. godine. Jasnije nego ikada ranije ona je odbacila prošlost. Treba zaboraviti tradiciju i sublimaciju, treba odbaciti duh prošlosti; treba umesto toga živeti u sadašnjici, konstatuje Rič. Do ovako radikalnog stava dovele su sigurno izmenjene životne prilike. Rič se sa porodicom preselila polovinom šezdesetih u Njujork. Predavala je na koledžu Svortmor a takođe i na univerzitetu Kolumbija, i u Siti koledžu gde je doživela prve kontakte sa studentima koji su dolazili iz geta. Otkrila je da je moguće izvanredno funkcionisati unutar jednog jezičkog i kulturnog koda a istovremeno biti ispod standardnih zahteva drugog. Pesnikinja se nije zadovoljila samo prostim otkrićem ove činjenice kulturnog nasilja. Počela je da se bori za ideju da se jezik može iskoroistiti kao sredstvo menjanja stvarnosti. Izuzetno se, takođe, angažovala u protestima protiv rata u Vijetnamu. Ova

politizacija imala je odjeka u poeziji pa su *Leci* puni enregije pobune, ali i političke opredeljenosti. Poezija za Rič postaje politička snaga, sila koja menja svet. To ne znači da Rič napušta tematiku porodičnog života. Naprotiv: mnoge pesme bave se osamljenošću u porodici, decom, pustoši u urbanom ambijentu. Moglo bi se reći da je opšte osećanje koje ih prožima osećanje besmisla, iščezavanja i bića i umetnosti; da bi podvukla duboko nepoverenje u jezik Rič koristi posebnu formu pesama po ugledu na Urdu pesnika Mirzu Gakiba, *gazel*.

Ove reči su samo para nestale ravnice;
dok ih ispisujem one šapuću nešto drugo

Pozicija pesnikinjinina između dva sveta najbolje je iskazana kroz sledeće stihove:

Kako to da smo uhvaćeni u borbi protiv ovog šumskog požara
mi koji smo samo tragali za mirnim mestom u šumi.

Glas koji se sada već jasno izdvaja nije više glas koji govori sebi već drugima:

Za nas se delo neprestano raščinjava;
Trava ponovo raste, skuplja se prašina, puca ožiljak.

Sigurno da je 1970. godina označila prelom u životu pesnikinje. S jedne strane njen brak kroz koji je spoznala probleme žene, majke, supruge, završio se samoubistvom njenog muža. S druge strane ta godina je označila njeno definitivno opredeljenje za aktivno učešće u ženskom pokretu. „Tragala sam za Pokretom za Oslobođenje žena (WLM) od pedesetih“, piše Rič. „Ušla sam u Pokret 1970... Identifikovala sam se kao radikalna feministkinja i uskoro zatim – ne kao politički čin već zbog snažnih i nepogrešivih osećanja – kao lezbejka.“ (*Blood, Bread and Poetry*, 1986, pp. VII-VIII). Upravo ovaj njen stav i poezija na njemu utemeljena podeliće kritičare i čitaoce u oceni njene poezije. Oni koji veruju da poezija na ovaj način postaje sredstvo propagande iskazaće svoje rezerve prema poeziji A. Rič. Drugi, pak, u prvom redu feministička kritika sagledaće u ovom stavu izjednačavanje ličnog i političkog,

eksplicirano u poetskom iskazu pesnikinje: „Volja za promenom počinje u telu a ne u duhu/ Moja politika je u mom telu“.

Volja za promenom objavljena 1971. pokazuje nam novu A. Rič. Sada pesnikinja jasno iskazuje nevericu u jezik, u njegovu adekvatnost. U pesmi „Sneg“ istaknuta je njegoa nemoć:

Ako ni dvoje nisu slični
onda šta mi činimo
sa tim dijagramima gubitka.

Pošto je jezik

ova tišina
ova slova ispisana kredom na ruševinama
ovaj alfabet nemih
ovo pero pritisnuto uz usne
koje još dišu i tople su

Područje za artikulaciju pesme ostaje negde izvan njega „duh pesnika se menja/ trenutak promene jedina je pesma“. Dakle, forma više nije potrebna. Dovoljan je slobodan protok osećanja i slika. To je nova istina koja zahteva novi jezik. A to je jezik shvaćen kao sredstvo političke akcije. Rič u većini pesama zbirke radikalno ostvaruje ovo ubeđenje skoro u potpunosti napuštajući kontrolisani stih i insistirajući na slomu formalnih parametara.

Najbolje rezultate postiže u pesmama gde joj centralna ženska figura omogućava da ispita odnos koji za nju postaje fundamentalan: dualizam tela i sveta i sve što on implicira, u prvom redu odnos ja – drugi. Takva je pesma „Planetarijum“ koja za junakinju ima Kerolajn Heršel malo poznatu astronomkinju, sestru dobro poznatog astronoma Vilijama Heršela. Pošto je misleća žena, ona može pripadati jedino kategoriji čudovišta. Čudovišna je i njena raspetost između telesnog i transcendentnog, istorijskog datog kroz mnoge istorijske reference i vanvremenskog, kosmičkog elementa. Ali upravo njeno pripadništvo disparatnim svetovima omogućava paradoksalno njihovo sjedinjavanje / poništavanje u njenom telu.

Žena u obliku čudovišta
čudovište u obliku žene
nebesa su ih puna.

Žena u snegu
među Satovima i instrumentima
Ili dok meri tlo štapovima

da bi za svojih 98 godina otkrila
8 kometa

ona kojom je vladao mesec
kao i nama
dok je levitirala u noćnom nebu
jahala uglačana sočiva

Posebno mesto u ispitivanju odnosa poezije i jezika zauzima pesma „Spaljivanje papira umesto dece“. Govoreći o raznim spaljivanjima u istoriji Rič vešto suprotstavlja spaljivanje poziva na regrutaciju kao protest protiv vijetnamskog rata, spaljivanje Jovanke Orleanke, paljenje sela u Vijetnamu napal-mom i Hitlerovo spaljivanje knjiga. Poredeći razne vatre, ona se uvek opredeljuje za život a ne za literaturu:

To što se među nama dešava
dešavalo se vekovima
znamo iz književnosti

još uvek se dešava

seksualna ljubomora
pomahnitala ruka
udara o krevet

suva usta
posle dahtanja

postoje knjige koje sve to opisuju
i beskorisne su

Ulaziš u šumu iza kuće
tamo u toj zemlji
nalaziš hram
izgrađen pre hiljadu osamstotina godina
ulaziš i ne znaš
u šta ulaziš

tako je to sa nama

niko ne zna šta se može desiti
mada knjige sve kažu

spalite tekstove kazao je Arto

No, zaključak ove pesme ne vodi zahtevu za uništenjem jezika, već ironičnom trijumfu neophodnosti postojanja kakvog-takvog jezika kao jedinog sredstva komunikacije među ljudima:

„Paljenje knjiga u meni ne izaziva nikakve osećaje. Znam da boli goreti. Eno napalmskih plamenova u Katonsvilu, u Merilendu. Znam da boli goreti. Pisaća mašina se pregrejala, usta mi gore, ne mogu te dodirnuti i ovo je jezik opresora.“

Poniranje u Olupinu (Diving into the Wreck) 1973. godine donelo je A. Rič nagradu za knjigu godine, utvrdilo je kao vodeću figuru američkog spisateljskog feminizma i oštro podelilo kritičare oko njene poezije. U ovoj zbirci sreću se one teme koje je Rič već obrađivala u ranijim zbirkama: rascep telo-duša, sukob muškarac-žena, problem civilizacije, problem jezika. Pesma sa istoimenim naslovom nesporno predstavlja vrhunac poezije A. Rič. Ona poziva na istraživanje naših promašaja, na poniranje u podsvesno koje je androgino određeno, na traganje za ženskim identitetom. Promena za koju se moglo, ali nije moralo opredeliti u ranijim knjigama, sada je neminovna. Jedan stadijum u menjanju, olupina u ovoj pesmi postaje i metafora obnove i vaskrsenja. Svi mi, i muškarci i žene sagledani smo kao bogalji, što je posledica našeg slepog verovanja u civilizacijski progres. Sada smo primorani da

prihvatimo da ono što smo videli samo sa jedne strane ima i drugu, mračniju: eksploataciju, poniženja, ratove, obezlič enje.

Nasuprot sofisticiranoj naslovnoj pesmi, pesma „Silovanje“ iz iste zbirke izazvala je oprečne komentare upravo zbog pesnikinjinog opredeljenja da temu muškog nasilja predstavi sa puno gneva, bez ikakve dvoznačnosti, negirajući bilo kakvu pristojnost predstavnicima muškog roda. Naravno da je umesno postaviti pitanje mesta ovakve pesme u poeziji A. Rič, ali se čini da nema drugog odgovora do prihvatiti je kao izraz njenog radikalnog feminizma. Druge pesme ove zbirke pokazuju da je Rič itekako spremna da pomiri feministički pogled na svet sa prostim životnim činjenicama, da ume da sagleda svu surovost ljudskog postojanja:

Te stvari oko mene, sa svojim
svakodnevnim zahtevima:
napuni mi, isprazni mi
pričaj mi, grej me, daj mi
da sisam

Svaka od njih ima plan koji od mene zavisi

stalaktiti žele da postanu
stalagmiti
vene rude
zamišljaju svoju dragocenost

sveće se vide lišene tela pretvorene
u gas
i kako uzleću

slepi miš visi snevajući
o providnom svetu

Niko od njih, nijedno
ne vidi mene
kao što ja vidim njih

Sopstveni obračun sa zabludama civilizacije Rič ispisuje u pesmi: „Divlji dečak iz Avejrone“. Pesa je komentar i dijalog sa J. M. Itardom koji je opisao slučaj ovog dečaka. Oni koji su uhvatili divljeg dečaka pokušavaju da ga nauče da prihvati civilizacijske norme ne shvatajući da njegov pogled na svet nikad ne može biti isti kao njihov. Nauka, administracija, država, predstavljaju institucionalizovani pogled na svet i mada snose krivicu zbog insistiranja da se dete adaptira na svet koji oni simbolišu, ipak glavnu krivicu u ovom procesu prisile snose roditelji. Oni pokušavaju da ga primoraju da „mari za ono za šta oni mare“ ne usvajajući prostu činjenicu da to možda ne odgovara njegovim individualnim potrebama. Odbacivanje roditeljskog obrasca od strane dečaka vodi i odbacivanju roditeljskih knjiga (kulture, civilizacije), roditeljskog jezika. Opterećenost jezika tradicijom motiviše A. Rič da se založi za iznalaženje drugog jezika, slobodnog od civilizacijskih nanosa, jezika prošlosti:

Idi unazad daleko postoji drugi jezik
idi unazad dovoljno jezik
više nije ličan

Ipak, pesnikinja je svesna da ne nudi rešenja; ona samo želi da ispita dubine poremećaja, bez obzira koliko to bilo bolno, da zaviri u olupine, u ožiljke, u rane.

