



## ИСТОРИЈАТ СТВАРАЊА РАДИКАЛНИХ ПЕСНИЧКИХ ПРАКСИ

Пред собом (нећу рећи напокон) у рукама држим епохалну песничку поетику, изабране есеје америчке теоретичарке и књижевне критичарке Марџори Перлоф, која је својим поетичким ставовима знатно изменила мапу читања како старије, тако и савремене америчке поезије. Како је састављачица овог избора есеја<sup>1</sup> Дубравка Ђурић пертинентно приметила у свом поговору, Перлофова је ступила у књижевну поетску и политичку књижевну арену Сједињених Држава у периоду (крај 1950-их) када је доминантна струја књижевне критике такозвана „Нова критика“, још увек била владајући феномен, која је фаворизовала „блиско читање текста“, а презриво се односила према „секундарним“ елементима при стварању књижевног дела као што су биографија аутора, политичка и друштвена клима у којој је дело настајало и слично. Перлофова је у свом раду углавном задржала метод „блиског читања“ поетског дела, али му је превасходно приступала другачије од својих претходника, вођена чувеним Паундовим дитоом „make it new“ или „направи нешто ново“. Паундов дито је уопштено означавао неки помак унапред, али га је састављачица и преводитељка ове збирке донекле преокренула, те виспрено насловила збирку *Учини ТО новим*, дајући књижи наслов који има потпуно другачију конотацију од Паундове. Љубитељи речи ће одмах схватити да кованица „направити нешто ново“, измислити неки нови покрет, правац или изнети потпуно нову замисао не одговара потпуно идеји, погураној на један другачији ниво, којом је насловљена књига *Учини њо новим*. Ова друга инстанца подразумева акцију пермутације текста или материјала који је већ био направљен, који је некада био нов, али данас већ застарео па ће га неко, нови аутор, или онај нестали и изгубљени, преуредити, преправити и учинити новим. „То“ као показна заменица у наслову може да се односи на свеукупни уметнички материјал, било текстуелни или визуелни, који припада нашој постепеној уметничкој стваралаштву, а који Перлофова анализира или радије – разматра осврћући се на множину критичко-теоријских приступа тим материјалима, што смислено даље сумира и образлаже Ђурићева у свом по(ст)говору овој збирци.

Крајње лаудаторно бих се стога прво осврнула на избор Ђурићеве у читању, окупљању и обједињавању специфичних есеја Перлофове, есеја које можда сама не бих сматрала пресуднима за формирање своје поетске праксе, али који нашем читаоцу пружају јасан и исцрпан увид у историјат стварања радикалних песничких пракси које су од краја деветнаестог века па до данас мењале географију или метаболизам

<sup>1</sup> Марџори Перлоф, *Учини њо новим* (изабрани есеји), прир. Дубравка Ђурић, ОрионАрт, Београд, 2017.

читања поетског, али и прозног текста у Америци и у свету. Први есеј из збирке (у избору их има десет), „Блештави и неизбежни ритмови – избор метра и историјска формација“ већ доноси дах горепоменуते промене која је настала почетком 1980-их, а која је под снажним утицајем постструктурализма<sup>2</sup> одбацила како теоријске постулате „Нових критичара“ тако и саму могућност, нама млађима, да поезију или пак прозу или било коју другу књижевну творевину називамо термином другачијим од „текста“. У првом есеју из овог избора Перлоф отвара дијалог са читаоцем следећим реторичким питањем: „Које место заузима ‘проза’ – или оно што личи на ‘прозу’ – у поезији касног 20. века?“ У духу тог истраживања, а следећи донекле стари Хајдегеров диктум да „оно што није поезија није баш увек проза“, Перлофова даље развија свој истраживачки рад наводећи песничку прозу Вилијама Карлоса Вилијамса, Гертруде Стајн, Роберта Крилија, Џона Ешберија, централних америчких песничких фигура двадесетог века, као и донекле млађу генерацију песника интердисциплинарног музичко-перформативног књижевног залеђа Дејвида Ентина, Џона Кејџа и „језичких песника“ попут Чарлса Бернстина, Рона Силимана и Мајкла Палмера, да набројим само најсјајније зверке овог чаробног „језичког кавеза“ или затвора језика у који је Хајдегер сместио наше биће. На почетку есеја Перлофова цитира Хартмана који делимично решава дихотомску загонетку поезије наспрам прозе и који каже да је „стих – језик у стиховима“ и да се текст по том разбијању у стихове разликује од прозе. Међутим, да не бих скренула пажњу неискусном читаоцу у правцу Хајдегерове и постхајдегеровске мисли, овде бих нагласила да је на Перлофову пресудни утицај остварила школа аналитичке филозофске мисли, превасходно аустријског филозофа Витгенштајна, која је увелико задобила терен у Сједињеним Државама и која се више-мање логички одомаћила у свим текстовима савременијих америчких песника. У сваком случају, Перлофова се позиционирала као легитимни интерпретатор Витгенштајнове мисли јер је сама рођена у Аустрији, овладавајући не само матерњим немачким језиком, већ и осталим европским језицима који ће јој отворити увид у свет радикалне авангардне и експерименталне поетске мисли, с посебним интересовањем доцније за англофонску и америчку поезију с краја двадесетог века. У бескрајно прецизном и осетљивом тумачењу француског мислиоца Анрија Мешоника који готово истовремено са Перлофовом истражује границе поезије, односно прозе у својој анализи авангардног руског песника Владимира Мајаковског, теоретичарка ће испрено навести Мешоникове речи да је „слободни стих само један део, један тренутак, стања у култури, који такође представља и јединствени дискурс који га садржи а који је сама песма“. И даље цитирајући Мешоника, Перлофова изјављује да „стих не чини песму, већ песма ствара слободни стих“.

