



ISTORIJAT STVARANJA RADIKALNIH PESNIČKIH PRAKSI

Pred sobom (neću reći napokon) u rukama držim epohalnu pesničku poetiku, izabrane eseje američke teoretičarke i književne kritičarke Mardžori Perlof, koja je svojim poetičkim stavovima znatno izmenila mapu čitanja kako starije, tako i savremene američke poezije. Kako je sastavljačica ovog izbora eseja¹ Dubravka Đurić pertinentno primetila u svom govoru, Perlofova je stupila u književnu poetsku i političku književnu arenu Sjedinjenih Država u periodu (kraj 1950-ih) kada je dominantna struja književne kritike takozvana „Nova kritika“, još uvek bila vladajući fenomen, koja je favorizovala „blisko čitanje teksta“, a prezrivo se odnosila prema „sekundarnim“ elementima pri stvaranju književnog dela kao što su biografija autora, politička i društvena klima u kojoj je delo nastajalo i slično. Perlofova je u svom radu uglavnom zadržala metod „bliskog čitanja“ poetskog dela, ali mu je prevashodno pristupala drugačije od svojih prethodnika, vođena čuvenim Paundovim ditoom „make it new“ ili „napravi nešto novo“. Paundov dito je uopšteno označavao neki pomak unapred, ali ga je sastavljačica i prevoditeljka ove zbirke donekle preokrenula, te vispreno naslovila zbirku *Učini TO novim*, dajući knjizi naslov koji ima potpuno drugačiju konotaciju od Paundove. Ljubitelji reći će odmah shvatiti da kovanica „napraviti nešto novo“, izmisliti neki novi pokret, pravac ili izneti potpuno novu zamisao ne odgovara potpuno ideji, poguranoj na jedan drugačiji nivo, kojom je naslovljena knjiga *Učini to novim*. Ova druga instanca podrazumeva akciju permutacije teksta ili materijala koji je već bio napravljen, koji je nekada bio nov, ali danas već zastareo pa će ga neko, novi autor, ili onaj nestali i izgubljeni, preurediti, prepraviti i učiniti novim. „To“ kao pokazna zamenica u naslovu može da se odnosi na sveukupni umetnički materijal, bilo tekstuelni ili vizuelni, koji pripada našoj postepohi umetničkog stvaralaštva, a koji Perlofova analizira ili radije – razmatra osvrćući se na množinu kritičko-teorijskih pristupa tim materijalima, što smisleno dalje sumira i obrazlaže Đurićeva u svom po(st)govoru ovoj zbirci.

Krajnje laudatorno bih se stoga prvo osvrnula na izbor Đurićeve u čitanju, okupljanju i objedinjavanju specifičnih eseja Perlofove, eseja koje možda sama ne bih smatrala presudnima za formiranje svoje poetske prakse, ali koji našem čitaocu pružaju jasan i iscrpan uvid u istorijat stvaranja radikalnih pesničkih praksi koje su od kraja devetnaestog veka pa do danas menjale geografiju ili metabolizam čitanja poetskog, ali i proznog teksta u Americi

¹ Mardžori Perlof, *Učini to novim* (izabrani eseji), prir. Dubravka Đurić, OrionArt, Beograd, 2017.

i u svetu. Prvi esej iz zbirke (u izboru ih ima deset), „Bleštavi i neizbežni ritmovi – izbor metra i istorijska formacija“ već donosi dah gorepomenute promene koja je nastala početkom 1980-ih, a koja je pod snažnim uticajem poststrukturalizma² odbacila kako teorijske postulate „Novih kritičara“ tako i samu mogućnost, nama mlađima, da poeziju ili pak prozu ili bilo koju drugu književnu tvorevinu nazivamo terminom drugačijim od „teksta“. U prvom eseju iz ovog izbora Perlof otvara dijalog sa čitaocem sledećim retoričkim pitanjem: „Koje mesto zauzima ‘proza’ – ili ono što liči na ‘prozu’ – u poeziji kasnog 20. veka?“ U duhu tog istraživanja, a sledeći donekle stari Hajdegerov diktum da „ono što nije poezija nije baš uvek proza“, Perlofova dalje razvija svoj istraživački rad navodeći pesničku prozu Vilijama Karlosa Vilijamsa, Gertrude Stajm, Roberta Krilija, Džona Ešberija, centralnih američkih pesničkih figura dvadesetog veka, kao i donekle mlađu generaciju pesnika interdisciplinarnog muzičko-performativnog književnog zaleđa Dejvida Entina, Džona Kejdža i „jezičkih pesnika“ poput Čarlsa Bernstina, Rona Silimana i Majkla Palmera, da nabrojim samo najsajnije zverke ovog čarobnog „jezičkog kaveza“ ili zatvora jezika u koji je Hajdeger smestio naše biće. Na početku eseja Perlofova citira Hartmana koji delimično rešava dihotomsku zagonetku poezije naspram proze i koji kaže da je „stih – jezik u stihovima“ i da se tekst po tom razbijanju u stihove razlikuje od proze. Međutim, da ne bih skrenula pažnju neiskusnom čitaocu u pravcu Hajdegerove i posthajdegerovske misli, ovde bih naglasila da je na Perlofovu presudni uticaj ostvarila škola analitičke filozofske misli, prevashodno austrijskog filozofa Vitgenštajna, koja je uveliko zadobila teren u Sjedinjenim Državama i koja se više-manje logički odomacila u svim tekstovima savremenijih američkih pesnika. U svakom slučaju, Perlofova se pozicionirala kao legitimni interpretator Vitgenštajnovne misli jer je sama rođena u Austriji, ovladavajući ne samo maternjim nemačkim jezikom, već i ostalim evropskim jezicima koji će joj otvoriti uvid u svet radikalne avangardne i eksperimentalne poetske misli, s posebnim interesovanjem docnije za anglofonsku i američku poeziju s kraja dvadesetog veka. U beskrajno preciznom i osetljivom tumačenju francuskog mislioca Anrija Mešonika koji gotovo istovremeno sa Perlofovom istražuje granice poezije, odnosno proze u svojoj analizi avangardnog ruskog pesnika Vladimira Majakovskog, teoretičarka će vispreno navesti Mešonikove reči da je „slobodni stih samo jedan deo, jedan trenutak, stanja u kulturi, koji takođe predstavlja i jedinstveni diskurs koji ga sadrži a koji je sama pesma“. I dalje citirajući Mešonika, Perlofova izjavljuje da „stih ne čini pesmu, već pesma stvara slobodni stih“.