Usledile su 1976. dve knjige: zbirka pesama *Dvadesetjedna ljubavna pesma* (*Twenty-one Love Poems*) i zbirka eseja *Od žene rođena: Materinstvo kao iskustvo i institucija* (*Of Woman Born: Motherhood as experience and institution*). Knjiga poezije predstavljala je priznanje lezbejstva, knjiga eseja predstavljala je najpre autobiografsku analizu materinstva a potom i pokušaj da se materinstvo analizira kao društvena institucija. Autobiografija priča prošlost sa pozicija radikalne feministkinje i lezbejke. Jasno je da svaka autobiografija konstruiše mit objašnjenja ali se zamerka koje se može postaviti ovakvim konstruktima tiče uglavnom njihove isključivosti. Autobiografija Adrijen Rič bilo svesno bilo nesvesno ne izlazi izvan ovih okvira, odbacujući mogućnost da prihvati egzistencijalnu zaokruženost muškog roda i umesto toga insistirajući na generacijama muškaraca sagledanih u okviru sheme mužjaka gladnih dominacije. Dok proza ove knjige nije uspela da izbegne da upadne u stereotipe jezika nasilja ali i osećajnosti, poezija *Ljubavnih pesama* u potpunosti u

tome uspeva. Ove pesme su napisane tako da prizovu u sećanje ali i da istovremeno podriju tradiciju sonetnog niza u kojoj su elizabetanski pisci slavili ljubav prema idealizovanoj dami. To su pesme upućene poznatim ili nepoznatim ženama u istoriji kakve su na pr. Vila Kater, Etel Rozenberg ili pesnikinje ne bake, ali najveći broj pesama predstavlja dijaloge s ljubavnicom koja zatim postaje bivša ljubavnica, ili pesnikinje sa svojim drugim ja.

Taj razgovor za koji nam je uvek nedostajalo
tako malo, odvija se u mojoj glavi,
noću Hadson drhti u svetlosti Nju Džersija
u zagađenoj vodi još uvek odblesci čak
ponekad meseca
i ja otkrivam ženu
koju sam volela,
utapa se u tajnama, rana straha oko njenog grla
i davi je kao kosa. A to je ona
s kojom sam pokušala da govorim, njena se povređena,
izražajna glava okreće u stranu od bola, odvučena je dole dublje
gde me ne može čuti,
i uskoro ću znati da zborila sam sa sopstvenom dušom.

Nova knjiga eseja *O lažima, tajnama i tišini: Izabrana proza 1966-1978* (*On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose*) pojavila se 1979. godine i učvrstila poziciju Adrijen Rič kao značajne feminističke teoretičarke. U ovim esejima ona ponovo ispituje i kritikuje način na koji su predstavljane žene kao što takođe reafirmiše one ženske glasove u istoriji koji nam pokazuju ono što ne znamo. Posebnu perspektivu ovim esejima daje njeno lezbejstvo. Ona tvrdi da lezbejstvo nije samo „seksualna preferencija“, već izazov instituciji heteroseksualnosti koja u stvari drži žene u podčinjenom položaju. Lezbejstvo za Rič znači „primarni intenzitet među ženama, intenzitet koji je svet većinom trivializovao, karikirao ili zarazio zlom... Verujem da je u svakoj ženi lezbejka ono što stvara ženska energija... Upravo lezbejka u nama nagoni nas da osećamo maštovito, da se iskažemo u jeziku, da pojmimo punu vezu između žene i druge žene. Ono što je u nama kreativno, to je lezbejka, jer je poslušna kćer otaca samo sledbenica.“ (*On Lies, Secrets, and Silence*, p. 200-201)

San o zajedničkom jeziku (The Dream of a Common Language) 1978. i

Ludo strpljenje me je dovelo ovako daleko (A Wild Patience Has Taken Me This Far) 1981, dve su po kvalitetu ujednačene zbirke poezije. U njima Rič nastavlja da istovremeno i afirmiše i kritikuje mesto i ulogu žene u istoriji. Marija Kiri koja u pesmi „Moć“ umire od radijacije simbol je i afirmacije i negacije ženskog principa:

Umrla je čuvena žena poričući
svoje rane
poričući
njene rane dođoše iz istog izvora
kao njena moć

Kroz pesme ove zbirke, kako to sugerise i naslov, prisutan je napor da se prevaziđu kulturne determinante jezika i da se komunicira neposredno. No, kao i uvek određena onim „rascepom u korenu“ Rič je svesna da istovremeno mora postojati i neki obični jezik, zajednički jezik na koji se može osloniti. Između svesti o nemogućem i željom za njim, Rič gradi neprestano svoju viziju nepoznatog i željenog sveta.

Mada je zbirka *Ragastov kao činjenica: Izabrane i nove pesme 1950-1980 (The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New)*, objavljena 1984. predstavljala rekapitulaciju dotadašnjeg rada pesnikinjinog, kako to i naslov potvrđuje, u zbirci se pojavio i niz novih pesama koje su nagovestile dalje promene u stvaralaštvu A. Rič. Ove promene indikovane su saznanjem da američki feminizam nije univerzalni pokret već pokret koji je shvaćen kao pokret belih žena srednje klase. Čitav jedan svet žena osećao se isključenim iz njega: žene drugih boja kože, ne-Amerikanke, pripadnice drugih klasa jasno su i glasno protestovale. Osetljiva Adrijen Rič odmah je reagovala. Njena poezija počinje da ispituje žensku svest drugih podneblja i vremena. Pesma „Paula Beker Klari Vesthof“ u obliku pisma jedne žene upućenog drugoj, gradi dva plana: univerzalni na kojem se susrećemo sa jednom ženskom sudbinom i individualni gde pratimo tok svesti mlade Nemice Paule Beker pred porođaj, tj. pred smrt. Posebnu zanimljivost pesme predstavlja pominjanje pesnika Rilkea preko koga Rič osvetljava posebno problematičan odnos muškarca umetnika i žene umetnice.

Zbirka *Izvori (Sources)* objavljena je 1983. a zatim ponovo u okviru knjige *Tvoja rodna zemlja, tvoj život (Your Native Land, Your Life)*, 1986. Ovdje

se u potpunosti može uočiti da je Adrijen Rič naspustila posmatranje sveta u okviru pojednostavljene feminističke dihotomije muško-žensko i opredelila se da ga razume kao množinu razlika koje se ne manifestuju samo u seksualnoj preferenciji već i u pripadnosti određenom etnosu, rasi, klasi. *Izvori* se mogu shvatiti i kao jedna dugačka pesma u kojoj pesnikinja, razmišljajući o selidbi sa Istoka na Zapad (američki, naravno), dakle putujući u prostoru putuje i u vremenu, vraća se svojim korenima, i lokalnim – južnjačkim i rasnim – jevrejskim. Mada i ova autobiografija sagledava svet prošlosti s pozicija sadašnjosti i obojena je isključivošću pogleda svog autora, ono poetsko u njoj otupljuje i, rekla bih, ublažava one oštre i često neprihvatljive ivice esejističke Adrijen Rič:

Sve vreme II svetskog rata
govorila sam sebi da imam posebnu sudbinu
morao je da postoji razlog
što ne živim u bombardovanoj kući
ili u podrumu krijući se sa pacovima

morao je da postoji razlog
što sigurno rastem, Amerikanka
uz racionisani šećer u Mejsonovom ćupu

*rascepljena u korenu hrišćanka bele kože
ni nejevrejka ni jevrejka*

kroz ogromnu tišinu
Holokausta

nisam imala pojma čega sam pošteđena

još manje o ženama i muškarcima mog roda
Jevrejima Viksburga i Birmingema
čiji su životi morali biti strategije ne manje
no strategija lasice na putu br. 5

Autobigofraski elemenat koji dominira u *Izvorima* prati i pesnikinjino raz-

mišljanje o američkoj istoriji i njenim zabunama u dugačkoj pesmi „Severno-američko vreme“. Pokušaj pojedinca da bude odgovoran za svoje delanje ne mora da vodi i opštoj odgovornosti; reakcija društva često nije odgovarajuća: „Ledeni ljudi/ ledene nacije jedu/ luksuznu hranu ili đubre/ ledeni jezici ližu luksuzno meso... hladne ruke pokušavaju da miluju... najhladniji pol/ hladno srce hladan seks hladna inteligencija/ moja zemlja brzo ukovana u istoriju/ zaglavljena u ledu“. Reakcija na ovakvo stanje stvari može biti očajanje zbog nerazumevanja i nedostatka samilosti. Ali Rič ne prihvata očaj: „U ovim pesmama pokušala sam da govorim iz moje zemlje, o njoj i njoj. Da iskažem različit zahtev od onog koji ističu patrioti reči; da govorim o samoj zemlji, o gradovima i o imaginacijama koje su ovde obitavale, rizikujući, neslobodne, vredane, izbrisane. Verujem više nego ikada da je traganje za pravdom i razumevanjem veliki izvor za poeziju u našem vremenu, u celom svetu, mada je tema očaja kanonizovana u ovom veku. Crpem snagu iz tradicija svih onih koji su i pored svih razloga da očajavaju odbili da to učine“. (Predgovor A. Rič za zbirku). Eseji objavljeni pod naslovom *Krv, hleb i Poezija*, (*Blood, Bread, and Poetry*), 1986. u potpunosti ponavljaju ubeđenja njene poezije.

Poslednja zbirka pesama Adrijen Rič u koju sam imala uvid objavljena je 1989. godine pod naslovom *Moć vremena* (*Time's Power*); u njoj su sakupljene pesme nastale između 1985. i 1988. godine. I ovaj put pesnikinja uspeva da iznenadi čitaoca svojim novim licem. U pesmama prevladuje meditativni ton, ali začudo prožet opimizmom. Prošlost nije samo nešto što je bilo već i nešto u čemu možemo pročitati ono što dolazi. Ono što preživi moć vremena vrednost je koja opstaje jer je „moć/ vremena jedina pravedna moć“. U izuzetnoj pesmi „Jom Kipur 1984.“ Rič piše:

Šta je Jevrejin u osami?