Међутим, Мешоник је као песник, лингвиста и есејиста радио на радикалном француском Универзитету Венсан-Париз 8 где је теоретски терен за рад на новијим поетикама већ припремила мисао Жила Делеза и Мишела Фукоа, тако да његов рад у том правцу, иако иноваторски, није био сматран ултрарадикалним, барем у интелектуалном делу света у коме је боравио. Свет Марџори Перлоф био је далеко рестриктивније

---

<sup>2</sup> В. Ролан Барт, *Заговолство у шекспиру*.

природе, протестантског усмерења које није остављало много простора за велики скок или промену у етаблираном мишљењу или писању новије, експерименталне литературе – управо сам и сама била сведок општеприсутног учмалог универзитетског става у третману „новијих поетика“ када сам на Америчком универзитету у Вашингтону покушала да истражујем рецепцијски однос поезије песника Мајаковског и његовог хомолога, америчког песника „Њујоршке школе“, Френка О’Харе. У тренутку када се целокупна запарложена америчка академија поезије обрушила на мене тврдећи да не могу да пишем о евентуалном утицају Мајаковског на Френка О’Хару, јер „потоњи уопште и није песник“, обратила сам се Марџори Перлоф, тада још младој теоретичарки, за помоћ. Перлофова која не само да је добро познавала посебне поетике Мајаковског и Френка О’Харе, била је такође довољно осетљива да открије танане нити које су спајале ова два песника, а које су се протезале од руске уметничке авангарде преко имајизма Езре Паунда и објективизма Вилијама Карлоса Вилијамса, те лингвистичког потирања израза Гертруде Стајн и Семјуела Бекета, све до њујоршког поп надреализма Френка О’Харе и Џона Ешберија. У то име она ме је изузетно охрабривала да наставим с писањем своје докторске тезе, била је луцидно сунце које ми је дало зелено светло да наставим истраживање радикалних поетика далеко од језички напирлитаног израза Геловеја Кинела и осталих америчких песника, или неупућених или превише упућених у европски авангардни поетски израз, тада већ, авај, притиснут тежином Адорнове изјаве да поезију након Аушвица нећемо моћи залудно да пишемо. Перлофова је указивала омаж европској поезији тамо где је она застала, понесталог даха, ухваћена у крику и у асфикцији Другог светског рата.

Не замерите ми на дигресији овде, у њу ме је одвело моје постмодерно, постструктуралистичко наслеђе, али која је овде била важна да се наведе управо као пример готово очајничке борбе коју је одређена група америчких интелектуалаца, предвођена са Марџори Перлоф и Сузан Сонтаг, а затим и песницима-теоретичарима попут Чарлса Бернстина, Дагласа Месерлија, Рона Силимана и Џерома Ротенберга водила на пољу новије теоретске мисли која је одбијала да разликује поезију од прозе, залажући се за неодређеност поетике која се већ одавно одомаћила у стиховима европских футуриста, дадаиста и надреалиста, али која на америчком тлу још није налазила свој кров. Перлофова је у првом поглављу књиге и навела специфичне опусе Рембоа, Гетеа, Вилијама Карлоса Вилијамса и Самјуела Бекета који су сами давали одговор на отужно питање „како да у делу разликујемо поезију од прозе“, а на које је Борхес 1981. одлучно одговорио некоме у публици „да једина разлика између њих две почива у уху слушаоца“. Перлофова је објавила „Блештаве и неизбежне ритмове“ дванаест година доцније, 1993, али ни тада терен – борба за слободни стих, близак говорном језику – није био освојен. Па ни у Француској, у готово исто време када Пјер Бринел пише своје епохално дело *Роман њесника* у коме истражује амбивалентна дела Блеза Сандрара, Џојса, Вирџиније Вулф и Бекета.

Нешто даље уесеју „Блештави и неизбежни ритмови...“ Перлофова разрађује идеју слободног стиха и његове различите појавне варијанте виђене у делима Вилијама Карлоса Вилијамса и његовог духовног настављача Алена Гинзберга, али и наводи чињеницу да се борба за слободни стих у поезији водила и на плану потискивања већ

дубоко увреженог симболистичког израза. И овде се она поново осврће на легат Хајдегера, који нам је, упркос свом деградирајућем говору у Хитлеровом ректорату који га је дискредитовао у крилу континенталне филозофије, ипак „омогућио да се појави идеја ‘поетичности’ за коју су питања жанра, метра и подела на стихове небитни”.<sup>3</sup> И у свом блиставом крокију неизбежног новог ритма поезије, Перлофова ће нам нацртати одређену могућност такозваног „трећег ритма” у писању, кога опажамо у делу Артура Рембоа, али и Самјуела Бекета, ритма који измиче успостављању разлике између „ја” као субјекта и оног „другог”, евентуалног објекта у песми. И есеј ће завршити на ургентној ноти да „морамо схватити да избор форме стиха није само питање наклоности појединца, личне одлуке да се одређено искуство саопшти као сонет а не као балада... јер мноштво стихова и прозних могућности које су доступне песнику у било ком времену увек је одређено, бар делимично, историјским и идеолошким разлозима”.