Međutim, Mešonik je kao pesnik, lingvisti i esejista radio na radikalnom francuskom Univerzitetu Vensan-Pariz 8 gde je teoretski teren za rad na novijim poetikama već pripremila misao Žila Deleza i Mišela Fukoa, tako da njegov rad u tom pravcu, iako inovatorski, nije bio smatran ultraradikalnim, barem u intelektualnom delu sveta u kome je boravio. Svet Mardžori Perlof bio je daleko restriktivnije prirode, protestantskog usmerenja koje

² V. Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*.

nije ostavljalo mnogo prostora za veliki skok ili promenu u etabliranom mišljenju ili pisanju novije, eksperimentalne literature – upravo sam i sama bila svedok opšteprisutnog učmalog univerzitetskog stava u tretmanu „novijih poetika“ kada sam na Američkom univerzitetu u Vašingtonu pokušala da istražujem recepcijski odnos poezije pesnika Majakovskog i njegovog homologa, američkog pesnika „Njujorške škole“, Frenka O’Hare. U trenutku kada se celokupna zaparložena američka akademija poezije obrušila na mene tvrdeći da ne mogu da pišem o eventualnom uticaju Majakovskog na Frenka O’Haru, jer „potonji uopšte i nije pesnik“, obratila sam se Mardžori Perlof, tada još mladoj teoretičarki, za pomoć. Perlofova koja ne samo da je dobro poznavala posebne poetike Majakovskog i Frenka O’Hare, bila je takođe dovoljno osetljiva da otkrije tanane niti koje su spajale ova dva pesnika, a koje su se protezale od ruske umetničke avangarde preko imažizma Ezre Paunda i objektivizma Vilijama Karlosa Vilijamsa, te lingvističkog potiranja izraza Gertrude Stajn i Semjuela Beketa, sve do njujorškog pop nadrealizma Frenka O’Hare i Džona Ešberija. U to ime ona me je izuzetno ohrabivala da nastavim s pisanjem svoje doktorske teze, bila je lucidno sunce koje mi je dalo zeleno svetlo da nastavim istraživanje radikalnih poetika daleko od jezički napirlitanog izraza Geloveja Kinela i ostalih američkih pesnika, ili neupućenih ili previše upućenih u evropski avangardni poetski izraz, tada već, avaj, pritisnut težinom Adornove izjave da poeziju nakon Aušvica nećemo moći zaludno da pišemo. Perlofova je ukazivala omaž evropskoj poeziji tamo gde je ona zastala, ponestalog daha, uhvaćena u krik i u asfikciji Drugog svetskog rata.

Ne zamerite mi na digresiji ovde, u nju me je odvelo moje postmodernno, poststrukturalističko nasleđe, ali koja je ovde bila važna da se navede upravo kao primer gotovo očajničke borbe koju je određena grupa američkih intelektualaca, predvođena sa Mardžori Perlof i Suzan Sontag, a zatim i pesnicima-teoretičarima poput Čarlsa Bernstina, Daglasa Meserlija, Rona Silimana i Džeroma Rotenberga vodila na polju novije teoretske misli koja je odbijala da razlikuje poeziju od proze, zalažući se za neodređenost poetike koja se već odavno odomaćila u stihovima evropskih futurista, dadaista i nadrealista, ali koja na američkom tlu još nije nalazila svoj krov. Perlofova je u prvom poglavlju knjige i navela specifične opuse Remboa, Getea, Vilijama Karlosa Vilijamsa i Samjuela Beketa koji su sami davali odgovor na otužno pitanje „kako da u delu razlikujemo poeziju od proze“, a na koje je Borhes 1981. odlučno odgovorio nekome u publici „da jedina razlika između njih dve počiva u uhu slušaoca“. Perlofova je objavila „Bleštave i neizbežne ritmove“ dvanaest godina docnije, 1993, ali ni tada teren – borba za slobodni stih, blizak govornom jeziku – nije bio osvojen. Pa ni u Francuskoj, u gotovo isto vreme kada Pjer Brinel piše svoje epohalno delo *Roman pesnika* u kome istražuje ambivalentna dela Bleza Sandrara, Džojza, Virdžinije Vulf i Beketa.