Šta je žena u osami, nastrana žena ili muškarac?

Kada zimske poplave strgnu kulu sa stene, smrve

prorokovo ostrvce, i farme kliznu u more

kada levijatan bude ugrožen a Jona postane osvetnik

kada se centar i ivice zajedno smrve, zajedno smrve granice

na kojima beše utemeljen svet

kada se naše duše smrve zajedno, arapske i jevrejske, u urliku naše
usamljenosti

među plemenima

kada izbegličko i izgnaničko dete ponovo otvore razoren i zabranjen grad
 kada mi koji odbijamo da budemo žene i muškarci po propisima za žene
 i muškarce,

ispričamo naše priče o osami proživljenoj u mnoštvu
 u tom svetu kakav god može biti, novorođen i progonjen, šta će značiti
 osama?

Poslednja zbirka eseja A. Rič *Šta se u njima krije: Sveske o poeziji i politici* (*What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*) objavljena je 1993. Za naslov je uzet Vilijamsov stih iz pesme „Čapljan, taj zeleni cvet”: „It is difficult/ to get the news from poems/ yet men die miserably every day/ for lack/ of what is found there.”, u prevodu: „Teško je/ nešto novo saznati iz pesama/ pa ipak ljudi bedno umiru svakog dana/ jer ne znaju/ šta se u njima krije”. U ovim esejima dominira ubeđenje pesnikinjino da izvori i priroda poezije nisu samo lični već i politički, a time, što je dominantna njene poetike – poezija postaje sredstvo promene. „Pitanje za severnoameričkog pesnika jeste kako da bude svedok stvarnosti od koje javnost – i možda deo pesnika – želi, ili je ubeđen da želi, da odvрати pogled“. U ovom iskazu nema ničega od glasa koji je stajao, kako je to Odn pisao u predgovoru prvoj knjizi A. Rič, iza pesama „fino i skromno odevenih, koje govore tiho ali ne mrmljaju, poštuju svoje starije ali ih se ne plaše“. Umesto njega slušamo ženski glas koji slobodno poručuje: „Treba imati volju da se opstane. Treba imati volju i ne odustati prvi put kada ti neko vrati pesmu, ili prvi put kada stojiš na uglu ulice i pokušavaš da razделиš letke a ljudi ih cepaju i bacaju u blato. Moraš opstati; i takođe moraš biti voljan da budeš sam ili uz mali broj drugih za neko vreme, da bi išta stvorio... Mislim da je potrebno posedovati kratkoročni pesimizam i dugoročni optimizam – ne očekivati sve od svake 'kampanje', već verovati da će se, malo pomalo, desiti promene.“ (Intervju sa A. Rič, *Publishers Weekly*, Nov. 29, 1993, p. 44). Između ova dva tako različita glasa stoji nezaobilazno pesničko delo Adrijen Rič čiji kontinuitet najbolje tumače Olsonovi stihovi s početka pesme „Vodomari“: „Ono što se ne menja/ jeste volja za promenom“.

NEUTAŽIVA ŽUDNJA ZA CELINOM: ARARAT LUIZ GLIK

U savremenoj ženskoj poeziji istrajavaju dva postupka kreiranja poetskog subjekta, bilo da je reč o *personi* koju na pr. u duhu Paundove poetike koristi AI, bilo da je reč o vilijamsovskom proseyu korišćenja ličnog, autobiografskog glasa, koji slede pesnikinje od Silvije Plat pa do Luiz Glik. Tako su, recimo, u knjigama AI *Podijum ubica* (*Killing floor*) i *Greh* (*Sin*) monolozi/pesme proizvod specifičnih govornika, određenih kako vremenom tako i mestom. To su, ne retko, istorijske ličnosti kao na pr. Merlin Monro ili Lav Trocki. Nasuprot ovom, Luiz Glik se, u celokupnoj svojoj poeziji, opredeljuje za predstavljanje sopstvenog iskustva, koje kao i u poeziji njenih savremenica izvire iz odnosa pesnikinje sa najbližima u porodici.

Luiz Glik (Louise Gluck) rodila se 1943. u Njujorku. Studirala je na koledžu Sara Lorens i na Univerzitetu Kolumbija. Sada živi u Kembridžu, u Masačusetsu, i predaje na Koledžu Vilijams. Udata je i ima jednog sina. Do danas je objavila više zbirki pesama: *Prvorođena* (*Firstborn*), 1968, *Kuća na močvari* (*The House on Marshland*), 1975, *Vrt* (*The Garden*), 1976, *Figura koja silazi* (*Descending Figure*), 1980, *Ahilov trijumf* (*The Triumph of Achilles*), 1985, *Ararat* (*Ararat*), 1990, *Divlja perunika* (*The Wild Iris*), 1992, *Prve četiri knjige pesama* (*The First Four Books of Poems*), 1995, *Meadowlands*, 1996, *Vita Nova*, 1999. i *Sedam doba* (*The Seven Ages*), 2001. Takođe je objavila zbirku eseja *Dokazi i teorije: Eseji o poeziji* (*Proofs and Theories: Essays on Poetry*), 1994. Osnovne odlike njene poezije su osećajnost i sažetost izraza. Poezija Luiz Glik pripada ispovednoj poeziji – dominantnom pravcu u savremenoj američkoj poeziji – koju su svojim delom u dobroj meri odredile pesnikinje kao što su En Sekston, Silvija Plat i Adrijen Rič.

Opređenje za ispovedni ton, bolno razotkrivanje najintimnijeg, u zbirci *Ararat* je još radikalnije nego u prethodnim zbirkama. Ovde se specifični glas Luiz Glik u potpunosti definiše, zadobija nezamenljivu boju. On je daleko od skoro histerične ispovesti Silvije Plat i skoro isto tako daleko od ponekad hladnog programskog feminizma Adrijen Rič; emocija je uzdržana, kontrolisana. Skoro da se može reći da njen ton, kako to kaže sama pesnikinja u pesmi „Raj“ karakteriše „prezir za osećanja“.

Oduvek pristalica jednostavnosti iskaza, Glik tu jednostavnost do maksimuma radikalizuje u zbirci *Ararat*. Njen jezik je sveden na svakodnevni; njena slikovnost nije ni malo neobična, ni malo uzvišena. Poetska majstorija Luiz Glik leži upravo u sposobnosti da najdublja osećanja izrazi jednostavnim rečima i slikama tako da njene pesme poseduju snagu neočekivanog udarca, i izazivaju neku vrstu šoka kod čitaoca. Kao da krećući se dugo vremena horizontalno kroz poznati predeo odjednom krenemo naviše. Ova iznenađna vertikalizacija za nas je znak da ulazimo u onostrane prostore metafizičkog i mitskog. U tom času lični iskazi Lujze Glik zadobijaju univerzalno značenje.

Svaki veliki pesnik stvara poeziju iz samo jednog poetskog iskaza, piše Hajdeger u eseju u Traklu. Zbirka *Ararat* usredsređena je na samo jednu veliku temu, a to je traganje za ljubavlju. Ovo svoje usmerenje Glik podvlači birajući za epigraf zbirke citat iz Platonove *Gozbe*, preciznije iz reči koje u ovom svom dijalogu o ljubavi Platon pripisuje Aristofanu: „ljudska priroda je izvorno bila jedno i mi smo bili celi, a žudnja i traganje za celinom naziva se ljubav“. (U prevodu M. Đurića: „...ono što je već odavno žudeo: da se stopi sa ljubavnikom, pa da od dvojice postane jedan. Jer tome je uzrok to što je prvobitna naša priroda bila takva i što smo bili celi; žudnji za celinom i lovu na nju ime je ljubav.“ Kultura, Beograd, 1970, p. 56.)

Možda pod uticajem Platonovih reči i erotskog konteksta koje one imaju u Aristofanovom diskursu, čitalac je ne malo iznenađen kada odmah po čitanju zbirke shvati da se nijedna pesma ne bavi onim što se najpre očekuje, ljubavlju muškarca i žene, ili preciznije, ljubavnim, erotskim odnosom muškarca i žene. Umesto telesne, pesme istražuju problem ostvarivanja ljubavi unutar porodice, odnosno ispituju ljubav unutar kruga krvnih srodnika. Problem muško-ženske ljubavi nije izbačen u potpunosti iz vidokruga pesnikinje, ali ga Glik sagledava u drugoj ravni, u odnosu roditelja, dakle kao bračnu ljubav oca i majke. Ostale ljubavne celine koje ona ispituje su odnosi kćeri i majke,

kćeri i oca, sestre prema sestri, kao i majke prema sinu. U centru njenog interesovanja, nalazi se žena i njeni odnosi sa najbližima sa kojima ona pokušava da ostvari žuđenu celinu.

Kako je ljubav traganje za celinom koja je nekada postojala, ovo traganje se doživljava kao težnja ka idealnom stanju, vraćanje prvobitnoj harmoniji. No, ovo traganje ne može nikada uroditi plodom jer se idealnoj celini može težiti samo kao projektu. U samoj suštini ljubavi je da bude žudnja koja se ne da utoliti, da uvek bude obeležena disharmonijom.

Žudnju za celinom Lujze Glik sa tematskog prenosi i na plan forme, pa komponuje zbirku *Ararat* kao traganje za savršenom formom. O tome da je kružno kretanje jedino traganje koje može da dovede, ako ne do ispunjenja ideala, a ono do saznanja o sopstvenoj nemoći da se taj ideal ispuni, svedoče prva i poslednja pesma u zbirci.

Prva se zove „Parodos“. Ovaj termin u antičkoj drami označava pesmu koju hor peva pri ulasku u orhestru, dakle ulaznu pesmu kojom se gledaoci (ili u ovom slučaju čitaoci) obaveštavaju o suštinskim problemima kojima će se drama baviti. Ona počinje stihovima:

Jednom davno sam ranjena.
Naučila sam
da postojim, u reakciji,
bez dodira
sa svetom: reći ću vam
šta sam mislila da budem –
sredstvo koje sluša.
Ne inertno: nepokretno.
Parče drveta. Kamen.

Poslednja pesma u zbirci opet nas, posle puta koji smo prevalili kroz poeziju, vraća početku:

Jednom davno sam ranjena. živela sam
da se osvetim
ocu, ne
za ono što je bio –
za ono što bejah ja: od početka vremena

u detinjstvu, mislila sam
da bol znači
da nisam voljena.
Značio je da volim.