У свом есеју „Насиље и прецизност: манифест као облик уметности”, који донекле аналитички следи први, Перлофова ће покушати да објасни појаву италијанског футуризма преваходно виђену кроз лик и делатност донекле загонетног песника и творца манифеста, Маринетија. У овом тексту изгледа да Перлофову мање занима стварање фашистичког мита вође пропагандне машинерије какав је и био Маринети, а више одређено јављање феномена концептуалног уметника чије су стратегије стварања „манифеста, перформанса, рецитовања и књижевних стварања имале за циљ да преобразе политику у неку врсту лирског позоришта”.<sup>4</sup> У том епохалном периоду писања манифеста који су се такође противили ларпурлартизму, елитизму и трансцендентној (читај: симболистичкој) поезији, Перлофова покушава да одбрани наслеђе које је било колевка поетског перформанса, нови популистички израз који су италијански футуристи дрско наметали „одбијајући да остану у свом излагачком или критичком ћошету”, верујући притом да групна изјава која је у довољној мери естетизована „може да у очима шире публике заузме место обећаног уметничког дела”. Међутим, Перлофова неће заобићи шкакљиву тему начина на који се италијански футуризам манифестовао, његову сулуду потребу за брзином и слављењем машине, иако ће одати признање позитивном пориву његових покретача да стављају акценат на покрет и уметничку праксу где „говорити о уметности постаје исто што и стварати је”. Отуда њен убитачан есеј носи наслов „Насиље и прецизност: манифест...”, у коме Перлофова на суптилан начин прати развој фашизма као облика капиталистичке и разорне формације, истовремено покушавајући да одгонетне привлачност његове форме испољавања у уметности која је подразумевала и одређену духовну, чак и духовиту активност.

Она ће истовремено пратити историјски развој неодадаизма, који је налазио своје корене у футуристичком моделу манифеста, а који се готово паралелно јавио у оквиру руске постреволуционарне авангарде. Синестезија уметничког израза почиње

<sup>3</sup> Наведено према *Учини њо новим*, стр. 18 (цитат преузет из Хајдегерове књиге *Poetry, Language, Thought*, преведене на енглески у издању Harper Row, Њујорк, 1971).

<sup>4</sup> *Ibid.*, стр. 30.

интензивно да се развија у овом периоду, стапање музичког, визуелног и типографског, што неминовно уводи „нови лист“ и окреће страницу у писању поезије, односно уметничког текста. Нови приступ страници и поетском стиху јавља се и у раду експресионистичке групе „Плави јахач“, затим код француског песника Аполинера, а нимало мања важност почиње да се поклања и чину извођења тог текста, чији је творац и интерпретатор песник „импровизатор“ који изводи свој текст у тренутку док га компонује, као што видимо у перформативном извођењу Тристана Царе.<sup>5</sup> Занимљив и бриљантан је следећи покушај Перлофове да нам укаже на стазу, или боље пречицу, која нас вртоглаво одводи од футуристичких уметничких пракси до савременије уметности нашег доба, до рада уметника минималиста, Роберта Мориса, Доналда Џада и Тонија Смита, који тврде „да њихове (амбијенталне) скулптуре могу да постоје само у односу према окружењу и посматрачу“.<sup>6</sup> Одатле, па до тврдње авангардног композитора и песника Џона Кејџа да се „границе међу уметностима руше“ Перлофова није оклевала да направи веома мали скок у логичном настављању датих уметничких пракси. Помињући Џона Кејџа чијим се делом Перлофова иначе исцрпно бавила, а које разњашњава и појам „театралног приступа уметности“ који Перлофова узгредно на крају овог есеја наводи као важну степеницу у развоју постмодернизма, волела бих да истакнем да ми је њен есеј о Кејџу, у овом иначе осетљивом избору пертинентних есеја, недостајао.<sup>7</sup> У њеној оштрој критици, пре свега, Петера Биргера<sup>8</sup> и неких других теоретичара устајалог академског естаблишмента, Перлофова је у споменутом есеју, а кроз причу о извођењу семиналног авангардног Кејџовог дела *Рораторио*, рађеног према преобличеној, скраћеној верзији Џојсовог *Финејановој бдења*, објаснила не само оригинално интердисциплинарно стапање многих уметничких израза као водећу уметничку праксу у свету данас, већ је истовремено и дала крајње озбиљну критику теоретских пракси које и даље притискају авангардни израз. Она ће овде закључити да су „потирање путем етикетирања као и неутрализација проблема“ и даље праксе које одређују судбину авангарде данас, као и пре педесетак година.<sup>9</sup>

Међутим, треба имати у виду да је при прављењу избора есеја за књигу *Учини њо новим* лично учествовала ауторка која је сигурно имала у виду специфичност овог српског издања. Пред крај есеја „Насиље и прецизност“ Перлофова ће се такође критички оштро вратити коментару колеге Мајкла Фрида који тврди да „уметничко дело не треба побркати са окружењем... и да његовом формалном структуром... треба да управљају кохерентност и јединство“. Перлофова пертинентно примећује (а у овој тврдњи налазимо и одговор Биргеру) да „су се у већини случајева уметност и књижевност од средине 1960-их наовамо удаљиле од кохерентног модела 'високог' модернизма, па одбацивање такве уметности у целини, као не-уметности или не-књижевности не би било корисно за критику“.

