



RAZMATRANJE MODERNISTIČKE MUŠKOSTI: KAKO SE PAUND IZBORIO S MUZOM¹

Kritičarski kliše kaže da se analize načina na koji se društvene debate i značenja upisuju u poeziju ne mogu estetski iznijansirati. No, to nije tačno. Kulturalističkim čitanjem ne mora se izgubiti formalna specifičnost niti zanemariti zasićena, ugodna tekstovnost pesničkih tekstova. Strategije čitanja potrebne su nam da bismo razlučili ono što je rečeno u *pesmi* od onoga što je rečeno *kao pesma*. Ako ne sagledamo pesmu kao preplet društvenih i estetskih, uzajamno zavisnih, aspekata teksta, onda se ona neminovno svodi na čudni komunikacijski sistem koji smo izabrali da prenesemo ideje i teme – što bi bio neobjašnjivo hirovit izbor, uz to prilično manje efikasan od pisanja polemičkog članka ili „slanja imejla”. Značenje koje se može parafrazirati ipak nije sve što čitalac traži, kao što autorova objašnjenja šta je pesmom nameravao da kaže ipak ne pokrivaju celokupan domet pesme niti njen uticaj na čitaoca.² Postformalistička strategija čitanja – „socijalna filologija”, odnosno sociopoezis (sociopoesis) – mora s brižnošću nove kritike uroniti u dubinske formalne mehanizme književnih tekstova, ali ipak mora povezati formalne poteze s pitanjima koja je puristička nova kritika odbacila, to jest, sa socijalnim sadržajem, biografskim tragovima, konstrukcijama subjektiviteta, istorijskim debatama i ideološkim slojevima (DuPlessis 2001, str. 9-12).

U okviru „repolitizacije estetske sfere”, rodne studije, odnosno feministička kritika, moraju da se posvete ispitivanju rodnih materijala u aparatu *poezisa* (*poesis*), kao i u aparatu pripovednog i izvođačkog (Felski 1989, str. 175). Takvu vrstu kritike zanimala bi institucije koje okružuju poeziju (pokroviteljstvo, objavljivanje, recepcija, trendovi kanonizacije, kliše, pesničke karijere), a bavila bi se i analizom kulturnih konvencija i institucionalizovanih toposa u poeziji koja ima rodnu dimenziju. Ovakav pristup sprovodi u poeziji ono što Te-reza de Lauretis predlaže za druge žanrove: „*feminističku teoriju tekstualne produkcije* koja nije *ni teorija ženskog pisma* niti samo teorija tekstualnosti” (De Lauretis 1987, str. 92).

Jedan deo aparata *poezisa* jeste odnos između rodno određene muze i pesnika. Ovo je naročito osetljivo područje zato što obuhvata kulturne konvencije, biografsku građu, prikazivanje u književnosti i njihovo ponovno imaginativno stvaranje u svakom pojedinom

¹ Ovaj ogled, čije autorsko pravo pripada Rejčel Blo Duplezi i Univerzitetu Alabama Pres, objavljen je u *Blue Studios: Poetry and Its Cultural Work*, Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2006, str. 122-136. Sva prava pridržana. Štampano iz dozvolu autora. Prvobitno je objavljen u nešto drugačijem obliku u *Modernism/Modernity*, 9. 3 (septembar 2002), str. 389-405.

² Za ovu rečenicu zahvalna sam komentarima Džonatana Kalera u vezi s tvrdnjom Stivena Napa: „Za tekst se može reći da je od književnog interesa ukoliko se naše interesovanje za njega ne zaustavlja na tome šta je pisac želeo da kaže” (Culler, u: Butler i dr., 2000, str. 280).

slučaju. To znači da se subjekatske pozicije kao što su „muza“ ili „nadahnut muzom“ u pesničkoj tradiciji pojavljuju kao figure, a u stvarnom životu kao biografski izbori i delatnosti koje su ideološki i kulturno dostupne ljudima opredeljenim za određena zanimanja.³ Osim toga, u rodne materijale aparata *poezisa* spadaju i subjekatske pozicije pesnika, pesnikinje i genija, način na koji je svaka od njih upotrebljena, i oblik u kome se ovi interaktivni položaji pojavljuju kako u tekstovima, tako i u privatnom životu u određenim istorijskim trenucima. Da su takve subjekatske pozicije kulturno institucionalizovane i lično, iako neravnomerno, usvojene pokazuje delo Svetlane Bojm na temu tropa ženstvenosti u „smrti pesnikinje“, gde se njen karakter ispituje kao mešavina prekomernog i nedovoljnog, kao i u delu Barbare Džonson o „privilegovanom pravu pesnikâ da glume ženstvenost“ (Boym 1991, str. 192-200; Johnson 1998, str. 127). Ove pozicije se u tekstu mogu javljati kao stalni, ali ne uvek isti motivi, kao toposi čije je tumačenje nužno uslovljeno situacijom zato što se u njima susreću društvene, ideološke, pa čak i istorijske okolnosti.

Letimičan pogled na karikature, bilo u *Njujorkeru* ili nekom drugom listu, dovoljno ubedljivo govori o ideološkoj istrajnosti motiva muze (koji često figurira kod vizuelnih umetnika): u najbanalnijem obliku javlja se kao dobronamerna, ljupka, plemenita i svetačka ženska figura koja nadahnjuje umetnika, ali koja, pak, može i hirovito, neobjašnjivo, ili pedagoški da uskrati svoju naklonost, čime izaziva umetničku blokadu, odnosno zaustavlja dalji razvoj. Parodijska i satirična upotreba motiva muze zavisi od našeg poznavanja te konvencije. Igra pasivnosti i aktivnosti, inicijatora i primaoca naizgled je u suprotnosti s rodnim stereotipom, što dovodi do teze da se, prema nekoj vrsti dinerstinovske istorijske psihologije, psihološko poreklo muze nalazi u otisku moćne majke na nejakom odojče (Dinnerstein 1976). Razmatrajući pitanje muze u eseju iz 1994. „Rodno određivanje muze“, Džed Rasula iznosi mišljenje da figura muze otelovljuje nadu u prevazilaženje vlastitih granica, čime se kreativno biće sagledava kao hibrid – rodni hibrid. On iznosi mitopoetsku tezu da je ono što nazivamo muzom zapravo drugost sadržana u pesnikovom biću. Poezija se uobličava tako što glas „različitog roda“ koji je „prethodno artikulisan unutar“ pesnika postaje zalag „muškog pesničkog autoriteta“ (Rasula 1994, str. 161). No, ako se „muza“ u skladu s tim shvati kao metafora unutrašnje projekcije koja omogućava pesniku hibridizaciju sopstva, onda nema posebnog razloga da se ona uopšte rodno manifestuje u narativu. Rasula razmatra zašto se to ipak događa. Budući da činjenica „da muškarci ne rađaju čini jednu od temeljno potiskivanih kulturnih trauma“ (Rasula 1994, str. 160), osećaj koji se javlja kod pesnika da unutar njegovog bića raste nešto zasebno predstavlja muški ekvivalent osećanja koja imaju žene ako i kada uspešno zatrudne. Izvorište *poezisa*, prema Rasulinoj interpretaciji, ne treba prikazivati slikama materinske nege, sublimiranog seksualnog odnosa, niti erotizovane čednosti, već imitacijom bremenitosti: kuvadom poluautonomne drugosti (*otherness*) koja progovara iznutra. Ova formulacija ne može se izravno primeniti na pesnikinje, ali njome se

³ „Žene su ‘Muze’ koje je poljubio pesnički genij, baš kao što je muškarca, pesničkog genija, ‘poljubila Muza’, kaže obazrivo Meret Openhajn u pokušaju da analizira uticaj koji takva jedna kruta konvencija ima na nju kao umetnicu (Curiger 1989, 130). Lisa Rejdo primećuje da „načini na koji pisci prikazuju izvor svoje inspiracije mogu delimično da posluže kao odraz književne i kulturne istorije“; ona uspostavlja vezu između seksoloških teorija o „trećem polu“ i onoga što ona naziva androginom muzom (Rado 2000, str. 2).

sasvim sigurno ističu rodne konvencije koje vladaju u aparatu *poezisa*, a uz to bi mogla da ukaže na to da bi traganje za ženskim „potisnutim rodnim traumama” moglo biti mesto za (trans)istorijsko razmatranje toga šta je lik muze značio za žene.