Isti stihovi kojima počinju prva i poslednja pesma u zbirci pokazuju da se krug zatvara. Ali to zatvaranje je prividno, jer traganje mora da se nastavi, što pretpostavlja novo otvaranje kruga. Zato se poslednja pesma u zbirci zove „Prva uspomena“.

U traganju za ljubavnom celinom porodični odnosi se razaraju, negiraju, i ponovo uspostavljaju; forma koja to može da prenese takođe nastaje u procesu razaranja i stvaranja. U pesmi „Roman“ Glik tvrdi da bi o njenoj porodici bilo nemoguće napisati roman jer je:

previše sličnih karaktera. Pored toga, to su sve same žene;
postojao je samo jedan junak.

Sada je junak mrtav. Kao odjeci žene duže traju;
sve one su isuviše žilave za sopstveno dobro.

Odavde nadalje, ništa se ne menja:
nema zapleta bez junaka.

U ovoj kući kažeš *zaplet* misliš na ljubavnu priču.

Roman očito nije forma koju pokušava da dostigne L. Glik niti je to drama, na šta bi možda mogao da navede naslov pesme „Parodos“, ali ona ostvaruje i specifičan roman i specifičnu dramu upravo u činu negacije mogućnosti njihovog postojanja.

Svaka pesma jeste pokušaj da se u stvaranju žuđene forme ode bar korak dalje, da se izgradi ono što je razrušeno, da se stvori ono jedinstvo koje se jedino može zvati ljubavlju. Ali, kao što poslednja pesma „Prva uspomena“ nagoveštava da je bol znak ljubavi, odnosno da se ljubav može shvatiti samo razaranjem celovitosti, da je ljubav označena disharmonijom, tako se istovremeno na planu forme definiše osećanje da je savršena forma vezana samo za smrt.

Samo dve pesme u zbirci izlaze izvan ljubavnog odnosa koji se kao celina ostvaruje u odnosu pesnikinje i njenih bliskih srodnika. To su druga i pret-

poslednja pesma u zbirci. Druga se zove „Jedna maštarija“ i prati anonimni pogrebni ritual u kojem je u potpunosti postignuto savršenstvo forme. Pretposlednja pesma se bavi ljubavlju/prijateljstvom dve žene koje nisu u krvnom srodstvu a koje vezuje ljubav prema formi. Ovo je jedina pesma u zbirci u kojoj je opisan neko izvan kruga najbližih srodnika. Prijateljica je osoba koja uvek pokušava da načini nešto celovito, nešto „lepo, sliku sposobnu za život bez nje“. Pesnikinja nalazi da je „nepokretnost to što nas obe volimo“, da bi na kraju konstatovala da je „ljubav prema formi ljubav prema završecima“. Tako, na specifičan način i ove dve pesme zatvaraju jedan krug. U ova dva kruga unutar zbirke definiše se velika tema ljubavi na dva plana: traganje za ljubavlju kao celinom mora završiti u saznanju da je ljubav moguća jedino kao disharmonija, sukob, prekid; traganje za formom kao celinom mora završiti u saznanju da je jedina savršena forma ostvariva u smrti.

Smrt je veliko prisustvo u ovoj poeziji. Knjiga Luiz Glik pominje mnoge smrti. Tu je opis pogreba anonimnog čoveka, niz pesama dotiče sestrinu smrt, tu je čak i meditacija o sopstvenoj smrti. Centralna smrt u ovoj knjizi je, ipak, očeva smrt. Većina pesama govori o ovoj smrti, pominje je na ovaj ili na onaj način. To je događaj koji je prošlost, ali još uvek određuje i određivaće živote tri žene: majke i dve kćeri. Centar oko kojeg se ovaj svet kreće je u stvari ne-centar, odsustvo.

Celina kćer-otac obeležena je stalnim antagonizmima, nemogućnošću komunikacije, hladnoćom odnosa. Ali, ova hladnoća proizlazi iz sličnosti (pesma „Konačna sličnost“). U strašnoj borbi polova zaboravlja se čak i na srodstvo. Neke emocije postoje pod maskom uzdržanosti, ali su i tada kontrolisane:

rekli smo zbogom na uobičajeni način
bez zagrljaja, ništa dramatično

Prodor emocija kroz ledenu koru konvencionalnih odnosa omogućuje tek bliska očeva smrt; jedini elemenat koji o tome svedoči jeste mali gest koji svojom neuobičajenošću signalizuje da se dešava nešto posebno. Otac maše kćeri na rastanku, ona odgovara: „kao i on, mahnula sam da sakrijem drhtanje ruke“.

Tek posle očeve smrti antagonizam prema njemu jenjava i počinje da se rađa razumevanje za njegovu konstantnu opsednutost smrću. Tek naknadno pesnikinja shvata da je ova opsesija jednaka veri u ljubav. Kao i za njega za nju ljubav znači smisao postojanja, a odsustvo ljubavi mora da označi smrt:

jednom kada ne možeš da voliš drugo ljudsko biće,
za tebe nema mesta u svetu („Slika u ogledalu“)

Ljubavnu celinu majka-otac pesnikinja posmatra iz ženskog ugla, uz primetnu identifikaciju sa majkom. Brak svojih roditelja sklona je da sagleda kao neku vrstu zatvora koji otac nameće majci. Majka je opet sagledana kao priroda koja u tom odnosu stalno žrtvuje svoju ličnost pa se očeva smrt pojavljuje kao mogućnost majčinog oslobođenja. To se i dešava, u izvesnom smislu, „ona putuje, razgleda / veliku umetnost“. Ali, dešava se nešto drugo, što se nije moglo predvideti. Majka „lebdi“ (pesma „Novi život“). U savršeno precizno odabranoj slici kosmonauta koji lebdi u prostoru kada se desi da izgubi vezu sa vasijskim brodom, Glik ocrta slobodu svoje majke kao plutanje kroz prostor. Ova sloboda je praktično ulazak u smrt: „ma koliko to traje / toliko je ostalo od života: ona je slobodna / u tom smislu“. Skoro vidovitim iskazom Glik prodire u suštinu ove ljubavne celine. Ono što se činilo kao teg, kao prisila za majčinu prirodu, kao nasilje nad njenom ličnošću, pokazuje se upravo kao neophodni elemenat u uspostavljanju beskrajno delikatne ravnoteže ljubavi. Ono što se činilo neslobodom pokazuje se kao ljubavna sloboda, dok se sloboda posle razaranja ljubavne celine shvata kao nepotpunost i nesavršenstvo.

Da li je smrt kraj ljubavi? Majka svoju ljubav prema ocu ispoljava i posle njegove smrti kroz čin razumevanja. U pesmi „Rođendan“ ruže koje majci stižu od mrtvog obožavaoca i deset godina posle njegove smrti navode pesnikinju da zaključi da „mrtvi služe živima“. Ali ona odmah shvata da je to anomalija i da su mrtvi „uglavnom kao moj otac“, sa njima nema kontakta i njihov svet je svet odvojen od sveta živih. Majka svoje rođendane provodi po kraj očevo groba:

ona mu pokazuje da razume,
da prihvata njegovo ćutanje.
On mrzi obmanu: ona ne želi da on pokazuje
znake pažnje kada ne može da oseća.

Posebnu, rekla bih, dominantnu po obimu celinu u ovoj zbirci predstavlja ju pesme posvećene odnosima među ženama, ili ljubavnim celinama koje sačinjavaju majka-kćer ili dve sestre. Glik ispoljava posebnu snagu progovarajući

izuzetno iskreno o ovim osetljivim odnosima, inače obično tumačenim krajnje konvencionalno. Sigurno je da je njena analiza odnosa dvaju sestara u potpunosti jedinstvena u američkoj poeziji. U viđenju Lujze Glik odnos sestara je kao i sve ljubavne celine ispunjen stalnim suparništvom, gnevom. Unutar celine postoji stalni sukob, stalna napetost. Ljubav se u ovom odnosu saznaje samo kao bol. Ali, ni ovo osećanje između sestara nije jednako. Govoreći kao starija sestra Glik podvlači specifičnu ulogu koju ona igra u odnosu dva dela jedne celine. Starija sestra je ona koja oseća veći bol. Ona već postoji pre rođenja sestre kao celina i ovo rođenje doživljava kao narušavanje te celine:

Kao Adam,
ja sam prvorodena.
Veruj mi, nikada ne zaceli,
nikad se ne zaboravi bol na strani,
mesto gde je nešto oduzeto
da se načini druga osoba.

Kroz ovu vizuru doživljavamo sam raj (pesma se zove „Raj“) ne više kao mesto sreće i harmonije dva elementa jedne celine, već upravo kao nešto suprotno, kao mesto uništavanja celine i harmonije jednog.

Seštrinski odnos se od samog početka uspostavlja kao suparnički. U pesmi „Deca se vraćaju kući iz škole“ pesnikinja slika međusobnu zavist sestara; svaka zavidi onoj drugoj na statusu zadobijenom kod majke. Sestra kojoj je neophodna majčina pomoć, jer još ne ume dobro da hoda, pa je majka vozi u kolicima, žudi za slobodom, dok ona starija, koja sve može sama, žudi za majčinom pomoći. Glik opisuje ovu zavist:

Ona nije sagledala da smo obe u lažnom položaju.
Ona je želela slobodu. Dok sam ja, na patetičan način, nastavila
da čeznem za kolicima. Mislim
celog mog života

Suparništvo sestara nikada ne prerasta u jedinstvo usmereno protiv roditelja:

Moja sestra i ja
nikada nismo postale saveznice
nikad se nismo udružile protiv roditelja
(„Životinje“)

Porodica je u ovoj pesmi sagledana kao mesto neprekidne borbe za opstanak, kao „suvi pašnjak“ neophodan svim životinjama, ili kao „drvo / jedva snažno da održi i jedan život“. Poslednji stihovi slikaju sestre kao mlade životinje zaleđene u skoku, u napadu na protivnicu, a ipak istovremeno uzdržane, kontrolisane nevidljivim a izgleda ipak postojećim sponama ljubavi:

Nikada nismo uklanjale
pogled jedna s druge
niti je ijedna dirnula
ijednu stvar koja je mogla
da nahrani sestru

Temu jedinstva/celovitosti neprestano suprostavljenih sestara varira i pesma „Žuta dalija“:

Bile smo kao dan i noć,
jedan čin stvaranja,
nisam mogla da razdvojim
dve polovine,
jedno dete od drugog

Neprestana borba između sestara borba je za ljubav, za zadobijanje naklonosti porodice, a naročito za majčinu ljubav. Starija sestra (Glik) svesna je da je mlađa sestra zadobila više majčine ljubavi („Deca se vraćaju kući iz škole“). Ona to oseća kao kaznu čitavog života. Ljubav je opasno oružje i može lako narušiti delikatnu ravnotežu ljubavne celine uspostavljene između majke i kćeri. Ovo je ekstremno osetljiv odnos u kojem manjak ljubavi, odnosno neistovetnost ljubavi može lako da se protumači kao odsustvo ljubavi. Ako dete oseti nedostatak majčine ljubavi, nastupaju duboki poremećaji: „kada je živo biće tako povređeno u svom najdubljem delovanju / menja se sva funkcija“. Dolazi do iskrivljavanja svesti, do promena u individui, do ozbiljnih lomova („Govornik nedostojan poverenja“):

zato mi ne treba verovati.
jer rana za srce
je i rana za duh.