<sup>5</sup> *Ibid.*, стр. 45.

<sup>6</sup> *Ibid.*, стр. 52.

<sup>7</sup> „Музика за речи евентуално: Читање-слушање-гледање Рораторија Џона Кејџа“, у: *Postmodern Genres*, уредила Марџори Перлоф, University of Oklahoma Press, 1989, стр. 193–228.

<sup>8</sup> Творац ауторитативне „Библије“ *Theorie der Avangarde*, Suhrkamp Verlag, Франкфурт, 1974.

<sup>9</sup> „Музика за речи евентуално...“, стр. 206.

У трећем есеју „Од слике до радње: повратак приче у постмодерној поезији“ Перлофова наративним језиком који иде уз дату тему разматра историју америчке поезије двадесетог века уз осврт на локалне идеолошке окршаје песника школа „дубоке слике“ и „америчког надреализма“, попут Роберта Лоуела, који су деловали насупрот бунтовној групи песника такозване социјалне побуне осмишљене деловањем песника бит генерације попут Алена Гинзберга или песника музичке, цез оријентације попут Боба Кофмана и Џека Мишлина. У једноставној и грубој политичкој подели ове песнике могли бисмо окарактерисати представницима америчке републиканске деснице наспрам песника америчке левице. Перлофова трага за елементом који ипак спаја те веома различите поетике и у овом тексту усредсређена је на наративни елемент који обједињује ове иначе одиста разнородне и различите приступе поезији; како у песми „постојано 'ја'“ прича своју причу, ретроспективно, кроз заплет или некохерентно кроз мисао која блуди и прелама се, само су нека од питања која окупљају ове идеолошки различите поетике. При томе она истиче поновни повратак, можда „вечити“, нарације лирској (постмодерној) прози, која није више чедо Аристотеловог митоса, већ је „тачка референце, начин алудирања и извор пародије“<sup>10</sup> као што сведочи поезија америчких песника Френка О'Харе и Едварна Дорна.

Џона Ешберија, такође представника њујоршке школе, мање занимају догађаји од начина „на који се они дешавају“ и он их, попут Стајнове, прича некохерентним редоследом у песми, што је сасвим разумљиво јер су и Ешбери као и Стајнова провели готово цео живот у Паризу и претрпели јак утицај француског надреализма. Ипак, Ешберијев стих је обogaћен искуством „исечка“ или колажираног холивудског филмског епа који ће нешто млађи песници „Њујоршке школе“ (Алис Нотли, Тед Бериган, Том Вајгел, Џон Годфри) потпуно преузети и даље развити у корист уметности америчког мултимедијалног поп арта или поетског стрипа. Ово аутономно америчко искуство Перлофова коментарише овако: „...у складу с тим, Дорнови су 'ликови' – Лил, Хладнокрвно Све, доктор Блиставко – 'равни' [као картонске марионете – прим. Н. Ж.], као да се појављују на површини платна.“<sup>11</sup> Тачка помака у јединственом наративном говору поезије је по Урсули Ле Гвин и по Кејџу, које Перлофова овде цитира, ситуирана у помереном простору поезије која од индивидуалне лиричности маршира ка „поезији заједнице, у којој наративно поново постаје место *инозиса*“ (Ле Гвин) и где ће се све више бављење сличним осећањима индивидуа... посматрати у ширем друштвеном контексту.“<sup>12</sup>

У раном есеју „Постмодернизам и слепа улица лирике“ Перлофова покушава да обори критичке тврдње да поезија и наука имају супротне модусе дискурса, као и ону класичну да је „поезија“ супротна прози, евентуално да њен језик стоји у супротности са новим језицима технологије. Овакве тврдње припадају, по њој, старијој романтичарској теорији лирике коју је најстрасније подржало дело Харолда Блума (у књизи *Страх од ушњицаја*) које су здушно прихватале генерације савремених песника. Перлофова тврди да постмодернистичка поетика има много више сличности са предста-

<sup>10</sup> Учини *што новим*, стр. 63.

<sup>11</sup> *Ibid.*, стр. 69.

<sup>12</sup> *Ibid.*, стр. 72.

вљачким, шаљивим начином изражавања ироничара 18. века него са шелијевском апокалипсом.<sup>13</sup> Она изворе те дихотомије налази у идеологији краја деветнаестог века која је била на издасају и коју је вордсвортовски и даље подржавао Блум, а која је такође резултирала антологијом *Златна ризница најбољих њесама* објављеној још 1861, али чији су се утицај и значај безумно протегли до краја 20. века. У оквиру дате идеологије која је дакако подразумевала религиозност, Поетску Књигу су читаоци третирали као Свети текст и као језик удаљен „од хаоса и тривијалности... од личног и случајног, у свакодневном говору“. Како наводи Перлофова, говор и говорна поезија су били само „комерцијални приступ реалности“, насупрот којих су стајали лирика и њен узвишени језик. Тежње изнесене у *Ризници* нашле су доцније солидну разраду у раду Малармеа и његовој *Књизи* у којој чувени модерниста одлучно раздваја појмове књижевности и новинарства „које је пуно постера и склоно импровизацији“.<sup>14</sup> Међутим, Перлофова истиче да чак Аристотел у својој *Поетици* наводи присуство и предност импровизације у говору, а која у постмодернизму отвара могућност говора, нарације и дидактике у поезији, као што се у њу враћају политичке, етичке и филозофске теме.