Iako su osnovne teze podsticajnog Rasulinog stanovišta u izvesnoj meri opšte primenljive, ja iznosim manje arhetipski, a više situacioni pristup. Svaka figura muze upotrebljena u nekoj pesmi ili aktivna u životu crpi vitalnost iz specifičnih rodnih odnosa koje podržavaju, iznova konfiguriraju i aktiviraju u nekom istorijskom trenutku pojedinci koji žele da ostvare vlastitu kreativnu agenciju (*agency*). Stoga želim da svedem uopštavanje na najmanju meru i usredsredim se na pomno, čak miopično, čitanje dobro znane pesme da bih razmotrila kako je jedan pisac predstavio jednu žensku figuru, ali i da istovremeno obratim pažnju i na to šta je pesnik ugradio u tu figuru, s jedne strane, i na njene lične osobine, s druge.

Često prisutna u antologijama, pesma “Portrait d’une Femme” (1912) Ezre Paunda izabrana je za ovu analizu jer daje primer rodne ideologije koja se tiče kreativnosti i detaljno se bavi onim delom aparata *poezisa* nazvanog „muza”. Identifikovanjem stvarne osobe kojoj je ova pesma upućena i upoređivanjem njenih postignuća sa onima koje je Paund odabrao da prikaže, otkriva se da njegovi „razmatrani” oblici moderne muškosti i, u manjoj meri, poetski genij zavise, kao subjektske pozicije, od toga kako će pesnik sazdati i očuvati žensku figuru lišenu istoričnosti i specifičnosti. To što u pesničkom prikazu „stvarna žena” gubi agenciju kad joj se dodeli uloga muze nije prosto rezultat Paundovog izbora, niti izbora bilo kog umetnika, koji se tiče predmeta i načina prikazivanja. Ova kritika ne osporava njegovo pravo da napiše pesmu koju želi ili ima potrebu da napiše, već nastoji da ispita sadržaj te potrebe i ukaže na to kako ova pesma ponavlja konzervativne rodne narative.

Kada se obrati pažnja na pesničke subjekte u ovoj pesmi i van nje, stiže se uvid u rodno obeleženu „mikropolitiku književne kulture” (Watten 1998, str. 107). Ovaj „portret” aludira na vizuelnu umetnost već u naslovu na francuskom jeziku. Aludira, naravno, i na Džejmsov roman o strasti, zamkama, odricanju i zbirkama, kao i na Paundovu zadivljenost Džejmsovim etičkim realizmom uzetim za pesnički uzor. Posle naslova slede Paundova duboko pristrasne interpretacije – zapravo potiskivanja – stvaralaštva određene kreativne žene čiju je vrednost potvrdila istorija. No, *Une* je neodređeno, nije upotrebljeno *La Femme*; bez imena, ova „žena” razmotrena je kao nedostatna muza, poluadekvatno nadahnuće stvaracu, neko prema kome se govornik (*speaker*) mora ophoditi s tugom i žaljenjem, kao onaj koji se oprašta (Pound 1926, str. 61). Figura žene u tekstu predstavljena je kao virtuelni nedostatak, nehotaćna kreativnost i sumnjivo umeće.

Ženu u pesmi “Portrait d’une Femme” Paund prikazuje kao poluburžujku koja vodi protoboemski život, pošto je odbacila bračnu vernost „jednom dosadnom čoveku, smarajućem papučicu”. Ona je starija *salonska* dama koja vodi glavnu reč, ali koja je bez reda nagomilala stvari, toliko zbijene, „potamnele” i „pocrnele” da se čine praktično beskorisnim. Ipak, na iznenađenje govornika, ona ima šta da ponudi drugima i „strpljivo” sakuplja stvari ili pušta da se gomilaju oko nje. Motiv muze je snažno, iako svetovno, artikulisan.

...sada plaćaš. Da, izdašno plaćaš.
Ima u tebi nešto zanimljivo, čovek ti dolazi
I odnosi čudan dobitak...

(Pound 1926, str. 61)

Mada se u upotrebljenim metaforama prepoznaje trag Henrija Džejmsa, govornik u pesmi donekle donosi sudove o opisanoj ženskoj figuri; nema konkretnih naznaka momačkoj nemoći u glasu govornika, već se oseti neka vrsta elegantne, suzdržane, uvažavajuće snishodljivosti. Džejmsovske slike plaćanja i dvostrukog interesa, kao i osećanje posedovanja do kraja ipak postaju jedno „ništa“: to „sve u svemu,/ Ništa što je posve tvoje./ Pa, ipak to si ti“ (*ibid*). Poslednji stih, budući da je polustih s dva akcenta (koji dolazi posle niza jampskih pentametara), dramatičuje ovu neadekvatnost. Od jedne muze se upravo prema „opisu radnog mesta“ traži da bude neposesivni provodnik.

Paund evocira celokupnu šekspirovsku tradiciju blankversa – izražajno sročeni stih, pokretnu cezuru, ugodan, meditativni ton, renesansnu dikciju „mandragore“ i „ambre“ – da posvedoči kako o inspirativnosti ove ženske figure, tako i o njenoj pasivnosti. Figura žene je okvir u kome biseksualno plodne slike dočarane formulacijom „bremenita mandragorom“ (porađanje falusnih materija) ili rečju „amber“ (izlučevina kita ulješure, od koje se pravi parfem) mogu da nastanu, da se uobliče i čine „dobitak“ muškog govornika. Ženski objekt može ispoljavati ili ispuštati ova dobra, ali na njih ne može polagati pravo niti ih upotrebiti. Zato ova pesma predstavlja homosocijalni savez Šekspira i Paunda (u činu izricanja) sklopljen nad telom ženske figure u iskazanom (*in the anounced*),⁴ koja nadahnjuje genija, ali sama ne može da stvara.⁵ Dikcija je izrazito motivisana: šekspirovski tonalitet dodatno podržava subjekatsku poziciju Paundovog sopstvenog genija. Dikcijom je pesma izmeštena iz vremena; stvoren je čarobni svet bez savremenih uljeza, bez tehnologije, bez automobilskih sirena, bez traga modernih primesa u jeziku. Jedini vremenski pokazatelj aludira na starost žene. Stihom „London promiče oko tebe već dvadeset godina“ smanjuje se njena agensnost, a ističe dugotrajno prisustvo.

⁴ U knjizi Entonija Isthoupa *Poetry as Discourse*, na koga se Duplezi poziva u nekim svojim tekstovima, nailazimo na terminologiju koju koristi i Duplezi. Naime, po njemu, u pesmi postoje ispričani događaj/događaji, tj. dijegeza (*diegesis*) pesme i govornik/govornica i učesnik/učesnica u ovim događajima, drugim rečima, bilo koji lik ili zamenica u pesmi. U terminologiji izvedenoj iz rada Romana Jakobsona, Isthoup ovaj skup retrospektivno naziva iskazanom (*enounced*), misli se na ispričani događaj (*narrated event*) i subjektivnost iskazanog (*subjectivity of enounced*). Zatim se možemo okrenuti celom govornom činu ili govornom događaju kao radu ili tekstu unutar jezika – ono što možemo nazvati ekstradijegetskim (*extradiegetic*), ono što je na stranici papira. Po Jakobsonu i Isthoupu, ovo drugo se ponekad naziva iskazom (*enunciation*). (*Prim. D. Đ.*)

⁵ Teško je ne uvideti sličnost ove pesme i Eliotove pesme „Portret jedne dame“, koja izražava želju govornika da napusti materinsku i damsku figuru pored koje se oseća zarobljenim i ispraznim. Malo je verovatno, međutim, da je Paund znao za ovu Eliotovu pesmu pre nego što je napisao svoju; 1912. godine Eliotova pesma postojala je samo u rukopisu. Ova dva pesnika sreli su se tek 1914. godine. Pesma „Majmuni“ Marijane Mur, objavljena 1917. godine, može biti indirektni komentar Paundove pesme „Portrait d'une Femme“ s obzirom na to da u njoj puma ili ris ogorčeno govore o odnosima moći između životinja i ljudi (što je verovatno alegorija odnosa između muškog i ženskog roda), a na kraju se govori o zapanjujućoj količini smeća koje je more izbacilo na obalu.