Nešto dalje u eseju „Bleštavi i neizbežni ritmovi...“ Perlofova razrađuje ideju slobodnog stiha i njegove različite pojavne varijante viđene u delima Vilijama Karlosa Vilijamsa i njegovog duhovnog nastavljača Alena Ginzberga, ali i navodi činjenicu da se borba za slobod-

ni stih u poeziji vodila i na planu potiskivanja već duboko uvreženog simbolističkog izraza. I ovde se ona ponovo osvrće na legat Hajdegera, koji nam je, uprkos svom degradirajućem govoru u Hitlerovom rektoratu koji ga je diskreditovao u krilu kontinentalne filozofije, ipak „omogućio da se pojavi ideja 'poetičnosti' za koju su pitanja žanra, metra i podela na stihove nebitni“.³ I u svom blistavom krokiu neizbežnog novog ritma poezije, Perlofova će nam nacrtati određenu mogućnost takozvanog „trećeg ritma“ u pisanju, koga opažamo u delu Artura Remboa, ali i Samjuela Beketa, ritma koji izmiče uspostavljanju razlike između „ja“ kao subjekta i onog „drugog“, eventualnog objekta u pesmi. I esej će završiti na urgentnoj noti da „moramo shvatiti da izbor forme stiha nije samo pitanje naklonosti pojedinca, lične odluke da se određeno iskustvo saopšti kao sonet a ne kao balada... jer mnoštvo stihova i proznih mogućnosti koje su dostupne pesniku u bilo kom vremenu uvek je određeno, bar delimično, istorijskim i ideološkim razlozima“.

U svom eseju „Nasilje i preciznost: manifest kao oblik umetnosti“, koji donekle analitički sledi prvi, Perlofova će pokušati da objasni pojavu italijanskog futurizma prevashodno viđenu kroz lik i delatnost donekle zagonetnog pesnika i tvorca manifesta, Marinetiija. U ovom tekstu izgleda da Perlofovom manje zanima stvaranje fašističkog mita vođe propagandne mašinerije kakav je i bio Marineti, a više određeno javljanje fenomena konceptualnog umetnika čije su strategije stvaranja „manifesta, performansa, recitovanja i književnih stvaranja imale za cilj da preobrazu politiku u neku vrstu lirskog pozorišta“.⁴ U tom epohalnom periodu pisanja manifesta koji su se takođe protivili larpurlartizmu, elitizmu i transcendentnoj (čitaj: simbolističkoj) poeziji, Perlofova pokušava da odbrani nasleđe koje je bilo kolevka poetskog performansa, novi populistički izraz koji su italijanski futuristi drsko nametali „odbijajući da ostanu u svom izlagačkom ili kritičkom čošetu“, verujući pritom da grupna izjava koja je u dovoljnoj meri estetizovana „može da u očima šire publike zauzme mesto obećanog umetničkog dela“. Međutim, Perlofova neće zaobići škakljivu temu načina na koji se italijanski futurizam manifestovao, njegovu suludu potrebu za brzinom i slavljenjem mašine, iako će odati priznanje pozitivnom porivu njegovih pokretača da stavljaju akcenat na pokret i umetničku praksu gde „govoriti o umetnosti postaje isto što i stvarati je“. Otuda njen ubitačan esej nosi naslov „Nasilje i preciznost: manifest...“, u kome Perlofova na suptilan način prati razvoj fašizma kao oblika kapitalističke i razorne formacije, istovremeno pokušavajući da odgonetne privlačnost njegove forme ispoljavanja u umetnosti koja je podrazumevala i određenu duhovnu, čak i duhovitu aktivnost.

Ona će istovremeno pratiti istorijski razvoj neodadaizma, koji je nalazio svoje korene u futurističkom modelu manifesta, a koji se gotovo paralelno javio u okviru ruske postrevolucionarne avangarde. Sinestezija umetničkog izraza počinje intenzivno da se razvija u ovom periodu, stapanje muzičkog, vizuelnog i tipografskog, što neminovno uvodi „novi

³ Navedeno prema *Učini to novim*, str. 18 (citat preuzet iz Hajdegerove knjige *Poetry, Language, Thought*, prevedene na engleski u izdanju Harper Row, Njujork, 1971).