У трећем делу овог исцрпног али високо информативног есеја Перлофова наводи Езру Паунда као зачетника постмодерне поезије који је први у својим *Певањима*, а и у *Водичу кроз Кулчуру* истакао вредност басне или приче, или наративног у поезији. Друга важна појава која је променила живот поезије био је прелазак јединственог лирског гласа у сазвучје различитих гласова или фрагменте гласова. Овај поступак се технички изводио „колажирањем“ или међусобним супротстављањем гласова и стихова (јукстапозицијом). У објашњењу ове технике Перлофова нам наводи авангардисту, и самог врсног колажисту, Џона Кејџа кога цитира: „Ситуација мора бити *Да* и *Не*, а никако у форми *или-или*“.<sup>15</sup>

Поред Езре Паунда и поменутог Кејџа, Перлофова нам наводи радове светлих песничких и америчких фигура (пост)модернизма, Луиса Зуковског, Гертруде Стајн, али и млађих песника Роберта Данкана, Рона Силимана, Џерома Ротенберга, као и нешто старијег В. Х. Одне који се ипак, као један од стубова модернизма, није приклањао колажу и фрагменту. Перлофова пак овде истиче као једину техничку могућност узмицања колажу приклањање песника „песничкој прози“, која се увелико разликује као жанр од „дискурзивне“ или обичне прозе јер по себи представља језички експеримент у коме се аутор користи римом, понављањем исказа, инсистирањем на тропима, елизији итд. Оваква проза (омиљени жанр потписнице ових редова) никако не припада форми „песме у прози“ и представља „асоцијативни ритам који је подједнако удаљен и од стиха и од прозе, чија је целина искидана, репетитивна, с наглашеним изразом свакодневног говора“.<sup>16</sup> Као најблиставији пример ове прозе ауторка ће навести рани текст Стајнове насловљен *Млеко*. Да би објаснила ову клизаву поетику „неодређености“ Перлофова анализира слике Гертруде Стајн које су, по њеном мишљењу, „неодлучне“

<sup>13</sup> *Ibid.*, стр. 77.

<sup>14</sup> *Ibid.*, стр. 82–83.

<sup>15</sup> *Ibid.*, стр. 86.

<sup>16</sup> *Ibid.*, стр. 92.

јер им можемо атрибуирати истовремено неколико референцијалних значења, али никад са сигурношћу тврдити шта оне управо означавају. Или простим народским речником, оне су двосмислене или тросмислене, а понекад и четворосмислене. Перлофова се овде присећа конференције MLA из 1981.<sup>17</sup> на којој је Кејџ читао своје *Теме и варијације* на експерименталан и провокативан начин, на општу радост присутних чланова. Или како је Кејџ сам истакао у интервјуу из 1970: „Свет... је мобилнији него што можемо да замислимо... није објекат (већ) процес... Функција уметности... је да нас сачува од свих логичких минимализација... њена функција је да нас приближи процесу који представља свет у коме живимо.“

Читање следећег есеја „Измењено лице свакодневног споразумевања: говорна поезија, ТВ разговори и сцена писања“ може представљати озбиљан интелектуални изазов европском читаоцу, јер управо овде (у склопу културе читања која нам није претерано блиска) Марџори Перлоф, врхунска теоретичарка америчког постмодернизма, покушава да нам сведе под јединствен теоријски образац законе поезије који нам још увек нису познати; или су можда, ове немилосрдне 2021, ти обрасци већ постали блиски нашем словенском читаоцу – на нама је да откријемо. У почетку есеја она се присећа поруке читаоцу Т. С. Елиота која датира још из далеке 1942. и која предлаже поезији да се не удаљава далеко од „обичног“, свакодневног говора. И овде, у почетку есеја она цитира Елиота који је једном написао: „...песник не треба да говори као било која класа у друштву, већ, као он сам...“ У есеју Перлофова разматра многе могућности (песничког) језика, она је творац изузетно пертинентних мисли попут следеће: „Страх да реч више неће приањати за објекат прогони поетике модернизма“, и да поезија „не може себи да дозволи да изгуби контакт са измењеним лицем свакодневног споразумевања“.<sup>18</sup> Овде Перлофова барем делимично објашњава како је дошло до „стварања нове дивљине“ или до „отварања поља“ у америчким поетикама заснованим на говору и на теоријама након „пројектованог стиха“ Чарлса Олсона. Међутим, како даље наглашава, амерички песници 1950-их и 1960-их су одлучно инсистирали ако не више на „свакодневном“ а онда засигурно на „аутентичном“ говору. Или, по речима Перлофове, они су покушавали да пажљиво спајају артизам (мреже резонантних слика и метонимија) са задивљујућом искреношћу.<sup>19</sup>

Песник, генерације млађе од Перлофове, Чарлс Бернстин, који пише научне есеје у стиховима, рећи ће још 1987. у *Artifice of absorption*<sup>20</sup> да је управо „артифицијелно мера песмине упорности да се чита као сума својих поступака & тема“. Уследиће блиско читање стихова Роберта Крилија, Стива Мекаферија, Лесли Скалапино и Сузан Хау

---

<sup>17</sup> *Modern Language Association* (Удружење модерниста језика), угледна и конзервативна академска платформа која традиционално организује годишње конференције, а чија је чланица и потписница овог текста.