Potpuno statična, poput kutije i zamke za brodove (Sargaško more), figura žene onog iskazanog (*of the enounced*) je mesto gde je bez reda nabacana ogromna zbrkana količina otpadaka i vrednih stvari. Nedostaju joj centar i teleološka energija; ona je samo hrpa smeća, đubrište, u čijoj je „prirodi“ da skuplja krhotine: na to se ukazuje dugim, sintaksički fleksibilnim spiskom u drugom delu pesme. Iako je optužena za neoriginalnost, ona (baš prikladno, 1912. godine) stvara kolaž: akumulira fragmente, odmerava ih jedan naspram drugog, odupire se predstavljačkom dizajnu, ističe detalje u prvi plan, kombinuje staro i novo („čudni predmeti od drveta, poluraskvašeni, i nešto stvari što se cakle“). Tako govornik opisuje kako ova ženska figura predlaže, polusvesno, glavnu strategiju modernističkog predstavljanja, ali čini to jednim retro modusom, „viktorijanskim gomilanjem drangulija“ (Feldman 2001, str. 45). Pesma postaje nemo, okolišno odavanje priznanja. Trostrukim ponavljanjem reči „čudno“ lirski subjekt upućuje na ovaj umetnički modus dok istovremeno omalovažava njegov izvor.

„Veliki su ti umovi dolazili – jer nemadoše kome drugom./ Uvek si bila druga“ (*Great minds have sought you – lacking someone else./ You have been second always*). Ovi okrutni stihovi u ovom inače umerenom iskazu opisuju je kao privremenu zamenu u narativu inspiracije ili romanse. Sva pokrenuta pitanja mogu se detaljnije razraditi kada se otkrije istorijska ličnost kojoj je pesma upućena. Florens Far je original „portreta jedne dame“, a pesma je Paundova redakcija ove „nove žene“, koja je bila izuzetno jaka kulturna figura prethodne generacije (O. Pound i Litz 1984, str. 130-133; vidi i J. Johnson 1975).⁶ A. Volton Lic Farovu naziva otelovljenjem Ibzenovog tipa „prelazne“ žene, koja je nešto više od „Šoove 'ljubavnice' kroz koju on progovara, ili Jejtsove muzičke muze, i Paundove figure koja mu pasivno pozira dok on u dvadesetom veku pravi svoju verziju džejmsovskog portreta“ (Litz, u: DiBattista – McDiarmid 1996, str. 86). Osim za ovu istorijsku ženu, s metodološke strane sam zainteresovana za ton, mehanizme i materijalnost pesme kao artefakta, te neću u pesmu unositi „činjenice“ o identitetu Florens Far da bih tim „činjenicama“ dokazala ili osporila snagu pesme. Zapravo, jaz, kontradikcija i preplitanje između opisa ženske figure u pesmi, s jedne strane, i dela Florens Far, s druge, daju najplodonosnije tumačenje.

Florens Far [Emeri] (1860-1917) je bila glumica, socijalistkinja, teozofkinja, feministkinja i (pred kraj života) učiteljica u Šri Lanki. Sa Olivijom Šekspir (Paundovom budućom taštom) bila je prijateljica i koautorka, Džordžu Bernardu Šou bila je prijateljica i inspiracija (komad *O oružju i junaku* napisan je za nju), za V. B. Jejtso je pevala i bila mu nadahnuće; glumila je, pisala romane i polemike – i u svoje vreme smatrana je pravim primerom „nove žene“. Tumačila je ulogu Rebeke Vest 1891. godine u Londonu na premijernom izvođenju Ibzenovog komada *Rosmersholm*, a 1907. godine objavila je šest eseja u kojima analizira Ibzenove junakinje kao da su stvarne žene sa savremenim problemima, i prikazuje zadivljujuću veštinu u analizi njihovih motiva i strasti. Kad se iz Šoove premestila u Jejtsovu orbitu, što je bila ozbiljna promena, Farova je bila producent jednog Jejtsovog komada 1894. godine, a u drugima je glumila (1899. i 1905. godine) (Laity 1985). S Jejtsoom je aktivno učestvovala u

⁶ Za Farr, vidi i www.modjournal.brown.edu/mjp/Bios/Farr.html (sajtu pristupljeno 7. juna 2005). Mada to nije moja tema, jedan kratki opis Farove Paund daje i u Canto XXVIII u kojem se pojavljuje kao Loika (zapravo Louka – po uzoru na lik iz Šoove drame *O oružju i junaku*), daje se i opis njenog puta u Šri Lanku od pet stihova i sažeti epitaf.

okultnim i mističnim predstavama reda Zlatna zora, a njegova pisma primala je od 1895. do 1906. godine.

Mada je bila silno „nadahnuće“, Farova je, takođe, posedovala i koristila ogromnu umetničku i kritičku energiju. Ona je „nova žena“ sa željom za emancipacijom, jedna od onih „junakinja modernog doba“ kako ih vidi Rita Felski, koja pobija implicitne tvrdnje mnogih teorija modernog doba „da se žene nalaze van procesa istorije i društvene promene“. Stoga ova pesma može biti od velike pomoći pri tumačenju problematike odnosa „modernog doba i rodne politike“ (Felski 1995, str. 16, 18). Kao žena koja je bila nadahnuće, ali i sama bila nadahnuta, Florens Far objedinjavala je u sebi obe strane složenog pakta između muze i pesnika. Možda je uloga muze koju je igrala u životima ovih muškaraca bila samo zgodan paravan za njenu vlastitu aktivnu stvaralačku delatnost, ili je možda verovatnije da žene na pragu modernog doba ne razdvajaju umetničko delanje od nadahnuća nabijenog erotikom bravure slobodne ljubavi, već im to jedinstvenje daje ogromnu profesionalnu snagu i zadovoljstvo kakve ne može artikulirati čisto stereotipni oblik „muze“ kao mudrosne pasivnosti i sublimacije. Tokom poslednje decenije devetnaestog veka Farova se našla u intelektualnom i kulturnom rascepu između spiritualističkih, teozofskih praksi ezoteričnih „religijskih“ oblika i socijalističke kritike buržoaskog načina života; odnosno u njenoj ličnosti sudarila su se ova dva suparnička pogleda na svet. Iz biografskog ugla, rivalstvo je oličeno u debati između Jejtsa i Šoa, gde je svaki sa svoje strane žalio zbog uticaja koji onaj drugi ima na Florens Far (Jayawardena 1995, str. 138). Pošto je teozofija koju je Farova praktikovala obuhvatala i značajan feministički element, sa sveštenicama i boginjama, otvarala posvećenim ženama puteve do duhovnih moći i kulturnog statusa, i pošto su anti-buržoaski nastrojani socijalisti postavljali brojna važna pitanja o statusu žena, može se reći da se Farova nalazila u poziciji da napravi sintezu elemenata koji se bave pitanjima ženske moći i kritike s tačke gledišta ova dva suprotstavljena pogleda na svet.⁷ Prikazujući članke koje je Farova objavila u časopisu *Nju Ejdz* i publikujući njene portrete Ibzenovih likova, Lic tvrdi da je Florens Far prvotno otelevljenje Ibzenovog poimanja strastvene ženske borbe – seksualne, intelektualne i društvene, u svetu i u porodici.