⁴ *Ibid.*, str. 30.

list“ i okreće stranicu u pisanju poezije, odnosno umetničkog teksta. Novi pristup stranici i poetskom stihu javlja se i u radu ekspresionističke grupe „Plavi jahač“, zatim kod francuskog pesnika Apolinera, a nimalo manja važnost počinje da se poklanja i činu izvođenja tog teksta, čiji je tvorac i interpretator pesnik „improvizator“ koji izvodi svoj tekst u trenutku dok ga komponuje, kao što vidimo u performativnom izvođenju Tristana Care.⁵ Zanimljiv i briljantan je sledeći pokušaj Perlofove da nam ukaže na stazu, ili bolje prečicu, koja nas vrtoglavo odvodi od futurističkih umetničkih praksi do savremenije umetnosti našeg doba, do rada umetnika minimalista, Roberta Morisa, Donalda Džada i Tonija Smita, koji tvrde „da njihove (ambijentalne) skulpture mogu da postoje samo u odnosu prema okruženju i posmatraču“.⁶ Odatle, pa do tvrdnje avangardnog kompozitora i pesnika Džona Kejdža da se „granice među umetnostima ruše“ Perlofova nije oklevala da napravi veoma mali skok u logičnom nastavljanju datih umetničkih praksi. Pominjući Džona Kejdža čijim se delom Perlofova inače iscrpno bavila, a koje raznjašnjava i pojam „teatralnog pristupa umetnosti“ koji Perlofova uzgredno na kraju ovog eseja navodi kao važnu stepenicu u razvoju postmodernizma, volela bih da istaknem da mi je njen esej o Kejdžu, u ovom inače osetljivom izboru pertinentnih eseja, nedostajao.⁷ U njenoj oštroj kritici, pre svega, Petera Birgera⁸ i nekih drugih teoretičara ustajalog akademskog establišmenta, Perlofova je u spomenutom eseju, a kroz priču o izvođenju seminalnog avangardnog Kejdžovog dela *Roratorio*, rađenog prema preobličenoj, skraćenoj verziji Džojsovog *Fineganovog bdenja*, objasnila ne samo originalno interdisciplinarno stapanje mnogih umetničkih izraza kao vodeću umetničku praksu u svetu danas, već je istovremeno i dala krajnje ozbiljnu kritiku teoretskih praksi koje i dalje pritiskaju avangardni izraz. Ona će ovde zaključiti da su „potiranje putem etiketiranja kao i neutralizacija problema“ i dalje prakse koje određuju sudbinu avangarde danas, kao i pre pedesetak godina.⁹

Međutim, treba imati u vidu da je pri pravljenju izbora eseja za knjigu *Učini to novim* lično učestvovala autorka koja je sigurno imala u vidu specifičnost ovog srpskog izdanja. Pred kraj eseja „Nasilje i preciznost“ Perlofova će se takođe kritički oštro vratiti komentaru kolege Majkla Frida koji tvrdi da „umetničko delo ne treba pobrkati sa okruženjem... i da njegovom formalnom strukturom... treba da upravljaju koherentnost i jedinstvo“. Perlofova pertinentno primećuje (a u ovoj tvrdnji nalazimo i odgovor Birgeru) da „su se u većini slučajeva umetnost i književnost od sredine 1960-ih naovamo udaljile od koherentnog modela ‘visokog’ modernizma, pa odbacivanje takve umetnosti u celini, kao ne-umetnosti ili ne-književnosti ne bi bilo korisno za kritiku“.

⁵ *Ibid.*, str. 45.

⁶ *Ibid.*, str. 52.

⁷ „Muzika za reči eventualno: Čitanje-slušanje-gledanje Roratorija Džona Kejdža“, u: *Postmodern Genres*, uredila Mardžori Perlof, University of Oklahoma Press, 1989, str. 193–228.

⁸ Tvorac autoritativne „Biblije“ *Theorie der Avangarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1974.

⁹ „Muzika za reči eventualno...“, str. 206.

U trećem eseju „Od slike do radnje: povratak priče u postmodernoj poeziji“ Perlofova narativnim jezikom koji ide uz datu temu razmatra istoriju američke poezije dvadesetog veka uz osvrt na lokalne ideološke okršaje pesnika škola „duboke slike“ i „američkog nadrealizma“, poput Roberta Louela, koji su delovali nasuprot buntovnoj grupi pesnika takozvane socijalne pobune osmišljene delovanjem pesnika bit generacije poput Alena Ginzberga ili pesnika muzičke, džez orijentacije poput Boba Kofmana i Džeka Mišlina. U jednostavnoj i gruboj političkoj podeli ove pesnike mogli bismo okarakterisati predstavnicima američke republikanske desnice naspram pesnika američke levice. Perlofova traga za elementom koji ipak spaja te veoma različite poetike i u ovom tekstu usredsređena je na narativni element koji objedinjuje ove inače odista raznorodne i različite pristupe poeziji; kako u pesmi „postojano 'ja'“ priča svoju priču, retrospektivno, kroz zaplet ili nekoherentno kroz misao koja bludi i prelama se, samo su neka od pitanja koja okupljaju ove ideološki različite poetike. Pri tome ona ističe ponovni povratak, možda „večiti“, naracije lirskoj (postmodernoj) prozi, koja nije više čedo Aristotelovog mitosa, već je „tačka reference, način aludiranja i izvor parodije“¹⁰ kao što svedoči poezija američkih pesnika Frenka O'Hare i Edvarna Dorna.