<sup>18</sup> *Учини што новим*, стр. 106.

<sup>19</sup> *Ibid.*, стр. 116.

<sup>20</sup> *Artifice of absorption* је управо једна од оних тросмислених, непреводивих синтагми. Оригинално наслов Бернстинове критике у поезији или поезије у теорији, овај „клизави“ наслов наводи на многозначна тумачења, *artifice* је понекад вештачко, извештачено, лажно, али и изузетна вештина, жонглерство, као у циркусу „fire of artifice“ па чак и одређено еснафско занатство.



– променљиве „антилирике“ ових песник(ињ)а се донекле пародично поигравају са конвенцијама традиционалног модернизма. У срцу смо већ историјског постмодернизма или ако хоћете – краја барокног, „рококо“ периода високог поетског модернизма.

Иза есеја „Измењено лице свакодневног...“ следи веома кратак есеј занимљивог наслова, „Поезија у доба буђења теорије“ који је занимљив јер већ сâм наслов наговештава одређену дефиницију поетских делатности у добу какво је наше. Реч је о самом крају двадесетог и о почетку 21. века, о периоду који се по много чему може сматрати добом „теорије“, у смислу да је деветнаести век потпуно био „епоха романтичарског буђења“, а двадесети пак „век романа“ итд. Перлофова спомиње значајну конференцију у Мејну где је свим учесницима, најзанимљивијим интелектуалцима Сједињених Држава, коначно постало јасно да је поезија озбиљан књижевни жанр који песници попут Дејвида Ентина, Чарлса Бернстина, Бруса Ендруза (да споменем само оне које Перлофова наводи) не раздвајају од критичарске прозе. Сви наведени а и бројни други песници који су се јавили у оквиру групе „Language poets“ дипломирали су или филозофију или политичке науке или социологију или/и углавном лингвистику, сви су били изразито левичарски оријентисани, а један од оснивача покрета, Даглас Месерли<sup>21</sup> управо је почетком 1980-их основао издавачку кућу „Sun & Moon“ да би охрабрио развитак нове поезије и новијих поетика. На ситуацију која је претходила доласку Месерлија у књижевну арену Перлофова се осврнула следећим речима: „Током шездесетих и седамдесетих, како се критика све више претварала у теорију, и то тешку теорију, интелектуална строгост и узбудљивост постале су ексклузивни домен критичарских есеја.“<sup>22</sup> Не треба овде сметнути с ума да је критичка и теоријска ригорозност управо ушла у амерички канон за време Другог светског рата када је готово цела Франкфуртска школа – Макс Хоркхајмер (1895–1973), Теодор Адорно (1903–1969), Херберт Маркузе (1898–1979), Валтер Бенјамин (1892–1940), Фридрих Поллок (1894–1970), Лео Ловентхал (1900–1993) и Ерик Фром (1900–1980) – пресељена у Сједињене Државе. Међутим, под утицајем треће генерације Критичке теорије, а то су углавном били филозофи и теоретичари, као и наш Ћинђић, Хабермасове оријентације, приступили су културним студијама и културној политици у значајнијем оквиру тек крајем 1980-их и 1990-их где су углавном у оквиру песничких радионица које су постале и расадници теоријских курсева. Перлофова ће се осврнути, те далеке 1993, на занимљив податак да „нова поезија има много тога заједничког са новом теоријом“. И она се с правом упитала, те далеке 1993 (али, истини за вољу, ни 2020. ситуација се није променила набоље), „зашто наилази на тако мало разумевања (чињеница) да су песницима пандани... Натали Зимон Дејвис, Клифорд Гирц, Жак Ле Гоф, Ћани Ватимо, Јулија Кристева, италијанска *Група 93*, амерички језички песници, француска група Улипо... итд?“<sup>23</sup> Чарлс Бернстин, кога Перлофова помиње на крају овог есеја, написаће

<sup>21</sup> Од 1982. до 1983. радила сам као Месерлијев асистент на Универзитету Темпл у Филаделфији, на Катедри за компаративну књижевност, податак мало познат нашем читалаштву које ме преваходно памти и ситуира као асистенткињу Алена Гинзберга!

<sup>22</sup> *Учини што новим*, стр. 130.

<sup>23</sup> *Ibid.*, стр. 131.

велики део своје капиталне теоретске књиге *Поетике*<sup>24</sup> у стиху, или барем у форми која нам личи на поезију, а није ни песничка проза нити пак прозна песма већ врста... теоретске поезије или критичке поезије, како бисмо је сада назвали.