Paunda je zanimao onaj aspekt seksualnog, produktivnog i profesionalnog života Florens Far koji je bio povezan s Jejtsom; Paund je upoznao Farovu 1909. godine u Klubu pesnika u vreme kada je i sâm želeo da uđe u Jejtsovu orbitu (Longenbach 1988, str. 11-14). Farova, već zapažena na sceni, bila je poznata i po pevanju Jejtsovih pesama uz pratnju instrumenta, „pola lire, pola psalteriona“ (koji je za nju napravio Arnold Dolmeč), što su oboje veoma ozbiljno shvatali u periodu otprilike između 1901. i 1905. godine (O. Pound i Litz, ur., str. 128 i 343; Yeats, ur. Wade 1955, str. 274, 353-354, 373-374, 384, 394). Muziku koju je ona komponovala Jejts je veoma želeo da uključi u jedno izdanje svojih drama; a nešto od toga pojavljuje se u Jejtsovom eseju „Beseda uz psalterion“ iz 1907. godine, čiji je jedan deo napisala Florens Far. (Yeats, ur. Wade 1955, str. 491-494). U pismima Robertu

⁷ Kalingford (1993, str. 40-41) tvrdi da patrijarhalna religija ima jedno muško božanstvo, muške sveštenike, rodnu neravnopravnost, i aseksualne ili relativno nemoćne ženske kultne objekte poput Device Marije, a da, nasuprot tome, okultne religije nude ženska božanstva, posvećenice i sveštenice visokog ranga, kao i doživljaj rodne ravnopravnosti s aurom potencijalne seksualnosti i moći; otud je „očigledno zašto okultna društva privlače buntovne žene“ (Cullingford 1993, str. 40).

Bridžizu (1901) i Arturu Sajmonsu (1902) Jejts je branio njihovo bavljenje muzikom poezije. U velikom broju gradova Jejts i Farova držali su predavanja-demonstracije i promovisali njen „nesvakidašnje impresivni i poetični“ metod *sprechstimme*; 1907. godine Farova je širom Amerike držala predavanja o muzici i poeziji (Yeats, ur. Wade 1955, str. 384, vidi i Ellmann 1961, str. 133; Litz, u: DiBattista – McDiarmid 1996, str. 87). Mark Morison je primetio kako je Florens Far svojom govorničkom veštinom i umetničkim nastupom doprinela fokusiranju modernističke poetike na „impersonalno izvođenje čistog glasa“ (Morrison 1996, str. 40-41). Knjiga koju je Florens Far objavila 1909. godine, *Muzika govora* učvrstila je njen ugled stručnjaka za teorijske i praktične aspekte odnosa poezije i muzike; značajno je da je ova knjiga posvećena i Jejtsu i Arnoldu Dolmeču. Paund je takođe istraživao odnos muzike i poezije, verovatno potaknut i nadahnut brojnim aktivnostima trija Jejts-Far-Dolmeč s kojim je želeo da se meri. Paundovi eseji u počast Dolmeču datiraju iz 1918. godine (Pound 1954, str. 431-440). U periodu između 1909. i 1910. godine čini se da je Paund Farovu doživljavao kao suparnika, jer je želeo da Jejtsovu pažnju skrene na sebe na onom području na kome je Florens Far slovila za velikog profesionalnog poznavaoa.

Dok, s jedne strane, izgleda kao romantični zaplet ili zaplet o muzi, stih upućen „Farovoj“ kao „dami“, „Veliki su ti umovi dolazili – jer nemadoše kome drugom“, može se, s druge strane, sagledati kao artikulacija Paundovog suparništva s Florens Far, kao tvrdnja koja ukazuje na Paundovu težnju da analizu muzičkog izvođenja poezije kakvu daje Farova zameni Paundovom („drugom“), i prikaže je Jejtsu, velikom umu.⁸ Stiče se utisak da govornik Paundove pesme aludira na Paundovu želju da održi korak s ovim uticajnim idejama o zajedništvu muzike i poezije, a sama pesma ispotiha sugerise da je figura bazirana na Farovoj (a time i njeno delo) do 1912. godine postala zajednička svojina i pripada nama. Na to se ukazuje igrom reči, koja je istaknuta neuobičajeno prelomljenim stihom: „Gledao sam te kako sediš/ Satima“, u kome se krije „Gledao sam te kako sediš [,]/ Naša“.⁹ Ovaj stih takođe aludira na Paundovu konstrukciju homosocijalne veze između Jejtsa i sebe, pre nego na edipovca Paunda koji posmatra intenzivni odnos Farove i Jejtsa, profesionalno i ponekad seksualno aktivnog para. Štaviše, pletora umetničkih predmeta u pesmi, poplava nameštaja i stvari, zapravo *nemaju* nikakve veze s muzikom, oni signalizuju udaljavanje od medijuma u kojem se ispoljavalo suparništvo između Paunda i Farove. Pošto je zauzeo njeno mesto, Paund u ovoj pesmi možda slavi nešto što mu je u stvarnom životu pričinilo zadovoljstvo: u pismu upućenom Ledi Gregori decembra 1901. Jejts piše da „se ovaj nesvakidašnji stvor Ezra Paund, koji je postao stvarno veliki autoritet za trubadursku poeziju, po mom mišljenju, više približio pravoj vrsti muzike pogodnoj za poeziju nego gospođa Emeri [Farr]“.¹⁰ Mada Paund „ne ume da peva“ i zvuči kao „pokvareni fonograf“, Jejts ga sve-

⁸ Ili, obrnuto, Paund, veliki um, dolazi njoj jer nema kome drugom (*someone else*) (Jejtsu). U oba slučaja ona je „uvek druga“. Ovaj stih je takođe moguće „interpretirati“ onako kako to čini Ričard Elman: Jejts je imao ljubavnu vezu s Florens Far, jer je Mod Gon bila nedostupna („jer nemadoše kome drugom“) (Ellmann, 1961, str. 182).

⁹ U pitanju je neprevodiva igra reči koja se bazira na homofonima u engleskom jeziku: „hours“ (sati) i „ours“ (naša). (*Prim. prev.*)

¹⁰ Jejts koristi prezime njenog muža iako se Florens Far razvela 1895; što se tiče reči *queer*, upotrebila sam je u značenju zabavan, čudan, pun duha, zahtevan. [Na engleskom „queer“ može da znači i homoseksualac. (*Prim. prev.*)]

jedno prihvata kao okasnelog, zabavnog, ali ozbiljnog saradnika (Yeats, Wade, ur. 1955, str. 543).¹¹ Uprkos biografskim činjenicama koje govore o aktivnostima Florens Far, o njenoj originalnosti i uticaju koji je imala na promišljanje veza između muzike i poezije, uprkos tome što je pobudila Paundov interes, u pesmi je „femme” konstruisana tako da postaje neadekvatna, zamenjiva.

Na početku „Raspave o stihotvorstvu” iz 1934, nekoliko godina nakon smrti Florens Far, Paund još jednom ima poslednju reč. Paund se postavlja kao da je dobru službu obavio – poput trubadura – u toj vezi između muzike i poezije: „Čuo sam jednu lepu gospu gde uzdiše: ‘Volela bih da neko jedanput napiše dobru raspravu o prozodiji.’ Kako to beše poznata glumica iz Ibzenovih komada, u njenom slučaju nije bio posredi puki diletantizam...” (Paund 1974, str. 115). Ovo je još jedan portret, Paundov, gde iza neimenovane ženske figure stoji Florens Far. Navedenim komentarom on joj ukazuje čast, ali iskazana počast ima dve konfliktne dimenzije. On pomnije njeno čuvenje i njeno zanimanje (koji su, međutim, smešteni u davnu prošlost – „beše”), ali se fokusira na potrebe „lepe dame”, čije se čežnjive „uzdahe” (metaforu romantične veze) on sprema da zadovolji svojim poznavanjem prozodije. Fraza „nije jednostavni diletantizam” (moje naglašavanje) priziva neprijatnu avet složnog diletantizma, što je jedno od mogućih tumačenja života Florens Far, kao i način da se sve stvari koje proleću pesmom protumače kao ostaci diletantizma. No, veoma iznenađuje, i umanjuje postignuće Florens Far, to što Paund 1934. godine uopšte priziva avet diletantizma, a ne činjenicu da je Farova bila priznati profesionalac u svom poslu, jer je cura, da se tako izrazim, u to vreme već bila pokojna. Njena stručnost tako postaje nešto što Paund istovremeno oponaša u svojoj kritici i pažljivo, ljubomorno umanjuje kako u portretu, tako i dvadeset i dve godine kasnije, u uvodnim napomenama „Raspave o stihotvorstvu”.¹²

Poseban mehanizam u Paundovoj pesmi radi na repozicioniranju ženskog rada. Reč „rad” javlja se u pesmi kao imenica: ženska figura nije prikazana kako radi, već kao neko ko sedi blizu „stana što dane tka” dok posetioci oko nje nalaze „pocrnele, nakićene i prelepe stare radove”, ostvarenja bez agensnosti, za koja se ne vidi da su njenih ruku delo. I sama pesma je mehanizam koji razdvaja Farovu od njenog rada (glume, pisanja, teorijskog bavljenja pesmom i predstavom), dok prisvaja kao kolektivnu imovinu sve što se nađe, nakupi ili uhvati oko ove ženske „sargaške” figure; pesma kao da podleže admiralitetskom zakonu po kom govornik ima pravo da uzme sve što more izbaci na obalu. Neki oblik „pose-

¹¹ Paund, isto tako, primećuje da Jejts ne ume da peva (Pound 1960, str. 197-198).