Pokušavajući da objektivno sagleda položaj majke raspete između dve kćeri, između dve ljubavne celine, Glik naglašava da je „Majka pokušala da nas voli jednako“, ali da u tome nije uspela. Ljubav uvek teži ka jednoj strani, ka uspostavljanju celine između dva bića, i onaj treći u tom odnosu neminovno biva uskraćen:

Ona ne može da se seti kako je stvarno bilo,
kako je svaki put kada bi pomagala jednom detetu, volela to dete,
naudila onom drugom

Jednako voleti dva bića jednostavno nije u prirodi ljubavi. Glik s bolom ali i sa olakšanjem konstatuje da majka nikada ne razmišlja o ovom problemu, već kao umetnik veruje u idealnu viziju u kojoj je to moguće. To je i spasava unutarnjeg raseca, to je spasava sagledavanja žrtve koju je jedna kći spremna da prinese na oltar njene ljubavi samo da bi bila voljena. („Pojave“):

Mi smo bile kao portreti, uvek zajedno: moralo se
isključiti jedno dete da bi se videlo drugo.
Zato je samo slikar primetio: lice već
tako kontrolisano, tako povučeno,
i previše poslušno, čije jasne oči kažu
Ako ti hoćeš da budem kaluđerica ja ću biti kaluđerica

Bolno odricanje od majčine ljubavi, prepuštanje majčine ljubavi sestri, predstavlja najviši stadijum u ljubavi kćeri prema majci. Glik ovo ilustruje reinterpretacijom priče o sukobu dve majke oko deteta (koju je Breht obradio u *Kavkaskom krugu kredom*). Ako je mati raspeta između dve kćeri, pokazaće se da je njena prava kćer ona koja će pristati da žrtvuje sebe da bi sačuvala majku, pravu ljubav kćeri će pokazati ona „koja ne bi mogla da podnese/da se podeli majka“ („Priča“).

Pesma „Amazonke“ je poslednja pesma u zbirci koja se bavi problemom odnosa među sestrama. Ova pesma ponovo uspostavlja celovitost i harmonič-

nost u ovom duboko problematičnom odnosu paradoksalnom tvrdnjom da su „sestre kraj nečega“. Pri kraju pesme o sestrama se govori kao o Amazonkama, „plemenu bez budućnosti“. Budućnost ovom prilikom ne znači da sestre nemaju potomstvo, jer pesma opisuje njihovu decu dok crtaju. Svaka sestra postoji kao majka u okviru ljubavne celine sa svojim detetom. Odsustvo budućnosti se vezuje za ime koje su dve sestre nosile, a koje će kao jezik kojim se ne govori nestati; to ime znak je porodične celine kojoj su one pripadale kao deca. Uspostavljajući naizgled harmoniju celovitosti među sestrama kroz ovaj nagoveštaj zajedničkog nestajanja, Glik nalazi paralelu u sredstvu kojim su se one likovno izražavale. Bila je to kreda „medijum koji nestaje“.

Posebno mesto u *Araratu* pripada ispitivanju ljubavne celine majka-dete. Ovaj odnos sagledava se iz ženskog majčinskog ugla, i prati kao odnos pesnikinje majke prema umrloj kćeri, ali i kao pesnikinjin odnos sa sinom. Pesme koje govore o odnosu majke prema mrtvom detetu pokazuju da je jednom uspostavljena ljubavna celina majka-dete nerazrušiva i posle detinje smrti. Posle sestrine smrti majčino srce prestaje da bude ono što je bilo, ono postaje:

veoma hladno, veoma kruto
kao sitan gvozdeni privesak.
Onda mi se činilo da je sestrino telo
magnet. Mogla sam da osetim kako
majčino srce privlači u zemlju
da bi poraslo

(„Izgubljena ljubav“)

Kao najkomplikovaniji ljubavni odnos izrasta u viđenju Luiz Glik upravo onaj najprirodniji, odnos majke prema detetu. Pesnikinja priznaje da u jedinom odnosu koji ona može da kreira „jer u detinjstvu dete nema izbora oko toga koje ljude da voli“, u odnosu sa sinom, ne uspeva da iskaže ljubav. Ljubav koju bi trebalo iskazati jeste očaranost, ljubav koja isključuje želju za posedovanjem. Umesto toga, ona je svesna da njena ljubav uništava svoj predmet ili mu barem škodi. U pesmi „Smeđi krug“ njena ljubav je izjednačena sa suncem koje prlji travu oko cveta. Bez čuđenja pesnikinja prepoznaje da je to „više ili manje način / na koji me je volela moja majka“. Tek u času kada kao majka shvati posesivnost majčinske ljubavi, njeno razorno dejstvo na ljubavnu celinu, kao i sopstvenu nesposobnost da izađe iz

ovog kruga, ona shvata svoju majku i želi da joj oprost.

Iz vizure majke kao da je komunikacija ljubavi između majke i deteta nemoguća: „Moj sin me optužuje / jer nije srećan“, kaže L. Glik u pesmi „Deca se vraćaju iz škole“. Kao i ona i on je sposoban za emociju, ali ona je upućena drugima, a ne njoj. Njoj je upućena samo tišina:

moj sin i ja živi
eksperti u tišini.

Da bi pojačala utisak tišine i hladnoće u odnosima, pesnikinja završava pesmu sjajnom slikom snežne vejavice. Pošto stanje duha iskazuje u terminima spoljnog sveta, ova slika uspeva da prenese nagomilanu ali i neizrecivu emociju. Sneg:

menja pravac, pada
najpre uporno pravo, pa onda ustranu.

Bez obzira na veličinu majčine ljubavi nemoguće je uspostaviti kontakt sa dečjom dušom. I samo dete je u sebe zatvorena celina i bez obzira na sve pokušaje njegova duša ne pripada majci („Dečji krici“):

Rodio si se
i bio si daleko

Rascep koji se ostvaruje činom rođenja nikada neće zaceliti; apsolutna ljubavna komunikacija nikada neće biti uspostavljena. Krici kojima se dete oglašava u snu ostaju samo signal majci da ne može prodreti u dečji svet. No, svesna sopstvene uskraćenosti, majka čuva ljubavni odnos sa detetom sa najvećim sujeverjem. O tome govori pesma „Planina Ararat“ po kojoj je dobila naziv i zbirka. U ovoj pesmi L. Glik se zalaže za prirodni sled smrti pričajući tužnu porodičnu istoriju u kojoj se to upravo nije desilo. Svaka grana porodice „darovala je po jednu devojčicu zemlji“. Ova strahota, ovo gašenje mladih života ne može se shvatiti drugačije nego kao osveta surovog boga; jevrejski bog je kaznio svoj narod potopom i samo je pravedni Noje uspeo da spase parove – ljubavne celine pojedinih vrsta i da na vrhu Ararata dočeka opadanje vode. Ipak, jevrejska istorija pokazuje da se ovim kazna nije iscr-

pla. Smrt odraslih prima se sa olakšanjem, sa nadom da je „dug možda najzad otplaćen“. Ali, strah od božje odmazde obuzima i današnje generacije:

Kao sama zemlja, svaki kamen ovde
posvećen je jevrejskom bogu
koji ne okleva da oduzme
majci sina

U ljubav majke prema sinu ugrađen je, dakle, najveći od svih strahova: strah od božje osвете nad jedincem. Jasno je, sa ove tačke gledano, zašto i cela zbirka nosi naslov *Ararat*. Svaka pesma u zbirci dobija funkciju zaloga koji majka ugrađuje u građevinu poverenja između nje i boga ili drugih nadmoćnih sila koje ugrožavaju njenog sina. Sve pesme o ljubavi i smrti postaju dokazi žrtve koja je rado prinesena da bi se sačuvalo život jedinca. Strah za sina je toliki da se u pesmi koja nosi naslov „Ispovest“ pominjanje onog što je najznačajnije za majku sujevrno izbegava:

Reći da sam bez straha –
ne bi bilo tačno.
Bojim se bolesti, poniženja.
Kao i svi, i ja imam snove.
Ali, naučila sam da ih krijem,
da se zaštitim od ispunjenja: svaka sreća
privlači gnev Sudžaja.
One su sestre, divljakuše –
na kraju, nemaju
osećanja izuzev zavisti.

Neutaživa žudnja za celinom prožima poeziju Luiz Glik u zbirci *Ararat*. Ova žudnja zauvek mora biti obeležena bolom zbog neispunjenosti. Ali već samo iskazujući ovaj bol, Glik uspeva da ga na trenutak izbriše, da stvori utisak da je, barem u poeziji, ljubav ostvariva.