Следећи есеј насловљен „Неоригинални геније“ такође нас враћа Бернстину јер наводи његову иначе оригиналну досетку: „Толико волим оригиналност да настављам да је копирам“,<sup>25</sup> а тиче се архивске и донекле већ у свету одомаћене праксе преписивања, дописивања, удешавања, копирања и преуређивања старих текстова и рукописа, који се одједном појаве у новијем (нећемо рећи и у *обавезно* блиставијем) руху. Међутим, како нас књижевна пракса 20. века, па и овог нашег, неумитно упућује, тај процес (ах, никада довољно подсећања) није по себи негативски, лош или лоповски подухват. Перлофова, а и сви ми млађи епигони, улазимо овде пак на изванредан клизав терен који се одроњава сваког трена када закорачимо у неком књижевном правцу. С једне стране чујемо светле и наведене примере попут Валтера Бенјамина и Стива Макаферија, који нас охрабрују да користимо цитатну грађу (већина блиставих теоретичара и песника се неће постидети ове праксе), а с друге стране комерцијални кодекс и канон свих „ауторских агенција“ прете нам судским процесима и огромним духовно-материјалним обештећењима свих врста уколико се као аутори усудимо да макар само и алудирамо на дело претходника неке уметничке „гарде“. Њихов да је *копирајџ* небесни! Међутим, овде нам Перлофова даје мало шире објашњење поезије или песме по себи која настаје у овом „цитатском“ процесу; она тврди да тип поезије коју оваква делатност ствара „схвата песму као машину која ствара значење“, а вероватно је ова идеја песма=машина и била блиска концепту Ендија Ворхола (у истом периоду 1980-их), који је говорио „ја сам машина“. Међутим, осим Ворхола, а по схватању Перлофове, беше ту и нешто што је Адорно називао „*оџијором* појединачне песме ширем културном пољу капиталистичког претварања свега постојећег у робу, при чему **ЈЕЗИК** [истакла Н. Ж.] постаје пуки инструмент“.<sup>26</sup> На крају есеја пак Перлофова истиче да постајемо сведоци поетског окретања од модела *оџијора* који је владао 80-их година прошлог века ка *дијалогу* (дијалогу с ранијим текстовима или текстовима насталим у другим медијима). Или, у оквиру датих категоризација поезија је постала мање експресивна и неоекспресионистичка и зацело више концептуална. Кенет Голдсмит је песник, на пример, који је *стварао* песму искључиво исецањем и колажирањем елемената који су били штампани у делу неког другог. Песници ове провенијенције често се користе материјалом који долази из популарне културе – филмом, стрипом, новинским колумнама, приручницима – и није чудо да ове ауторе превасходно налазимо у Северној Америци где је утицај поп арта био највећи, односно, тековине и наслеђе масовне културе најбројнији...

Трећи поетски модел који Перлофова овде наводи, одомаћен у скорије време и у употреби јесте преводна поетика (*translational poetics*). То је, по њеним речима, поетика 21. века која садржи с једне стране феномен вишејезичности аутора, а с друге

<sup>24</sup> Charles Bernstein, *Poetics*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1992.

<sup>25</sup> *Учини џо новим*, стр. 133.

<sup>26</sup> *Ibid.*, стр. 142.

стране егзофонично писање.<sup>27</sup> Перлофова тврди да егзофонија, присутна код песника попут Фернанда Песое, Пола Селана и Самјуела Бекета постаје све чешћи феномен 21. века, захваљујући великој мобилности и миграцији народа код којих употреба другог језика прераста скоро у норматив. Често је (само)превођење поезије чин превођења непреводивог. Ова активност прелази у праксу „транскреације“ у којој песник и преводац проналази нови језик или нове модусе превођења одређених интертекстуалних поетика. Перлофова овде категорично изјављује да је дискурс интернета и хипертекста који је грађен на феномену *циџајносии*, централни за поетику 21. века. У том смислу Паундов диктум „направи нешто ново“ полако се али поуздано претвара у диктум „учините нешто са већ постојећим објектом, то јест, преради га и учини *ТО новим*“. У оквир овде разматраних „новотарија“ улази и готово канонска синтагма *смрџи ауџора*, коју у научне студије о теорији књижевности уводи Ролан Барт (1968), концепт који даље разрађују Мишел Фуко и Фредерик Џејмсон. „Дати тексту Аутора, значи наметнути том тексту границу, снабдети га коначним означеним, значи затворити писање“, каже Барт, и метафорично додаје да „рођење читаоца мора да се догоди по цену смрти Аутора“. Изванредан преводац с француског на енглески, Ричард Хауард, превођењем овог Бартовог дела направио је изузетан помак у занатско-еснафском стандарду ове професије тако што су сви његови напори да му не промакне ниједна нијанса *Смрџи ауџора* при преводу на енглески уродили плодом. Његов превод (1989) постао је Хауардова транскреација и као такав директно говорио генерацијама истраживача како да уплове у француски постструктурализам. На овом преводу се тренирао и марксиста Џејмсон који је разрадио Бартову теорију у духу нестанка не само аутора, већ *џенијалној ауџора* или такозваног генија, а с његовим нестанком настаје и „смрт самог субјекта“ као последње степенице буржоаске аспирације и комодитета.