¹² Sličan provokativan rascep u sećanju na Florens Far između njenog preraphaelitskog izgleda i njenih profesionalnih aktivnosti kao sposobnog izvođača i organizatora artikuliše i Jejts u poslednjem kratkom opisu u knjizi *Vizija* (1938): „Izvesna glumica [Florens Far] je tipičan primer [Faze 19], jer se okružuje crtežima kasnog Berna-Džonsa i obožava ih kao svetinje, a ponaša se nadmeno, zapovednički i egoistično. Na njima su lica ćutljivih žena, a ona ne ćuti ni trenutka...” (Yeats [1938] 1961, str. 150). Ove reči nipodaštavaju subjektivitet „nove žene” i posmatraju ga kao obmanu. Stav je da su bolje ćutljive preraphaelitske žene nego zahtevne žene modernog doba koje imaju mišljenja i zahtevne. U slučaju Jejtsa ovakav sud izaziva još veće čuđenje s obzirom na to da Kasandra Lejti tvrdi u svojoj neobjavljenoj doktorskoj disertaciji da Jejts ima da zahvali „novoj ženi” generalno, a Farovoj posebno, za to što je izmenio opise kraljica-ratnika u svojoj drami i prikazao ih kao odlučne i muževne ženske figure, preduzimljive i snažne. (Laity 1985).

dovanja" Farove i njenog rada – paralelan s njenom saradnjom sa Šoom, a potom Jejtson – daje umetniku posednički status; Paundova taktika je da uzme taj rad za sebe i insistira na pasivnosti muze radije nego na obostranoj aktivnosti muških i ženskih kulturnih radnika.

Paund stvara svoje delo – ovu pesmu – tako što unutar njega tematski obustavlja delo žene na kojoj je pesma zasnovana. U pedeset i drugoj godini, 1912. godine, Farova je još uvek bila dovoljno značajna i uticajna da bi se u pesmi moglo govoriti o njenoj marginalizaciji. To je vidljivo u aluzivnom uslojavanju reči: govornik odaje ambivalentan stav prema snazi ženske figure u faličnim prizvucima fraze „čudni jarboli znanja“, na „svetlim brodovima“ – pri čemu se rečju „redak“ navodi njen nedostatak, ali se uočava i da ženska figura „podstiče“ govornik.¹³ Na engleskom jeziku reč „spars“ (jarboli) označava i verbalni okršaj, raspravu, borbu ili takmičenje. Ova senka moguće debate, odnosno okršaja i elokvencije ženske figure – to jest, Farove kao uzora – takođe je veoma sugestivna kada se imaju u vidu njene vlastite analize ženskih strasti, polnih i rodni borbi, kao i „žarke želje i borbeni intelekt“ žena, što je kitsovsko/jejtsovska fraza koju Farova koristi da opiše lik Rebeke Vest u nizu ogleada o „lbzenovim ženama“ (Farr [1907] 1996, str. 94).

Mehanizam pesme pronalazi rešenje ne samo za darovitost Florens Far na muzičko-pesničkoj sceni, već i za njene „problematične“ feminističke stavove. U drugim ogleadima iz perioda 1907–1908. Florens Far puno govori o feminizmu: o feminizmu aktivnih i nezavisnih žena za (eugeničku) dobrobit ljudskog roda, o užicima i opasnostima ispoljavanja seksualnosti, i o sramnoj „ekonomskoj pogodbi“ na koju žene moraju pristati u braku (Farr [1907] 1966, str. 88, 89). Reč koja se ponavlja u njenom ogleadu o lbzenu je *strast* i veoma nedvosmisleno govori o tome šta lbzen predstavlja za radikalne, tragično borbene žene čije se strasti i društveni prostor ne podudaraju. Farova govori o ženama „kojima je brak dosadio“, i kod kojih se javlja „nejasna žudnja za intelektualnim drugarstvom s muškarcima“; čiji su životi omeđeni „predgrađem“; koje se bore protiv „društvenih konvencija“; i koje se naročito opiru neozbiljnoj „opštoj atmosferi međusobnog laskanja“ koja karakteriše buržoaski „dom kao instituciju“ (Farr [1907-08] 1996, str. 92, 98). Farova se zalaže za otvorene odnose, „društvene jedinice uvek podložne promeni“ u kojima muškarci i žene mogu ostvariti „životopisnu egzistenciju“ ako odbace „ustajale bare“ svojih mandatnih veza (Farr [1907-08] 1996, str. 98). Ovo odbacivanje ustajalosti je upravo suprotno od one nepomičnosti za koju je optužuje Paund u metafori Sargaškog mora.

„Smutnja Sargaškog mora“ pojavljuje se i u primedbama koje Doroti Šekspir iznosi o romanu Florens Far iz 1912. godine, *Solemnizacija Džeklin: neke pustolovine u potrazi za stvarnošću*. Komentari Doroti Šekspir u julu 1912. godine mogli su poslužiti Paundu za njegovu pesničku sliku, a možda su prosto odjek slike Sargaškog mora koja se već nalazila u pesmi.¹⁴

¹³ Radi se o igri reči zasnovanoj na homofonima „spars“(jarboli), „sparse“ (redak) i „spurs“ (podstiče). (Prim. prev.)

¹⁴ Ne znamo ko je prvi upotrebio ovu metaforu. Ovaj je roman objavljen 1912. godine; iste godine (u avgustu) Farova je otišla u Šri Lanku, a Paund je izgleda pesmu napisao u proleće. O *Solemnizaciji Džeklin* Doroti je pisala Ezri: „Upravo sam pročitala novu knjigu 'Florens Far'. Kakva smutnja Sargaškog mora. Svi se razvode po nekoliko puta, a na kraju se vraćaju prvobitnim supružnicima: a tu je i mladić po imenu 'Dorus Kalando' koji leži među ljljanima celu noć i koji je Oskar [Vajld] bez gorke-slatkoće“ (Pound – Litz 1984, str. 132).

Budući da je bila verena s Paundom (venčanje je usledilo u aprilu 1914), Doroti su u ogle-
dima Farove očito isprovocirali napadi na brak i tržišnu vrednost žena. U Paundovoj pesmi
principijelno nepoverenje u brak javlja se, oslabljeno, u odluci žene da izbegne dosadnog
srednjoklasnog „papučića“. *Solemnizacija Džeklin* je pre razvodnjena studija ženske potrage
za iskustvom u stilu Džordža Meredita nego roman protiv braka. No, roman Florens Far ipak
sadrži pažljivo promišljene odlomke koji sa stanovišta „nove žene“ žestoko i radikalno kri-
tikuju brak zbog „komercijalnog aspekta“, a žene zbog degradirajućeg saučesništva u eko-
nomskom robovanju, zbog pružanja seksualnih usluga van braka za novac – ili čak i u braku.
„Zašto li je, pitala se, za žene bilo nemoguće da zarađuju tako lako kao muškarci; zašto li je
za njih oduvek bilo robovanje ili brak?... Odjednom je shvatila da pripada onom rodu stvo-
renja koja se u životu održavaju zarad užitka koji mogu da pruže svojim gospodarima –
svojim blagajnicima“, glasi jedan od iskrenih i ogorčenih odlomaka koji povezuje prostitu-
ciju i brak kao delove istog polno-rodnog sistema (Farr 1912, str. 73). O ovakvim i drugim
saznanjima naratorica u romanu Florens Far kaže: „Jadna Džeklin [junakinja] se probudila
u ovoj situaciji godine 1904, mnogo pre nego što je ženski pokret dobio na snazi“ (Farr
1912, str. 74). Autorkina namera nije da ovaj datum bude komično ironičan, iako se nama
tako može učiniti; tokom godina kada se Paund s njom družio (1909-1912), Farovu je prilično
bodрила zagrejanost feminizma za društvene i političke promene.