U TRAGANJU ZA AUTENTIČNIM GLASOM: AMERIČKA ŽENSKA POEZIJA NA KRAJU XX VEKA

Znatan deo poezije koja se danas objavljuje u SAD pišu žene. Najprostiji dokaz: u tzv. „akademske“ kao i u tzv. „alternativne“ antologijama moderne poezije više od jedne trećine predstavljenih pesnika su žene. *Savremena američka poezija* (*Contemporary American Poetry*), koju je uredio A. Pule (IV izdanje, 1985.) objavljuje pesme 38 muškaraca i 12 žena. Antologija Andreja Kodreskua *Američka poezija posle 1970.* koja se smatra alternativom „akademske“ izбору predstavlja više od 30% pesnikinja; *Najbolja američka poezija*, popularni izbor najboljih pesama u određenoj godini, u izdanju za 1990. koje je uredila Džori Graham, knjiga koja je bila bestseler te godine u američkim knjižarama, takođe je velikim delom okrenuta ženskoj poeziji; od 75 najboljih pesama te godine autori 28 pesama su bile žene. Da bih objasnila zašto su ove činjenice veoma važne, navešću reči Džefrija Samerfilda iz predgovora njegovoj antologiji *Svetovi*, objavljenoj u izdanju Penguin books 1974. godine: „Žao mi je što u ovoj knjizi nema pesnikinja. To je jednostavna posledica činjenice da Britanija poslednjih petnaest godina nije proizvela nijednu pesnikinju stvarne veličine.“

Ipak, uvek su postojale pesnikinje stvarne veličine, kako u Americi, tako i u Britaniji. Problem njihovog prepoznavanja je složen problem: njime se sada neću baviti, ali on sigurno zavređuje posebnu pažnju. Da dam još samo jedan primer: *Nortonova antologija moderne poezije* koja svakako predstavlja standard u svojoj vrsti, u izdanju iz 1990. godine navodi među imenima pesnika rođenih između 1925. i 1940. godine imena samo šest pesnikinja; među imenima 27 pesnika rođenih između 1940. i 1955. godine, međutim, nalazimo imena 13 pesnikinja. Samo iz gore navedenih primera može se izve-

sti nekoliko značajnih zaključaka: najpre, američkom poezijom ne vladaju više samo muški glasovi. Ženska poezija je sve prisutnija i predstavlja na kraju dvadesetog veka, više nego ikada, značajan deo poezije koja se danas piše, u svakom smislu. Danas više nije moguće imati protiv ženske poezije predrasude, bar ne tako izrazito „muške predrasude“ kakve je iskazao 1970. veliki američki pesnik Teodor Retke:

„Dve optužbe koje se najčešće iznose protiv ženske poezije su nedostatak domašaja – i po pitanju predmeta i po emocionalnom tonu – i nedostatak smisla za humor. I mogli bi se, u pojedinačnim slučajevima kod stvarno talentovanih pisaca, dodati drugi estetski i moralni nedostaci: utucavanje vremena pričanjem; preplitanje trivijalnih tema; briga za površne stvari u životu – ta specijalna oblast ženskog talenta u prozi – skrivanje od pravih agonija duha; odbijanje da se suoči sa onim što postojanje jeste, lirsko ili religiozno poziranje; pretrčavanje između budoara i oltara, udaranje nožicom o pod, protiv boga; ili pad u sentencioznost koja implicira da je autor ponovo pronašao integritet; beskrajno nagvaždanje o Sudbini, o vremenu; oplakivanje ženskog usuda; mjaukanje; pisanje iste pesme po pedeset puta itd.“

Situacija u ženskoj poeziji se fundamentalno promenila od vremena sedamdesetih godina do danas. Sedamdesetih je dominantna crta ženske poezije bio idealizam nastao iz shvatanja razlike između muškog i ženskog kao dijametralnih suprotnosti, što je bilo prihvaćeno kao osnova u poetici ženskog pisma. Prihvatanje suprotnosti muško/žensko vodilo je ka traganju za autentičnim sopstvom, zatomljenim od strane patrijarhalnog društva, kanonizujući na taj način idealizam jedinstvenosti; ali i traganju za ženskim esencijalizmom kanonizujući tako idealizam univerzalnog. Idealizam feminističkog pisma bio je znak da je feminizam uhvaćen u začarani krug zapadnjačke metafizike, upravo onoga što je dovodio u pitanje; bio je uhvaćen u negiranje drugosti drugog ili/i neophodnosti da dijalektički podredi *drugo* pod kategoriju *istog*. Feministički pisci zalagali su se za to da se *drugo* (žensko) može prihvatiti samo kao radikalno različito; radikalno je u ovom slučaju značilo nemogućnost ograničavanja drugog/drugih koje mi ne možemo obuhvatiti u potpunosti. Susresti *drugog* nije trebalo da znači negirati *sebe* već prihvatiti *drugog* od samog početka, sa izuzetkom nasilja koje bi *drugog* svelo na *sebe*. Ali, da parafraziram Deridu, i sama misao je oblik hegemonije koja se u svojim zahtevima za razumevanjem postavlja totalitarno, obuhvatajući i primoravajući drugost i odsustvo na prisustvo i razumevanje. Drugim rečima,

razumevanje ženskog pisma našlo se u položaju koji je u zapadnjačkoj metafiziци bio rezervisan za ideju subjekta.

Posledice su bile sledeće: kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina feminizam je prosuđivan kao pokret belih žena srednje klase, i kao takav odbijen od strane onih koji sebe nisu mogli sagledati kao pripadnike ovih grupa. Bile su to žene drugih boja, klasa, etničke pripadnosti. Pismo koje je ovako shvaćeni feminizam inspirisao, što je uključivalo i veliki i značajan deo ženske poezije, bilo je takođe ocenjeno kao „belo“ i odbačeno.

Naglašavam ovo „značajan deo“ zato što je od samih početaka ženske poezije jedan njen deo živeo nezavisnim životom, a da nikada nije bio asimilovan u njeno veće „belo“ telo. Bila je to crnačka poezija. Mada su 1974. godine Adrijen Rič, Odri Lord i Alis Voker primile Nacionalnu nagradu za knjigu sa rečima: „Ovde se simbolički ujedinjujemo u odbijanju onoga što se podrazumeva pod patrijarhalnom kompeticijom, i objavljujemo da ćemo ovu nagradu međusobno podeliti i iskoristiti je na najbolji mogući način za žene“, ipak je „crna“ poezija bila uvek razdvojena/razlikovana od „bele“. Ovo razdvajanje implicirano je u iskazu crnačkog pesnika Dona Lija koji se može smatrati za *differentia specifica* crnačke poezije: „Crnačka poezija je poezija koja odslikava crnačko iskustvo; prema tome njena prva karakteristika jeste da je ona crnačka; njena druga karakteristika jeste da je poezija.“

„Ako se isuviše približite dugu, ona će iščeznuti,“ pisao je Adorno u svojoj *Estetici*. Da bi spasla ovu dugu, feministička poetika je morala da se promeni. Otuda osamdesete godine označavaju promenu: feminizam napušta idealizam prethodne ere i okreće se prema razumevanju mnogih razlika impliciranih u klasi, etničkoj pripadnosti, kulturi, rodu, rasi, vremenu itd. Adrijen Rič, čiji život i stvaralaštvo mogu da se shvate kao alegorija američkog feminizma i ženskog pisma, u svom čuvenom tekstu pod naslovom „Zabeleške prema politici lokacije“ kaže: „Vi ne možete govoriti za mene. Ja ne mogu govoriti za nas. Dve misli: nema oslobođenja koje samo zna da kaže 'ja'; nema pokreta koji stalno govori za svakog od nas.“ Ovaj teorijski zaokret odrazio se na poetsku scenu: traganje za autentičnim glasom u poeziji sedamdesetih postaje traganje za autentičnim glasovima u poeziji devedesetih godina. Umesto da insistira da je različita od muškarca, žena sada postaje ličnost u istoriji, ličnost sa specifičnim kulturnim nasleđem, specifičnom seksualnom orijentacijom, specifičnim političkim ubeđenjima i verovanjima.

Napuštanje idealizma koji je dominirao u sedamdesetim godinama takođe

je prouzrokovalo promene u stvaranju pesničkog subjekta u poeziji devedesetih.

Može se bez oklevanja reći da dominantni pesnički glas u modernoj američkoj poeziji pripada ispovednom glasu. Prvi veliki glas koji je u američkoj poeziji pevao „pesmu o sebi“ bio je, naravno, Vitmanov. (Ovo opšte uverenje nije omelo Borhesa da u eseju o Vitmanu tumači pesnikovo ispovedno *ja* kao fiktionalno). Mada niko ne može poreći ogromni uticaj koji je Vitmanova poezija izvršila na njegove sledbenike, ipak je ništa manje činjenica da mi ne možemo da govorimo o kontinuitetu ličnog/autobiografskog glasa. Trenutak diskontinuiteta, i u pogledu poezije i u pogledu poetike, predstavlja vreme dominacije *drugog koga* su uvele poetike i poezija Eliota i Paunda. Paund je, pozajmivši termin *persona* iz dramskih monologa Roberta Brauninga *Dramatis personae* ovaj termin iskoristio da njime okarakteriše pesnički subjekat koji govori bilo kao izmišljeno, mitsko sopstvo, bilo kao istorijska ličnost. Lični glas, novo ispovedno *ja* ponovo je uvedeno u poeziju posle završetka dugotrajne vladavine poetika Eliota i Paunda, kao i kritičke doktrine na njima zasnovane – Nove kritike. Takođe, pošto se pokazalo da je dugo vremena zapostavljana poezija Vilijama Karlosa Vilijamsa najuticajnija snaga u posleratnoj američkoj poeziji. Kao karakteristični ženski glas ušao je lični glas u američku poeziju sedamdesetih godina preko snažne poezije Silvije Plat, En Sekston i Adrijen Rič. Promena koja se zahvaljujući napuštanju idealizma dogodila u kreiranju pesničkog subjekta može se opisati i kao reinterpretacija ispovednog *ja* i obnova i reinterpretacija *persone* kao ispovednog *drugog*.

Kao što sam već istakla poezija Adrijen Rič je najbolji primer samog bića američke ženske poezije. U njenoj poeziji mogu se naći najbolji primeri za ilustraciju promene u kreiranju pesničkog subjekta. Rođena 1929. godine, Rič je objavila prvu knjigu poezije 1951, početkom druge polovine dvadesetog veka. Do sada je objavila dvadesetak knjiga poezije i pet knjiga eseja, uglavnom o poeziji i politici. I svih ovih godina plodnog stvaranja u njenom radu postojala je samo jedna konstanta, koja se takođe može uočiti u njenoj poetici – volja za promenom.

Život Adrijen Rič je priča o američkom feminizmu; odrasla je kao voljena i zaštićena kći u konzervativnoj porodici intelektualaca srednje klase, udala se i rodila tri sina da bi potom postala radikalna feministkinja i zastupnica lezbijskog feminizma; devedesetih je ponovo radikalno preispitala svoju po-

ziciju i otkrila da ne može više da prihvati jednostavnu suprotnost muško/žensko već da je voljna da otkrije neophodnost prihvatanja razlika izvan ove opozicije.

Njena poezija kretala se istim putem. Napustila je formalizam i esteticizam rane faze, potom modernizam u najboljem izdanju u pesmama sedamdesetih i osamdesetih godina, da bi posle toga našla u sebi energiju da se otvori ka novom početku: stvaranju postmodernističke poezije koja se ne može posmatrati razdvojeno od identiteta, društva i istorije.