Све нам ово објашњава при крају свог есеја генијална теоретичарка Марџори Перлоф, која за тренутак огрће плашт велике свештенице професуре на Харварду и на три следеће густо куцане странице даје, као што би одиста диктирала студентима бруцошима, целу етимологију корисних нам овде израза *Оксфордској еџлеској речника*, трасирајући порекло речи „оригиналност“ и „геније“. Уз то се она осврће на нада све нама добро знано наслеђе руских формалиста, на Шкловског и Бахтина, али пре свега на рад Јурија Тињанова који је тврдио да „застарели поступак из једног периода може се поново поставити на сцену... и уоквирити у другом тренутку у новом контексту“. А то је управо оно што је америчка академија „неодређених поетика“ учинила с очућеним наслеђем руских формалиста, узимајући их за неку врсту родоначелника своје новије неодређене поетике. У том смислу Мајаковски јесте утицао (посредно дакле) на поетику Френка О’Харе и америчке „Њујоршке школе поезије“ и у том смислу Перлофова јесте одобрила кретање моје тезе у том плодносном правцу. На крају есеја о „неоригиналном генију“ Перлофова нам готово шапуће на уво о различитим модусима стварања оригиналног уметничког дела, присећајући се историјских авангардних покрета који су прерађивали поглед или погледе на дела која су прет-

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, стр. 149. [Егзофонија је феномен писања, углавном креативног, на језику који није матерњи.]

ходно била „нова и својатала право на оригиналност“. И стичемо утисак да је у целом овом есеју била у непрестаном дијалогу са Бенјамином.

Пошто је целокупни опус Марџори Перлоф обиман и плононосан, пред приређивачем овог избора стајао је немали задатак да за прво представљање овог изузетно важног и занимљивог теоретичарског ауторитета одабере есеје који су не само битни за развој теоретске књижевне и културолошке мисли, већ и посебне текстове који би били ближи, познатији а тиме и интересантнији нашем читалаштву. Књига и није имала намеру да напосто служи као компендијум стручних текстова за студенте англистике. У том смислу сам и читала есеје „Два Аријела. Поновно стварање канона Силвије Плат“, као и „Живот на истом месту“, студију о књижевном делу Ингеборг Бахман. Међутим, као да се нека одређена нит-водиља при читању иначе ове кохерентне књиге есеја ту прекинула. Уопштено, свесна сам овог изузетно важног и занимљивог подухвата – представљања и окупљања есеја Перлофове, тако да је било какво академско „зановетање“ овде неприхватљиво. Радује ме, пре свега, да се последњи есеј у овом избору, насловљен „Живот на једном истом месту: Стари мононационализам и нова компаративна књижевност“ нашао управо ту да затвори књигу, са бременим синтетичким поговором Дубравке Ђурић која даље „отвара поље“ и дискусију. Овај есеј пре свега читамо као оштру осуду хегемонистичких тенденција Сједињених Држава на свим нивоима (политичком, уметничком, књижевном, социолошко-правном) јер почиње управо цитатом Џејмса Џојса, писца који је живео као расејано лице и писао јединственим језиком, а који се духовно залагао за равноправност свих нација земаља и народа. Овде ће се Перлофова осврнути на стање катедри за компаративну књижевност у свету, а поготово у Сједињеним Државама, покушавајући да укаже на последице расизма, патријархалног и парохијалног понашања, које су пламсале у оквиру универзитетске професије у Америци али и Европи 1960-их и 1970-их, често наводећи притом и то доиста бесно имена свих писаца или научника која су ушла у стандардне (мононационалне) америчке антологије, као и имена оних који су ту требали да буду – али их није било. Данас читамо овај есеј као историјско-профетски: Сједињене Државе су од периода Барака Обаме и најпосле након поражавајуће епохе Доналда Трампа успеле да извојују одређене битке (присуство великих покрета за женска права „Me Too“ и за права обојених „Black Lives Matter“).

Када говори о миграцијама, мигрантима, о мењању и раслојавању језика, Марџори Перлоф овде анализира случај Гертруде Стајн за коју је аберација губљења матерњег језика представљала уметнички дар и преимућство. Она пише Алиси (Токлас): „Да ли си ухватила мало сунца?“ (поигравање речи могуће у француском, али не и енглеском језику...). Овде Перлофова разматра суштинско питање тројезичности Стајнове која је свим билингвистима и трилингвистима, као и њен хомолог Бекет, нека врста „прамајке мултинационалног писма и изражавања“.

Други џин америчке литературе „савучја језика“ био је Вилијам Карлоса Вилијамс, који није преводио француске или шпанске речи на њихове енглеске еквиваленте, као што је радила Г. Стајн, нити се ослањао на стране изразе, као у случају Езре Паунда, „али имамо код њега осећај“ присуства необичне лингвистичке самосвести.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> *Ibid.*, стр. 223.

Перлофова овда разматра и чудан списатељски и лингвистички случај трилингвалне песникиње и уметнице Мине Лој. Овај мултинационални и мултилингвистички есеј Перлофова завршава анализом дела Жоржа Перека, оснивача француске лингвистичке школе „Улипо“ чији је најблиставији амерички представник, по скромном мишљењу потписнице ових редова, био Хари Метјуз.

Да се осврнемо на важност овог преведеног дела на српски језик. Преводи у овом избору сачињени од стране Дубравке Ђурић, Ане Горобински и Драгане Старчевић, превазилазе уобичајену „виртуозност“ у превођењу иначе сложених теоријских дела – преводи десет есеја Марџори Перлоф превазилазе „хоризонт очекивања“ обичног читаоца и граниче се с Винаверовом иновативном виртуозношћу при превођењу сличних дела теорије и књижевности. С надом да ће ово дело отворити хоризонт читања сличних преведених дела у стручним библиотекама нашег (српског) говорног подручја у оквиру домаћег издаваштва.