Njen roman posvećen je „Budućem muškarcu“, čime se sugerise da će subjekatska po-
zicija poput „novog muškarca“ uslediti posle „nove žene“. No, roman je kritički nastrojen i
prema nehajnom glavnom ženskom liku zbog njenih najrazličitijih žudnji – to je sračunata,
nezavisna, dekadentna žena koja „robuje emocijama“ (Farr 1912, str. 241). Roman se završa-
va ponovnim sklapanjem braka između prvobitnog para, nakon raznih vrelih ljubavnih
afera. Dete iz jedne od tih afera sedi s njima dok „su se muž i žena gledali očima punim lju-
bavi“ (Farr 1912, str. 248). Tako su ibzenovski stavovi prilično ublaženi narativnim kompro-
misom u bračnom zapletu koji je konstruisala autorka – to se teško može smatrati posve
radikalnim rešenjem.

Verovatno nema svrhe detaljnije diskutovati o knjizi Florens Far pod nazivom *Žena mo-
dernog doba: njene namere* (1910), jer je i sama činjenica da je gorljivo i otvoreno feministička
knjiga koja tvrdi: „Ovo će biti vek žene“, objavljena samo dve godine pre nego što je Paund
napisao svoju pesmu, sasvim dovoljna da sagledamo interpretativna brisanja kojima je
pribegavao pišući pesmu (Farr 1910, str. 7). Možemo uzeti da pesma, skrivenim metaforama,
upućuje na njegovo viđenje njenih izjava na temu braka, prostitucije, prava glasa, ekonom-
ske nezavisnosti, ljubavi, razvoda i izabranog materinstva kao znamenja pasatizma i da se
na to odnose fraze „čudni jarboli znanja [...] neki neobičan predlog [...] činjenica koja ne vodi
nikuda“. Naposljetku, njena se knjiga dotiče mnogih političkih, društvenih, ličnih i moral-
nih pitanja koja su bila aktuelna u ovom središnjem periodu feminističke borbe. Knjiga
Florens Far s puno entuzijazma polemise o mnogim temama, ali naročito o tome kako je
borba protiv „zatvora“ u kojima su zarobljene žene bitnija od borbe za pravo glasa, i kako
će takve borbe preobraziti društveni život u modernom dobu (Farr 1910, str. 93).

Uprkos tome, letimičnim pogledom na njen uvod donekle se stiće uvid u političke po-
zicije Florens Far. Ona nastupa sa stanovišta patricijskog, aristokratskog, čisto „belog“ fe-
minizma, a oslanja se i na srednjovekovno viteštvo belih muškaraca, koji su imali svoj isto-

rijski dan pod suncem kao vitezovi i trubaduri. Ona ih zamišlja kako se bore pod „barjakom svoje gospe” – kao da se celokupni srednjovekovni život svodio na odbranu zapadnih žena ili se vodio u njihovo ime – što je, u najmanju ruku, začuđujuće stanovište (Farr 1910, str. 12). „Beli muškarci su se u prošlosti borili [protiv čega, ne kaže se, ali se podrazumeva da su se borili u čast žena], a sada je na belim ženama da se bore, i da svoj pol širom sveta oslobode sramote ovog lažnog učenja”. To „lažno učenje” odnosi se na semitske patrijarhalne institucije, budući da su neprijatelji ženske slobode „Semiti” (Jevreji i „Muhamedanci”, odnosno Muslimani), čija se patrijarhalna kontrola nad ženama neobjašnjivo ponovo ispoljila i u hrišćanstvu (Farr 1910, str. 12). Farova tvrdi da je svetski istorijski problem koji se nalazi u korenu ugnjetavanja žena taj „što je bela rasa prihvatila Sveto pismo Semita iz Asirije” (Farr 1910, str. 8). Ovo obrušavanje na krivca, semitizovani prikazi, patricijski rasizam, suviše uopštena istorija i feminizam zaslužuju više od površne pažnje koju im ja ovde posvećujem, ali se jasno vidi njen opšti stav. Feminizam nudi moćnu „alhemiju” kojom se može zapaliti moderni svet, mogu promeniti njegove institucije i prevrednovati njegove vrednosti, ali, avaj, svet još ne cení ovu „vatru koja će ga spaliti” (Farr, str. 7). Ako je ova knjiga pokazatelj, u pedesetoj godini života, otvorena, intelektualno hirovita vatra Florens Far još je plamtela.

Paundova pesma pokazuje fasciniranu ambivalentnost prema kreativnoj snazi i političkoj žaoci Florens Far, i kao „novoj ženi” i kao ozbiljnoj, uvaženoj saradnici pesničke scene čiji je centar bio Jejts, kao i, pre toga, saradnici pozorišne scene u čijem su centru bili Šo i Ibzen, koja se vodi kao „feministička”. Prava figura preobličena je iz kritički nastrojene, moćne, uticajne, otvorene i prave istorijske žene u tekstualnu „femme”, koja je jedan vid modernističke muze, neadekvatne, anonimne i zamenjive ženske figure. Iako je Florens Far bila žena širokih interesovanja, bavila se umetnošću, glumom, filozofijom, pozorištem, i teško da bi se mogla nazvati statičnom osobom ili diletantkinjom, Paund ju je drastično izmenio. On je u pesmi prikazuje kao ispraznu i „uvek drugu”, umesto kao neustrasivu kulturnu aktivistkinju, dok je njena žarka ženska borba interpretirana je kao zamka od morske trave, odnosno „žabokrečina”, a njena žustra društvena kritika kao beskorisno mrtvilo.¹⁵ Sve u svemu, Paundova pesma je mehanizam koji služi jednoj vrsti muškog subjektiviteta tako što aktivno kreira plitku, ali provokativnu žensku muziku koja sputava entuzijazam i postignuće jedne istorijske „nove žene”. Ovo je važna transpozicija u odnosu modernizma prema modernom dobu. Prikazujući žensku figuru na ovaj način, Paund je suspregao, onemogućio, odnosno zaustavio razmatranje izuzetno uticajnog prisustva i agensnosti „stvarne osobe” na kojoj je pesma zasnovana, a figuru „stare žene” obdarenu korisnim osobinama muze, učinio je

¹⁵ Studija autorke Kumari Džajavardene skicira Evropljanke, uglavnom Britanke koje su na razne načine doprinele poboljšanju života u Južnoj Aziji, bilo kao reformatorke, učiteljice ili duhovnice. Džajavardena govori o angažovanju Florens Far na obrazovanju Induskinja u Šri Lanki; nekoliko godina pre nego što je umrla 1917. godine Farova je bila direktorica koledža Ramanatan u Džafni, čime je s vremenom postajala sve manje zadovoljna pošto se ispostavilo da njen guru ima prilično nazadne predstave o tome kako bi devojčice trebalo obrazovati za ulogu supruge i majke. Džajavardena smatra da su je razni muškarci u njenom životu „pogrešno prikazivali”, a u kratkom osvrtu na *Modernu ženu* govori i o feminističkoj politici Farove, ali ne pominje rasnu politiku u knjizi (Jayawardena 1995, str. 146).

primerom starine koja još uvek nekako uspeva da bude izvor nadahnuća. Pesnički prikaz potpuno je savladao ovu žensku figuru koristeći pesničke institucije poput „muze“ da odvrati pažnju od istorijskih postignuća Florens Far, skrivenog subjekta.