U pesmi „Poniranje u olupinu“ kojom je najčešće predstavljena u antologijama, napisanoj kao ispovest jednog *ja*, Rič opisuje zaranjanje u podsvest, kao i u sećanja. Pesma takođe predstavlja naš život u ovoj civilizaciji kao olupinu razvijajući se na dva plana: ličnom i univerzalnom.

Pošto sam najpre pročitala knjigu mitova
i stavila film u fotoaparat
i proverila oštricu noža
navlačim
oklop od crne gume
apsurdna peraja
ozbiljnu i neugodnu masku.
Moram ovo da učinim
ne kao Kusto sa svojim
marljivim timom
na škuneru preplavljenom suncem
već ovde sama.

Poniranje u podsvesno znači traganje za počinjenim greškama i promašajima ali takođe i za identitetom. Njena pesma tako postaje istraživanje spoljnih i unutarnjih granica. Mada su unutarnje granice na dohvat ispovednom *ja*, pesnikinja ne insistira na njegovom rodu. Ona čak i zamagljuje rodnu granicu između muškaraca i žena insitirajući na tome da svi mi sebe možemo da shvatimo kao obogaljena stvorenja:

Ovo je to mesto.
I ja sam tu, sirena čija tamna kosa
crno leprša, morski čovek u svom oklopljenom telu

Kružimo tiho
oko olupine
poniremo u trup.
Ja sam ona: ja sam on

čije utopljeno lice snuje otvorenih očiju
čije grudi još uvek podnose udar
čiji bakarni, srebrni, skerletni tovar leži
zabačen u buradima
poluzakovanim i prepuštenim truljenju
mi smo poluuništeni instrumenti
koji su nekada održavali kurs
vodom ojedena plavčica
pokvaren kompas

Mi smo, ja sam, ti si onaj
što uz kukavičluk ili hrabrost
pronalazi naš put
nazad do ove scene
noseći nož, fotoaparat
knjigu mitova
u kojoj se
naša imena ne pojavljuju.

U pesmi „Početak“ Ispovedno *ja* Adrijen Rič pravi jasnu razliku između muškog i ženskog razumevanja sveta. Muško i žensko su sagledani kao dva odvojena entiteta koja se nikada ne mogu sjediniti. Govornikovo *ja* ujedinjuje druge žene u neku vrstu sjedinjenog ženskog sveta nasuprot svetu muškaraca:

U susednoj sobi spava muškarac
U njegov san ulazi neurohirurg
i počinje da mu secira mozak
Ona ne izgleda kao sestra
utonula je u posao
ima ozbiljno, nežno lice kao Marija Kiri

Nije/mogla bi biti svaka od nas

U susednoj sobi spava muškarac
 Proveo je ceo dan
 stojeći, hitao kamenje u crni vir
 što čuva svoje crnilo
 Izvan okvira njegovog sna mi posrćemo uzbrdo
 s rukom u ruci, posrćemo i vodimo jedna drugu
 preko ispucale vulkanske stene

Pošto je pesnikinja napustila idealizam sedamdesetih godina, upotreba ispovednog *ja* kod Adrijen Rič doživela je duboke promene.

U pesmi „Paula Beker Klari Vesthof“ Rič koristi ispovedni glas *drugog*, takozvanu *personu*, pri čemu je veoma uočljiva njena nova osetljivost prema identitetu, društvu i istoriji. Pisma je dramatski monolog u obliku pisma koje Paula piše svojoj prijateljici Klari. Paula Beker (1876-1907) i Klara Vesthof (1878-1954), kako nas obaveštava Rič, „prijateljile su se u Vorpsvedeu, umetnickoj koloniji pokraj Bremena, u Nemačkoj, u leto 1899. U januaru 1900. provele su pola godine zajedno u Parizu, gde je Paula slikala a Klara studirala skulpturu kod Rodena. U avgustu su se vratile u Vorpsvede, a potom provele i sledeću zimu zajedno, u Berlinu. Klara se 1901. udala za pesnika Rajner Mariju Rilkea; uskoro zatim Paula se udala za slikara Ota Moderzona. Umrula je od krvarenja posle porođaja mrmljajući *Kakva sramota!*“

Ovaj istorijski i društveni okvir omogućava Adrijen Rič da nam ispriča priču o mladoj ženi umetnici koja se udala za umetnika, naglašavajući da čak ni u takvoj situaciji nije mogla postojati jednakost među jednakima. Mlada žena koja piše pismo prijateljici opterećena je neželjenom trudnoćom i posledicama koje trudnoća očigledno ima na njen rad. Kao žena svoga vremena i klase ona je primorana da prihvati život koji joj se pruža umesto da ga bira kao muškarac:

Rajner, naravno, zna više nego što Oto zna,
 on veruje u žene. Ali i on se nama hrani,
 kao svi oni. Ceo njegov život, njegovu umetnost
 štite žene. Koja bi od nas to mogla reći?
 Koj od nas, Klaro, nije morala da se odvaži na taj skok

izvan svog ženskog bića
da spase svoj rad? Ili je to da spase sebe?
Brak je osamljeniji od samoće.“

Priču o braku prati kao paralela sećanje na prijateljstvo i razumevanje između dve žene. Radi se o posebnoj vrsti razumevanja kojem nisu potrebne reči:

Kaže se da trudna žena
sanja o sopstvenoj smrti. Ali život i smrt
drže jedno drugo za ruku. Klaro, osećam da sam tako puna
rada, života koji pred sobom vidim i ljubavi
za tebe, koja ćeš jedina od svih
ma kako loše ja to kažem
čuti sve što kažem i što ne mogu reći.

U dugačkoj pesmi „Izvori“ (*Tvoja rodna zemlja, tvoj život*) 1986, Rič insistira da se svet može razumeti samo kroz ispovedni, autobiografski, samoistražujući glas koji ne postoji izvan određene klase, etnosa, rase. To je pesma o pesnikinji (Rič) koja putuje sa istočne obale na zapadnu, krećući se, dakle, kroz prostor, ali istovremeno putuje i nazad, kroz vreme, vraćajući se svojim južnjačkim, jevrejskim korenima.

Odakle? pita glas hladno

Ovo je glas u hladnom jutarnjem vazduhu
Što probada snove. *Odakle potiče tvoja snaga?*

Stare stvari...

Odakle potiče tvoja snaga, ti Jevrejko s juga ?
rascepljena u korenu, odgajena u zamku od vazduha?

Kroz dvadeset i tri dela pesme mi saznajemo podatke o pesnikinjinom životu: o njenoj mladosti u porodici srednje klase, o nepoznavanju njenih delimično jevrejskih korena, o njenom stalnom bolu jer je „u korenu rascepljena“ – „ni nejevrejka ni Jevrejka“, o velikom neznanju o Holokaustu – „nisam

imala pojma čega sam sve bila pošteđena.“ U tri dela pesme pesnikinja se obraća svome ocu i svome mužu. U ovim odeljcima ona koristi pesmu u prozi kao formu koja treba da podvuče autobiografski/ispovedni ton njenog pisma. Redovi posvećeni dvojici značajnih muškaraca u njenom životu izuzetno su iskreni i bolni.

U upotrebi ispovednog glasa kod Adrijen Rič došlo je do promene. Mlađe pesnikinje, one koje su počele da pišu sedamdesetih i osamdesetih godina, nisu morale da razmišljaju o promenama u poetici feminističkog pisma. Njihovo opredeljivanje za upotrebu ispovednog glasa značilo je opredeljivanje za prepoznavanje i prihvatanje bezbrojnih razlika ne samo između muškaraca i žena nego i između samih žena.

Luiz Erdrič, rođena 1954, a odrasla u Severnoj Dakoti pokraj rezervata Turtl mauntin, gde su živeli njeni baba i deda, inače Indijanac iz plemena Čipeva, piše o ljudima sa kojima je živela pokušavajući da sa simpatijom i stvarnim razumevanjem predstavi život ovih obeskokorenjenih bića. Ponekad, njena inspiracija postaje neki dokumenat posvećen toj problematici. Takav je slučaj sa dokumentom koji sadrži „priču o zarobljavanju gđe. Meri Roulandson koju su ugrabili Indijanci iz plemena Vampanoag, kada su 1676. razorili Lankaster u Masačusetsu“. Pesma inspirisana ovim dokumentom nosi naslov „Zarobljeništvo“ i napisana je u formi dramatskog monologa koji izgovara Meri Roulandson. Koristeći jezik u potpunosti očišćen od patetike, Erdrič oživljava glas proste žene koju su Indijanci zarobili, koja je sa njima proživela neko vreme i najzad oslobođena:

Rekla sam sebi da ću pre umreti od gladi
nego uzeti hranu iz njegovih ruku
ali nisam umrla.
Jedne noći
ubio je košutu u kojoj je bilo mladunče
i dao mi da jedem to lane.
Bilo je tako meko,
kostiju nalik na cvetne stabljike,
da sam ga sledila tamo kud me je poveo.
Noć je bila gusta. Presekao je konopac
koji me je vezivao uz stablo.

Glas žene koju slušamo ne želi da sudi ni o jednom od dva sveta u kojima je živila. Kao da se sve vratilo na svoje mesto, ona ponovo spava na jastučnici od „holandske čipke“, njeno dete je „nahranjeno prvim žitom“. Samo jedan stih ukazuje kako je duboka promena koja se zbila u njoj: „Oslobođena, ne vidim istinu u stvarima“. Jednostavnim rečima Erdrič dramatizuje situaciju specifičnog *ja* bele žene iz sedamnaestog veka, koja pošto je izvesno vreme provela kao zarobljenica Indijanaca, *drugog*, ne može više nikad povratiti izvorni status svoga *ja*. U ovoj pesmi su dva sveta, svet ženskog *ja* i svet indijanskog *drugog* jukstaponirani kao jednaki.

Rita Douv, crna pesnikinja, rođena 1952, piše sa izrazito jakim osećanjima o nepravdi koju je njen narod podnosio kroz istoriju. Njeni najbolji stiho- vi su posvećeni proslavi dede i babe, Tomasa i Beule; oni pokazuju da su i životi prostih ljudi složeni, ali puni humora i hrabrosti. Ali Douv je takođe pi- sala i o anonimnim predstavnicima svoga naroda. Veoma daleko od ljutih, često ispolitizovanih glasova nekih crnačkih pesnika, ona ume da nas pribli- ži običnim robinjama, i kroz njihove glasove, običnim ljudskim životima.