Džona Ešberija, takođe predstavnika njujorške škole, manje zanimaju događaji od načina „na koji se oni dešavaju“ i on ih, poput Stajnovce, priča nekoherentnim redosledom u pesmi, što je sasvim razumljivo jer su i Ešberi kao i Stajnova proveli gotovo ceo život u Parizu i pretrpeli jak uticaj francuskog nadrealizma. Ipak, Ešberijev stih je obogaćen iskustvom „isečka“ ili kolažiranog holivudskog filmskog epa koji će nešto mlađi pesnici „Njujorške škole“ (Alis Notli, Ted Berigan, Tom Vajgel, Džon Godfri) potpuno preuzeti i dalje razviti u korist umetnosti američkog multimedijalnog pop arta ili poetskog stripa. Ovo autonomno američko iskustvo Perlofova komentariše ovako: „...u skladu s tim, Dornovi su 'likovi' – Lil, Hladnokrvno Sve, doktor Blistavko – 'ravni' [kao kartonske marionete – prim. N. Ž.], kao da se pojavljuju na površini platna.“¹¹ Tačka pomaka u jedinstvenom narativnom govoru poezije je po Ursuli Le Gvin i po Kejdžu, koje Perlofova ovde citira, situirana u pomerenom prostoru poezije koja od individualne liričnosti maršira ka „poeziji zajednice, u kojoj narativno ponovo postaje mesto *gnozisa*“ (Le Gvin) i gde će se sve više bavljenje sličnim osećanjima individua... posmatrati u širem društvenom kontekstu.“¹²

U ranom eseju „Postmodernizam i slepa ulica lirike“ Perlofova pokušava da obori kritičke tvrdnje da poezija i nauka imaju suprotne moduse diskursa, kao i onu klasičnu da je „poezija“ suprotna prozi, eventualno da njen jezik stoji u suprotnosti sa novim jezicima tehnologije. Ovakve tvrdnje pripadaju, po njoj, starijoj romantičarskoj teoriji lirike koju je najstrasnije podržalo delo Harolda Bluma (u knjizi *Strah od uticaja*) koje su zdušno prihvatala generacije savremenih pesnika. Perlofova tvrdi da postmodernistička poetika ima

¹⁰ *Učini to novim*, str. 63.

¹¹ *Ibid.*, str. 69.

¹² *Ibid.*, str. 72.

mnogo više sličnosti sa predstavljачkim, šaljivim načinom izražavanja ironičara 18. veka nego sa šelijeveskom apokalipsom.¹³ Ona izvore te dihotomije nalazi u ideologiji kraja devetnaestog veka koja je bila na izdisaju i koju je vordsvortovski i dalje podržavao Blum, a koja je takođe rezultirala antologijom *Zlatna riznica najboljih pesama* objavljenoj još 1861, ali čiji su se uticaj i značaj bezumno protegli do kraja 20. veka. U okviru date ideologije koja je dakako podrazumevala religioznost, Poetsku Knjigu su čitaoci tretirali kao Sveti tekst i kao jezik udaljen „od haosa i trivijalnosti... od ličnog i slučajnog, u svakodnevnom govoru“. Kako navodi Perlofova, govor i govorna poezija su bili samo „komercijalni pristup realnosti“, nasuprot kojih su stajali lirika i njen uzvišeni jezik. Težnje iznesene u *Riznici* našle su docnije solidnu razradu u radu Malarmeia i njegovoj *Knjizi* u kojoj čuveni modernista odlučno razdvaja pojmove književnosti i novinarstva „koje je puno postera i sklono improvizaciji“.¹⁴ Međutim, Perlofova ističe da čak Aristotel u svojoj *Poetici* navodi prisustvo i prednost improvizacije u govoru, a koja u postmodernizmu otvara mogućnost govora, naracije i didaktike u poeziji, kao što se u nju vraćaju političke, etičke i filozofske teme.

U trećem delu ovog iscrpnog ali visoko informativnog eseja Perlofova navodi Ezru Paunda kao začetnika postmoderne poezije koji je prvi u svojim *Pevanjima*, a i u *Vodiču kroz Kulčuru* istakao vrednost basne ili priče, ili narativnog u poeziji. Druga važna pojava koja je promenila život poezije bio je prelazak jedinstvenog lirskog glasa u sazvučje različitih glasova ili fragmente glasova. Ovaj postupak se tehnički izvodio „kolažiranjem“ ili međusobnim suprotstavljanjem glasova i stihova (jukstapozicijom). U objašnjenju ove tehnike Perlofova nam navodi avangardistu, i samog vrsnog kolažistu, Džona Kejdža koga citira: „Situacija mora biti *Da* i *Ne*, a nikako u formi *ili-ili*“.¹⁵