O čemu se još ovde radi? Da bih odgovorila, moram pretpostaviti da je „raspričana postbrauningovska 'imažistička' stvar“ – pesma koju je Paund poslao Harijeti Monro avgusta 1912. godine – zapravo bila „Portrait d'une Femme“ (Pound 1950, str. 10). Ova pesma je stoga zanimljiv protivrečan prelaz u njegovoj poeziji – jer kako nešto može u isti mah da bude i „raspričano“ i „imažističko“ s obzirom na onih „nekoliko pravila“ imažizma, pokreta koji se javio otprilike decembra 1912. godine, a već početkom 1913. razvio u okvirima danas već dobro znanih maksima. „Portrait d'une Femme“ je u potpunoj suprotnosti od rada imažista: pesma se *indirektno* bavi „predmetom“, zasićena je pridevima i ponavljanjem mnogo više nego što to dozvoljava zgusnuta efikasnost „prikaza“, a napisana je ne naprednim, muzikalnim slobodnim stihom nego uz pomoć pentameterskog „metronoma“ (Pound 1954, str. 3). Uzevši u obzir ovaj simptomatični konflikt između proklamacije i pesme, uzevši u obzir Paundovo protivljenje da se nađe u *Oksfordskoj zbirci viktorijanske poezije*, može se zamisliti u kojoj meri je osećao pritisak futuriste i polemičara Filipa Marinetiija (Pound 1950, str. 12).¹⁶ Marinetiijevo delo bilo je dostupno u Londonu počevši od 1910. godine, kada je svoje ideje predstavio u klubu Licej (Lyon 1999, str. 97) i 1912. godine, kada je održao svoje martovsko predavanje o futurizmu istoga dana kada i Paund svoje predavanje o trubadurima, čiji je predmet bio Arno Danijel (Lity – Rainey 2000, str. 68). U „karijerističkom“ čitanju Lic i Lorens Rejni iznose tvrdnju da je ogroman uspeh koji su 1912. godine postigli Marinetiijevi avangardni predlozi i uvrede, za razliku od Paundovog bavljenja „književnom kulturom“ kao „biranom aristokratijom senzibiliteta“, direktno motivisalo nastanak imažizma (Litz – Rainey 2000, str. 68).¹⁷ Da bi ostavio traga u kulturi, tvrde oni, Paund je bio svestan da mora proizvesti nešto osobeno i smelo, a ne nešto što će samo oličavati i predstavljati kulturno nasleđe prošlosti. Pesma je izraz ove debate.

Sred hrpe krhotina, „femme“ je okružena svim onim kulturnim materijalima koji Paundu nisu dozvoljavali da bude savršeno moderan, u odvažnom Marinetijevom smislu. Tu spada ju „nedostatak agresivnog karaktera“, privrženost lepoti, „u misli zadubljeno mirovanje“ i nepomičnost (pre nego „brzina“). Celi jedan prethodni život lepih ali smočenih kulturnih predmeta kovitla se oko ove figure – predmeta koji su uporno i neodoljivo privlačili Paunda, ali koje je Marineti preuranjeno odbacio svojim milenijumskim futurističkim provokacijama: „Uništit ćemo muzeje, biblioteke... borićemo se protiv moralizma, feminizma...“ (Marinetti 2001, str. 187). Da bi se otarasio „muzejskih“ predmeta koji kulturu čine gnjecavom, Paund ih pripisuje „femme“, kaže da su oštećeni mada primamljivi, a onda ih sklanja u stranu odrešitim „Ne!“ i „Ništa.“ Posedovati ove materijale znači biti preplavljen postojećom kulturom, nemati ništa što je „posve tvoje“. Dvostruki potez identifikacije s materijalima i njihovo odbacivanje je kontradiktoran; ta kontradiktornost je opruga koja pesmi daje snagu. Bez obzira na to što je lična kultura Florens Far (kao stvarne individue) možda bila

¹⁶ O aspektima Marinetiijeve programske orijentacije vidi Perloff 1986, str. 86-92; o rodnoj interpretaciji te orijentacije vidi Burke 1996, str. 156-57; Lyon 1999, str. 92-123 i Nicholls 1995, str. 84-92.

¹⁷ Tvrdnju o Marinetijevom podsticaju imažizmu podrobnije razlažem da bih je primenila na „Portrait d'une Femme“.

moderna (u njenom feminizmu) koliko i retro (u njenom srednjovekovlju). Upravo to je bila ona sinteza koju je Paund želeo, ali je sada morao da odbaci da bi zauzeo adekvatan, istinski moderan stav naspram ne baš dovoljno modernog.

Stoga je pesma proleptično opisana kao „postbrauningovska“, iako uopšte nije otišla dalje od Brauninga – ona je imitacija Brauninga, ugleda se na Brauninga, i samo se u tom smislu može nazvati „post-“. Pesma je opisana kao „imažistička“ iako nimalo nije *imažistička*; pre bi se moglo reći da je retorički „preopširna“. Otud taj nedostatak podudarnosti između njegovog opisa i njegove pesme upravo dokazuje postojanje tenzije između Paundovog „viktorijanskog modernizma“ (Feldmanova fraza) i njegove želje za prečišćenom dikcijom i pročišćenom kulturom modernog modusa; ova pesma predstavlja čin uklanjanja u cilju ispravljanja te neusklađenosti. Uvažavanje stare muze, uspostavljanje snage njegovog poziva, žrtvovanje njenih predmeta iako ga privlače, odbacivanje muze na kraju pesme zbog neoriginalnosti – to su krunska postignuća.

Nadalje, ako je moguće – a nije neverovatno – da je bio upoznat s Marinetiјevim idejama, onda je Paund mogao načuti nešto i o programu „disprezzo della donna“ i u skladu s njim se postaviti prema svojoj „femme“. Deo Marinetiјevog programa nazvan „preziranje žene“ je „ideološka dvostruka spirala“, prema rečima Dženet Lajon (Lyon 1999, str. 101). Ako je Marineti mislio na „preziranje“ buržoaske, romantične ideologije ženskosti sa svim konzervativnim, devičanskim ili ženstvenim manipulacijama koje ona podrazumeva, njegova bi fraza mogla nagoveštavati feminističku kritiku rodnog sistema. Ako je mislio na prezir prema ženama kao stvarnim ljudskim bićima koja stoje na putu nesmetanim samohodnim nasilnim čistkama koje predviđa njegov manifest, ili na prezir prema ženskoj prirodi u muškarcima, onda je takav prezir imao ideološke implikacije u izgradnji snažne muskulature modernističkih tvrdnji strateškim napadima na određene žene, ženski aktivizam i nedopustive ideje o rodu. Ova pesma, koja možda beleži Marinetiјeve intervencije, iako ne tako oštre, preterane ili apsolutne kao Marinetiјeve tvrdnje, mogla bi se opisati kao Paundov umereni prezir. U pesmi „Portrait d'une Femme“ Paund prevazilazi prošlost – svoju prošlost – jer je zarobljava u žensku figuru, otkriva njenu ogromnu privlačnost i konačno odbacuje prošlost.

Paundov osobeni modernizam – koji će se uskoro naći pod pritiskom rata, a već u to vreme pod pritiskom „nove žene“ i pritiskom alternativnih, transgresivnih seksualnosti – postepeno dostiže čvrstu nefeminiziranu muškost. Uprkos ogromnoj količini savremenih kritičkih promišljanja na tu temu, jedna vrsta muškog senzibiliteta – „jedino pravo seme među njima“ – prevladava u njegovom razmišljanju ([1917], Pound 1991, str. 97). Razmatranje ove osobene verzije muškosti zauzima središnje mesto u Paundovim vrednim ostvarenjima iz ovog perioda; u tome se ogleda njegov najznačajniji kulturni uticaj u okviru recepcije, kao i produkcije, modernizma.¹⁸ Paundova konstruisana muškost se delimično održava, mada ne uvek ujednačeno, uz pomoć raznih kratkoročnih i dugoročnih strategija kojima se žene ne prihvataju kao ravnopravni i savremeni stvaraoci umetničkih i kritičkih radova; pa ipak, izbija snažan sukob kada je u pitanju neka specifična žena. Kao što smo detaljno obrazložili, u ovoj pesmi je trag ženske figure, ravnopravne i savremene, re-

¹⁸ Detaljnije o rodnoj materiji kod Paunda vidi Bush 1990.

dukovan, i to nas ne ostavlja ravnodušnim kada se uzmu u obzir ličnost i stavovi „prave žene“, Florens Far.