Prvi rog izdiže svoju ruku nad orošenom travom
i eto komešanja u robovskim odajama
deca su umotana u kecelje, kukuruzni hleb

i tikve za vodu dograbljeni, uzeta slana svinjetina za doručak.
Posmatram kako ih odvoze u talasu pre zore
dok njihova gospodarica spava kao čačkalica od slonovače

A masa sanja o zadnjicama, rumu i strahu robova.
Ja ne mogu ponovo da zaspem.

Ovo *ja* kreirano je u potpunoj suprotnosti prema *drugom*. Ono nikada ne može postati *drugo*. Ali ono izvodi svoje biće iz toga *drugog* jer je njime uslovljeno. Upravo postojanje *drugog* omogućava postojanje *ja*. I upravo po- stojanje *drugog* negira mogućnost promene statusa *ja*.

Keti Song, rođena 1955, pesnikinja koreanskog porekla koja živi na Ha- vajima, u svojim pesmama donosi mirise i ukuse Azije. U njenim pesmama obično čujemo glas koji govori o specifičnim iskustvima života na istoku ili istočnog čoveka na zapadu, bilo da je to glas njene bake koja je na osnovu fo-

tografije poslata na Havaje da se uda, bilo da je to glas dece pesnikinjine koja u sebi nose nasleđe različitih civilizacija. Mnoge njene pesme istražuju osećanja onih koji svoje živote žele da promene ali nemaju snage da se suoče sa tradicijom i odbace je. Takva je pesma „Najmlađa kći“; u njoj pesnikinja istražuje razlike između dve žene. Pratimo glas odane kćeri koja živi sa majkom invalidom i neguje je. To je miran, pasivan glas žene sa Dalekog istoka koja ne može da se pobuni protiv tradicije mada je ova guši:

Bila sam skoro nežna
kad stigoh do plavih modrica
što joj pegaju telo,
mesta gde je ušpricavala insulin
trideset godina. Polako sam je nasapunala,
duboko je uzdahnula, sklopljenih očiju.
Čini se kao da je oduvek
ovako bilo: nas dve
u ovoj sobi bez sunca,
pljuskanje vode za kupanje.

Ali ona se još uvek nada da se nešto može promeniti. Mada se svakodnevni životni rituali nastavljaju „Jedemo u bliskoj tišini“, obe strane znaju da ova idila nije istinita:

Ona zna da mi nije verovati
čak i sada planiram bekstvo.

Ovde *ja* i *drugi* funkcionišu kao delovi istog sopstva, ali *ja* ne može da prihvati da bude samo deo *drugog*; *ja* mora da odbaci *drugog* da bi moglo da ostane *ja*.

Sve ove pesnikinje koriste dramatski monolog kao sredstvo predstavljanja osnovnog konflikta između *ja* i *drugog*, odnosno *persone* (*drugog* shvaćenog kao *ja*) i *drugog*. U navedena tri slučaja prikazane su različite mogućnosti ali samo da bi se naglasila nemogućnost rešavanja osnovnog konflikta.

Mada je dramatski monolog, ili ispoved *drugog*, mnogo korišćen u poeziji devedesetih godina, ispovedno/autobiografsko *ja* ostaje i dalje izuzetno prisutno u ženskoj poeziji. Luiz Glik se u svojoj knjizi *Ararat* opredeljuje za

ja koje govori prostim, pročišćenim, možda bi se čak moglo reći „običnim“ jezikom, i izražava pomoću njega najdublja, najličnija osećanja. Analiza odnosa dve sestre, dakle dva ženska subjekta, kojom se Glik bavi u svojoj knjizi, jedinstvena je u američkoj poeziji. Ovaj odnos, najčešće predstavljen klišeom „sestrinske ljubavi“, Glik vidi kao beskrajni sukob, ispunjen napetošću i ljutnjom. Šta više, u poeziji ove pesnikinje sestrinska ljubav postoji samo kao bol. Starija sestra oseća veći bol jer rođenje sestre doživljava kao razaranje nebeskog samozadovoljstva („Adam“). Sestre su sukobljene jer svaka želi majku za sebe; one su kao životinje u borbi za opstanak:

moja sestra i ja
nikada nismo postale saveznice
nikad se nismo okrenule protiv roditelja.
Imale smo
druge opsesije: obe smo
na primer osećale da nas ima
previše
za preživljavanje

bile smo kao životinje
koje između sebe pokušavaju da podele
suvi pašnjak, jedno drvo, jedva
dovoljno jako da održi
samo jedan život.

Sukob nikada ne prestaje. Pesma „Udovice“ opisuje partiju karata koju igraju dve starije sestre: majka i tetka Luiz Glik. Daleko od binarne opozicije muško/žensko kao osnove poetike feminističkog pisma sedamdesetih, daleko od njenog idealizma, devedesetih godina dvadesetog veka, svet žena predstavljen je kao svet mnogih suprotnosti koje se ne mogu razrešiti:

Moja majka i tetka igraju karte,
igraju neku vrstu tača, porodičnu razbibrigu, igru
kojoj je moja baka naučila sve svoje kćeri.

Sredina leta: pretoplo za izlaženje.
 Danas, moja tetka vodi; dobija dobre karte.
 Majka odugovlači, ima problema sa koncentracijom.
 Ne može da se navikne na sopstveni krevet ovoga leta.
 Prošlog leta nije imala problema
 da se navikne na pod. Naučila je da tu spava
 da bi bila blizu mom ocu.
 Umirao je; dobio je poseban krevet.
 Tetka ne ustupa ni malo, ne popušta
 na račun majčinog umora.
 Tako su odgojene: pokazuješ uvažavanje boreći se.
 Prepuštanje vređa protivnika.

Svaki igrač ima jednu gomilu s leve strane, pet karata u ruci.
 Dobro je ostati unutra po ovakvom danu,
 ostati tu gde je sveže.
 A ova igra bolja je od drugih, bolja od pasijansa

Moja baka mislila je unapred; pripremila je kćeri.
 Imaju karte; imaju jedna drugu.
 Drugo društvo im ne treba.

Celo popodne traje partija a sunce se ne kreće.
 Samo bije, od njega žuti trava.
 Tako to mora da izgleda mojoj majci.
 I onda, iznenada, nešto je završeno.

Moja tetka ima veće iskustvo; možda zato bolje igra.
 Njene karte iščezavaju: to je ono što se želi, to je cilj:
 na kraju,
 onaj ko nema ništa pobeđuje.

Čudo poezije Luiz Glik otkriva nam se kada razumemo da je kazujući
 nam nešto krajnje lično pesnikinja uspela da nam saopšti nešto izvan toga,
 nešto što prevazilazi oblast individualnog i postaje univerzalno. Partija kara-
 ta, scena iz života dve žene, postaje lekcija iz života za sve nas.

BELEŠKA O AUTORU



Prof. dr. Dubravka Popović-Srdanović rođena je u Beogradu 1950. godine, gde je završila osnovnu školu i gimnaziju. Diplomirala je Opštu književnost na Filološkom fakultetu u Beogradu. Na istom fakultetu je magistrirala i doktorirala. Kao Fulbrajtove stipendista završila je doktorske studije na Njujorškom državnom univerzitetu u SAD 1978. godine. Živi u Beogradu, udata je i ima dva sina. Predaje Opštu književnost na Filozofskom fakultetu

u Nišu na redovnim i postdiplomskim studijama. Stalni je saradnik Instituta za književnost i umetnost u Beogradu na projektu Teorija književnosti. Njena specijalnost je moderna poezija, posebno američka moderna poezija. Iz ove oblasti objavila je knjigu o Vilijamu Karlosu Vilijamsu (1983) i o *Vetrovima* Sen-Džon Persa (1998), a priprema knjigu o modernom američkom epu. U časopisima je objavila brojne tekstove o modernoj američkoj, francuskoj i latinoameričkoj poeziji, kao i radove koji se bave problemima književne kritike, teorije žanrova, studija roda i ženskog pisma. Govori engleski, italijanski, francuski i španski. U okviru prevodilačkog rada objavila je preko 1500 stranica proze, a takođe i preko 11000 stihova iz oblasti američke poezije.

Sadržaj

Umesto predgovora	9
Izazov nepoznatom: Delo Vilijama Karlosa Vilijamsa	11
<i>Ka Maksimusuovim pesmama: Olsonov odnos prema epskoj tradiciji i poeziji savremenika</i>	49
Čarls Olson: „Vodomari“	77
Jedno čitanje Olsonovih „Vodomara“	85
Prostori krajnosti u poeziji Stenlija Kunica	95
Sa dubokim poštovanjem prema svetu: Poezija Deniz Levertov	109
Volja za promenom: Poetski put Adrijen Rič	127
Neutaživa žudnja za celinom: <i>Ararat</i> Luiz Glik	151
U traganju za autentičnim glasom: Američka ženska poezija na kraju XX veka	163
<i>Beleška o autoru</i>	177

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.111(73).09–1”19”

ПОПОВИЋ-Срдановић, Дубравка

Угаљ и месец : есеји о америчкој поезији XX века / Дубравка
Поповић-Срдановић. Панчево : Mali Nemo, 2003 (Београд : VMD).
175 стр. : ауторова слика ; 21 см. (Библиотека Мала академија)

Тираж 500. – Белешка о аутору: стр. 177. – Напомене и библи-
ографске референце уз текст.

ISBN 86-83453-34-0

а) Америчка поезија 20в
COBISS.SR-ID 109764108

Knjiga prof. dr Dubravke Popović Srdanović je dosledno ostvarena celina, u pravoj saglasnosti opšteteorijskih, sintetičkih i analitičkih fragmenata (veliki broj autorkinih prevoda pojedinih pesama). U mnogim svojim delovima ova knjiga je otkrivalačka za našu sredinu. Sa komparativističke tačke gledišta, ona je nezao- bilazna za naše proučavaoce američke knji- ževnosti kao i za studente, ali i za sve istraživače u oblasti nauke o književnosti.

Dr Miloslav Šutić

Odlična prezentacija materijala uz sjajne prevode najznačajnijih stihova, kao i većih poetskih celina, potvrđuje autorku ovog teksta kao jednog od vodećih znalaca američke moderne poezije. Pošto izuzetno uspešno predstavlja najznačajniju tradiciju u modernoj američkoj poeziji XX veka, tradiciju koju određuje delo Vilijama Karlosa Vilijamsa i pesnika koji su stvarali oslanjajući se na njegovu poeziju i poetiku, knjiga dr Dubravke Popović Srdanović će nesumnjivo biti od izuzetne koristi za sve proučavaoce moderne američke književnosti, uključujući tu i studente amerikanistike.

Dr Ratomir Ristić

ISBN 86-83453-34-0



9 788683 453344 >