Pored Ezre Paunda i pomenutog Kejdža, Perlofova nam navodi radove svetlih pesničkih i američkih figura (post)modernizma, Luisa Zukovskog, Gertrude Stajna, ali i mlađih pesnika Roberta Dankana, Rona Silimana, Džeroma Rotenberga, kao i nešto starijeg V. H. Odnaj koji se ipak, kao jedan od stubova modernizma, nije priklanjao kolažu i fragmentu. Perlofova pak ovde ističe kao jedinu tehničku mogućnost uzmicanja kolažu priklanjanje pesnika „pesničkoj prozi“, koja se uveliko razlikuje kao žanr od „diskurzivne“ ili obične proze jer po sebi predstavlja jezički eksperiment u kome se autor koristi rimom, ponavljanjem iskaza, insistiranjem na tropima, eliziji itd. Ovakva proza (omiljeni žanr potpisnice ovih redova) nikako ne pripada formi „pesme u prozi“ i predstavlja „asocijativni ritam koji je podjednako udaljen i od stiha i od proze, čija je celina iskidana, repetitivna, s naglašenim izrazom svakodnevnog govora“.¹⁶ Kao najbližaviji primer ove proze autorka će navesti rani tekst Stajnovog naslovljen *Mleko*. Da bi objasnila ovu klizavu poetiku „neodređenosti“ Perlofova analizira slike Gertrude Stajna koje su, po njenom mišljenju, „neodlučne“ jer im možemo

¹³ *Ibid.*, str. 77.

¹⁴ *Ibid.*, str. 82–83.

¹⁵ *Ibid.*, str. 86.

¹⁶ *Ibid.*, str. 92.

atribuirati istovremeno nekoliko referencijalnih značenja, ali nikad sa sigurnošću tvrditi šta one upravo označavaju. Ili prostim narodskim rečnikom, one su dvosmislene ili trosmislene, a ponekad i četvorosmislene. Perlofova se ovde priseća konferencije MLA iz 1981.¹⁷ na kojoj je Kejdž čitao svoje *Teme i varijacije* na eksperimentalan i provokativan način, na opštu radost prisutnih članova. Ili kako je Kejdž sam istakao u intervjuu iz 1970: „Svet... je mobilniji nego što možemo da zamislimo... nije objekat (već) proces... Funkcija umetnosti... je da nas sačuva od svih logičkih minimalizacija... njena funkcija je da nas približi procesu koji predstavlja svet u kome živimo.“

Čitanje sledećeg eseja „Izmenjeno lice svakodnevnog sporazumevanja: govorna poezija, TV razgovori i scena pisanja“ može predstavljati ozbiljan intelektualni izazov evropskom čitaocu, jer upravo ovde (u sklopu kulture čitanja koja nam nije preterano bliska) Mardžori Perlof, vrhunska teoretičarka američkog postmodernizma, pokušava da nam svede pod jedinstven teorijski obrazac zakone poezije koji nam još uvek nisu poznati; ili su možda, ove nemilosrdne 2021, ti obrasci već postali bliski našem slovenskom čitaocu – na nama je da otkrijemo. U početku eseja ona se priseća poruke čitaocu T. S. Eliota koja datira još iz daleke 1942. i koja predlaže poeziji da se ne udaljava daleko od „običnog“, svakodnevnog govora. I ovde, u početku eseja ona citira Eliota koji je jednom napisao: „...pesnik ne treba da govori kao bilo koja klasa u društvu, već, kao on sam...“ U eseju Perlofova razmatra mnoge mogućnosti (pesničkog) jezika, ona je tvorac izuzetno pertinentnih misli poput sledeće: „Strah da reč više neće prijanjati za objekat progoni poetike modernizma“, i da poezija „ne može sebi da dozvoli da izgubi kontakt sa izmenjenim licem svakodnevnog sporazumevanja“.¹⁸ Ovde Perlofova barem delimično objašnjava kako je došlo do „stvaranja nove divljine“ ili do „otvaranja polja“ u američkim poetikama zasnovanim na govoru i na teorijama nakon „projektovanog stiha“ Čarlsa Olsona. Međutim, kako dalje naglašava, američki pesnici 1950-ih i 1960-ih su odlučno insistirali ako ne više na „svakodnevnom“ a onda za sigurno na „autentičnom“ govoru. Ili, po rečima Perlofove, oni su pokušavali da pažljivo spajaju artizam (mreže rezonantnih slika i metonimija) sa zadivljujućom iskrenošću.¹⁹

Pesnik, generacije mlađe od Perlofove, Čarls Bernstin, koji piše naučne eseje u stihovima, reći će još 1987. u *Artifice of absorption*²⁰ da je upravo „artificijelno mera pesmine upornosti da se čita kao suma svojih postupaka & tema“. Uslediće blisko čitanje stihova Roberta Krilija, Stiva Mekaferija, Lesli Skalapino i Suzan Hau – promenljive „antilirike“ ovih pesnik(inj)a se

¹⁷ *Modern Language Association* (Udruženje modernista jezika), ugledna i konzervativna akademska platforma koja tradicionalno organizuje godišnje konferencije, a čija je članica i potpisnica ovog teksta.

¹⁸ *Učini to novim*, str. 106.

¹⁹ *Ibid.*, str. 116.