Ova pesma je mehanizam imaginativne, a verovatno i stvarne, konsolidacije muškog pesničkog subjektiviteta kao modernog putem blago „nevoljnog“ nipodaštavanja ženskog kulturnog proizvođača, koga Paund doživljava kao suparnika i učmalu prošlost – u dva različita, sukobljena narativa povezana s dvojicom kolega, umetnika: „narativ o Jejsu“ (i „Šou“) i „narativ o Marinetiju“. Preoblikovanje ravnopravne istorijske žene u pesničku muziku izbleđuje njen lik, kontroliše njenu agensnost i uticaj, pesničku tradiciju priziva kao instituciju koja je baca u zasenak, obezvređuje njeno lbzenom inspirisano bavljenje pitanjima roda, ne pominje njene glumačke i muzičke uspehe i njenu vlastitu modernost svodi na nazadno mrtvilo. Štaviše, kao kulturna institucija pesništva koju koristi modernista, muza je mehanizam koji uzima moderni subjekt – „novu ženu“ – i od nje pravi tromi, statični, ne-moderni subjekt. Pesma unazađuje Florens Far, premešta je „dvadeset“ godina iza njenog istorijskog vremena i postignutih uspeha, kreira žensku okasnelost od jedne žene pionira s ciljem da konsoliduje muškarca pionira od muškog osećanja okasnelosti. Može se reći da opiranje uvažavanju žena kao modernih subjekata (poricanje istoričnosti o kome govori Rita Felski) u angloameričkom modernizmu počinje pesmama poput ove.

Paund domišljato i oprezno koristi pesničke konvencije lirskog žanra – figuru muze unutar aparata *poezisa* – da bi konstruisao pasivnu muziku, žensku figuru od aktivne, provokativne i uticajne istorijske žene. Paund koristi pesničku konvenciju da bi zaštitio sebe od istorijskih promena u oblasti rodničkih odnosa. Vidi se da je njegova pesnička karijera iskovana u složenim interakcijskim odnosima moći između rodova i unutar roda, gde spadaju prijateljstvo, mentorstvo, mizoginija, radikalni seksualni stavovi, muška potencija, seksualna nadanja i fantazije i muška panika, pri čemu se svaki od njih određuje naspram i menja se u zavisnosti od pesničkih subjekatskih pozicija poput muze. Krajnja svrha ove feminističke i istorijske analize pesničkog teksta jeste da definitivno promeni uslove i razumevanje poezije postavivši u centar igre pitanja roda, aparat *poezisa* i odnosima moći uslovljenu produkciju i recepciju. Praksa postavljanja rodničkih pitanja u vezi sa ideologijama i društvenim situacijama u poeziji uvodi u dubine aparata *poezisa*.

(S engleskog prevela **Nataša Karanfilović**)

BIBLIOGRAFIJA U OGLEDU CITIRANIH I KORIŠĆENIH DELA:

- Boym, Svetlana, *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*, Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- Burke, Carolyn, *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*, NY: Farrar, Straus and Giroux, 1996.
- Bush, Ronald, "Ezra Pound", u: *The Gender of Modernism*, ur. Bonnie Kime Scott. Bloomington: Indiana University Press, 1990, str. 353-359.
- Culler, Johnathan, "The Literary in Theory", u: *What's Left of Theory*, Judith Butler, John Guillory i Kendall Thomas, ur. New York: Routledge, 2000, str. 273-292.
- Cullingford, Elizabeth Butler, *Gender and History in Yeats's Love Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- Curriger, Bice, Meret Oppenheim: *Defiance in the Face of Freedom*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.
- De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Dinnerstein, Dorothy, *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*, NY: Harper & Row, Publishers, 1976. (Dinerstin, Doroti, *Sirena i minotaur: odnosi među polovima i ljudska nelagodnost*, prev. Dragana Starčević, Beograd, Feministička 94, 2000).
- DuPlessis, Rachel Blau, *Genders, Races and Religious Cultures in Modern American Poetry, 1908-1934*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Ellmann, Richard, *Yeats: The Man and the Masks*, London: Faber and Faber, 1961,
- Farr, Florence, *Modern Woman: Her Intentions*, London: Frank Palmer, 1910.
- Farr [aka Emery], *The Solemnization of Jacklin: Some Adventures on the Search for Reality*, London: A. C. Fifield, 1912.
- Farr, "Ibsen's Women [Six Essays]" (1907-08), ur. Litz, "Florence Farr", u: DiBattista i McDiarmid 1996, str. 91-106.
- Feldman, Jessica R, "Modernism's Victorian Bric-à-Brac", u: *Modernism/Modernity* 8, 3 (Septembar 2001), str. 453-470.
- Felski, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
- Felski, *The Gender of Modernity*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Jayawardena, Kumari, *The White Woman's Other Burden: Western Women and South Asia During British Rule*, NY: Routledge, 1995.
- Johnson, Barbara, *The Feminist Difference: Literature, Psychoanalysis, Race, and Gender*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.
- Johnson, Josephine, *Florence Farr: Bernard Shaw's "New Woman"*, Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield, 1975.
- Laity, Cassandra, "W.B. Yeats and Florence Farr: The Influence of the 'New Woman' Actress on Yeats's Changing Images of Women", u: *Modern Drama* 28 (decembar 1985), str. 620-637.
- Litz, A. Walton, "Florence Farr: A 'Transitional Woman'", u: Maria DiBattista i Lucy McDiarmid, *High and Low Moderns: Literature and Culture 1889-1939*, New York: Oxford University Press, 1996, str. 85-90.
- Litz, A. Walton i Lawrence Rainey, "Ezra Pound", u: *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 7. *Modernism and the New Criticism*, ur. A. Walton Litz, Louis Menand i Lawrence Rainey, Cambridge, England: Cambridge University Press, 2000.
- Longenbach, James, *Stone Cottage: Pound, Yeats, and Modernism*, New York: Oxford University Press, 1988.
- Lyon, Janet, *Manifestoes: Provocations of the Modern*, Ithaca: Cornell University Press, 1999.

- Marinetti, Filippo Tommaso, "The Founding and Manifesto of Futurism", u: *Manifesto: A Century of Isms*, ur. Mary Ann Caws. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001, str. 185-189.
- Morrisson, Mark, "Performing the Pure Voice: Elocution, Verse Recitation, and Modernist Poetry in Prewar London", u: *Modernism/Modernity* 3. 3 (septembar 1996), str. 25-50.
- Nicholls, Peter, *Modernisms: A Literary Guide*, Berkeley: University of California Press, 1995.
- Perloff, Marjorie, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- Pound, Ezra, *ABC of Reading*, New York: New Directions, 1960a. (Paund, Ezra, *Kako da čitamo*, prev. Milovan Danojlić, Novi Sad, Matica srpska, 1974)
- Pound, *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*, D. D. Paige, ur. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1950.
- Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, London: Faber and Faber, 1954.
- Pound, *Personae*, New York: New Directions, 1926.
- Pound, *The Selected Letters of Ezra Pound to John Quinn, 1915-1924*, ur. Timothy Materer. Durham, N. C. Duke University Press, 1991.
- Pound, *Ezra Pound and Dorothy Shakespear: Their Letters, 1909-1914*, Omar Pound i A. Walton Litz, ur. New York: New Directions, 1984.
- Rado, Lisa, *The Modern Androgyne Imagination: A Failed Sublime*, Charlottesville: University Press of Virginia, 2000.
- Rasula, Jed, "Gendering the Muse", u: *Sulfur* 35 (1994), str. 159-175. Sada u: Rasula, *Modernism and Poetic Inspiration: The Shadow Mouth*, New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Watten, Barrett, "What I See in 'How I Became Hetty Jones'", u: *Poetics Journal* 10 (jun 1998), str. 98-121.
- Yeats, W. B., *The Letters of W. B. Yeats*, Allen Wade, ur. New York: Macmillan, 1955.
- Yeats, *A Vision* (1938), New York: The Macmillan Company, 1961.