²⁰ *Artifice of absorption* je upravo jedna od onih trosmislenih, neprevodivih sintagmi. Originalno naslov Bernstinove kritike u poeziji ili poezije u teoriji, ovaj „klizavi“ naslov navodi na mnogoznačna tumačenja, *artifice* je ponekad veštačko, izveštačeno, lažno, ali i izuzetna veština, žonglerstvo, kao u cirkusu „fire of artifice“ pa čak i određeno esnafsko zanatstvo.

donekle parodično poigravaju sa konvencijama tradicionalnog modernizma. U srcu smo već istorijskog postmodernizma ili ako hoćete – kraja baroknog, „rokoko“ perioda visokog poetskog modernizma.

Iza eseja „Izmenjeno lice svakodnevnog...“ sledi veoma kratak esej zanimljivog naslova, „Poezija u doba buđenja teorije“ koji je zanimljiv jer već sâm naslov nagoveštava određenu definiciju poetskih delatnosti u dobu kakvo je naše. Reč je o samom kraju dvadesetog i o početku 21. veka, o periodu koji se po mnogo čemu može smatrati dobom „teorije“, u smislu da je devetnaesti vek potpuno bio „epoha romantičarskog buđenja“, a dvadeseti pak „vek romana“ itd. Perlofova spominje značajnu konferenciju u Mejnu gde je svim učesnicima, najzanimljivijim intelektualcima Sjedinjenih Država, konačno postalo jasno da je poezija ozbiljan književni žanr koji pesnici poput Dejvida Entina, Čarlsa Bernstina, Brusa Endruza (da spomenem samo one koje Perlofova navodi) ne razdvajaju od kritičarske proze. Svi navedeni a i brojni drugi pesnici koji su se javili u okviru grupe „Language poets“ diplomirali su ili filozofiju ili političke nauke ili sociologiju ili/i uglavnom lingvistiku, svi su bili izrazito levičarski orijentisani, a jedan od osnivača pokreta, Daglas Meserli²¹ upravo je početkom 1980-ih osnovao izdavačku kuću „Sun & Moon“ da bi ohrabrio razvitak nove poezije i novijih poetika. Na situaciju koja je prethodila dolasku Meserlija u književnu arenu Perlofova se osvrnula sledećim rečima: „Tokom šezdesetih i sedamdesetih, kako se kritika sve više pretvarala u teoriju, i to tešku teoriju, intelektualna strogost i uzbudljivost postale su ekskluzivni domen kritičarskih eseja.“²² Ne treba ovde smetnuti s uma da je kritička i teorijska rigoroznost upravo ušla u američki kanon za vreme Drugog svetskog rata kada je gotovo cela Frankfurtska škola – Maks Horkhajmer (1895–1973), Teodor Adorno (1903–1969), Herbert Markuze (1898–1979), Valter Benjamin (1892–1940), Fridrih Polok (1894–1970), Leo Loventhal (1900–1993) i Erik From (1900–1980) – preseljena u Sjedinjene Države. Međutim, pod uticajem treće generacije Kritičke teorije, a to su uglavnom bili filozofi i teoretičari, kao i naš Đinđić, Habermasove orijentacije, pristupili su kulturnim studijama i kulturnoj politici u značajnijem okviru tek krajem 1980-ih i 1990-ih gde su uglavnom u okviru pesničkih radionica koje su postale i rasadnici teorijskih kurseva. Perlofova će se osvrnuti, te daleke 1993, na zanimljiv podatak da „nova poezija ima mnogo toga zajedničkog sa novom teorijom“. I ona se s pravom upitala, te daleke 1993 (ali, istini za volju, ni 2020. situacija se nije promenila nabolje), „zašto nailazi na tako malo razumevanja (činjenica) da su pesnicima pandani... Natali Zimon Dejvis, Kliford Girc, Žak Le Gof, Đani Vatimo, Julija Kristeva, italijanska *Grupa 93*, američki jezički pesnici, francuska grupa Ulipo... itd?“²³ Čarls Bernstin, koga Perlofova pominje na kraju ovog eseja, napisao je veliki deo svoje kapitalne teoretske knjige

²¹ Od 1982. do 1983. radila sam kao Meserlijev asistent na Univerzitetu Tempel u Filadelfiji, na Katedri za komparativnu književnost, podatak malo poznat našem čitalaštvu koje me prevashodno pamti i situira kao asistentkinju Alena Ginzberga!

²² *Učini to novim*, str. 130.

²³ *Ibid.*, str. 131.

*Poetike*²⁴ u stihu, ili barem u formi koja nam liči na poeziju, a nije ni pesnička proza niti pak prozna pesma već vrsta... teoretske poezije ili kritičke poezije, kako bismo je sada nazvali.

Sledeći esej naslovljen „Neoriginalni genije“ takođe nas vraća Bernstinu jer navodi njegovu inače originalnu dosetku: „Toliko volim originalnost da nastavljam da je kopiram“,²⁵ a tiče se arhivske i donekle već u svetu odomaćene prakse prepisivanja, dopisivanja, udešavanja, kopiranja i preuređivanja starih tekstova i rukopisa, koji se odjednom pojave u novijem (nećemo reći i u *obavezno* blistavijem) ruhu. Međutim, kako nas književna praksa 20. veka, pa i ovog našeg, neumitno upućuje, taj proces (ah, nikada dovoljno podsećanja) nije po sebi negatorski, loš ili lopovski poduhvat. Perlofova, a i svi mi mlađi epigoni, ulazimo ovde pak na izvestan klizav teren koji se odronjava svakog trena kada zakoraćimo u nekom književnom pravcu. S jedne strane čujemo svetle i navedene primere poput Valtera Benjamina i Stiva Makaferija, koji nas ohrabruju da koristimo citatnu građu (većina blistavih teoretičara i pesnika se neće postideti ove prakse), a s druge strane komercijalni kodeks i kanon svih „autorskih agencija“ prete nam sudskim procesima i ogromnim duhovno-materijalnim obeštećenjima svih vrsta ukoliko se kao autori usudimo da makar samo i aludiramo na delo prethodnika neke umetničke „garde“. Njihov da je *kopirajt* nebesni! Međutim, ovde nam Perlofova daje malo šire objašnjenje poezije ili pesme po sebi koja nastaje u ovom „citatskom“ procesu; ona tvrdi da tip poezije koju ovakva delatnost stvara „shvata pesmu kao mašinu koja stvara značenje“, a verovatno je ova ideja pesma=mašina i bila bliska konceptu Endija Vorhola (u istom periodu 1980-ih), koji je govorio „ja sam mašina“. Međutim, osim Vorhola, a po shvatanju Perlofove, beše tu i nešto što je Adorno nazivao „*otporom* pojedinačne pesme širem kulturnom polju kapitalističkog pretvaranja svega postojećeg u robu, pri čemu **JEZIK** [istakla N. Ž.] postaje puki instrument“.²⁶ Na kraju eseja pak Perlofova ističe da postajemo svedoci poetskog okretanja od modela *otpora* koji je vladao 80-ih godina prošlog veka ka *dijalogu* (dijalogu s ranijim tekstovima ili tekstovima nastalim u drugim medijima). Ili, u okviru datih kategorizacija poezija je postala manje ekspresivna i neoekspresionistička i zacelo više konceptualna. Kenet Goldsmit je pesnik, na primer, koji je *stvarao* pesmu isključivo isecanjem i kolažiranjem elemenata koji su bili štampani u delu nekog drugog. Pesnici ove provenijencije često se koriste materijalom koji dolazi iz popularne kulture – filmom, stripom, novinskim kolumnama, priručnicima – i nije čudo da ove autore prevashodno nalazimo u Severnoj Americi gde je uticaj pop arta bio najveći, odnosno, tekovine i nasleđe masovne kulture najbrojniji...

Treći poetski model koji Perlofova ovde navodi, odomaćen u skorije vreme i u upotrebi jeste prevodna poetika (*translational poetics*). To je, po njenim rečima, poetika 21. veka koja sadrži s jedne strane fenomen višejezičnosti autora, a s druge strane egzofonično pisa-

²⁴ Charles Bernstein, *Poetics*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1992.

²⁵ *Učini to novim*, str. 133.

²⁶ *Ibid.*, str. 142.

nje.²⁷ Perlofova tvrdi da egzofonija, prisutna kod pesnika poput Fernanda Pesoe, Pola Selana i Samjuela Beketa postaje sve češći fenomen 21. veka, zahvaljujući velikoj mobilnosti i migraciji naroda kod kojih upotreba drugog jezika prerasta skoro u normativ. Često je (samo)prevođenje poezije čin prevođenja neprevodivog. Ova aktivnost prelazi u praksu „transkreacije“ u kojoj pesnik i prevodilac pronalazi novi jezik ili nove moduse prevođenja određenih intertekstualnih poetika. Perlofova ovde kategorično izjavljuje da je diskurs interneta i hiperteksta koji je građen na fenomenu *citatnosti*, centralni za poetiku 21. veka. U tom smislu Paundov diktum „napravi nešto novo“ polako se ali pouzdano pretvara u diktum „učinite nešto sa već postojećim objektom, to jest, preradi ga i učini *TO novim*“. U okviru ovde razmatranih „novotarija“ ulazi i gotovo kanonska sintagma *smrt autora*, koju u naučne studije o teoriji književnosti uvodi Rolan Bart (1968), koncept koji dalje razrađuju Mišel Fuko i Frederik Džejmson. „Dati tekstu Autora, znači nametnuti tom tekstu granicu, snabdeti ga konačnim označenim, znači zatvoriti pisanje“, kaže Bart, i metaforično dodaje da „rođenje čitaoca mora da se dogodi po cenu smrti Autora“. Izvanredan prevodilac s francuskog na engleski, Ričard Hauard, prevođenjem ovog Bartovog dela napravio je izuzetan pomak u zanatsko-esnafskom standardu ove profesije tako što su svi njegovi napori da mu ne promakne nijedna nijansa *Smrti autora* pri prevodu na engleski urodili plodom. Njegov prevod (1989) postao je Hauardova transkreacija i kao takav direktno govorio generacijama istraživača kako da uplove u francuski poststrukturalizam. Na ovom prevodu se trenirao i marksista Džejmson koji je razradio Bartovu teoriju u duhu nestanka ne samo autora, već *genijalnog autora* ili takozvanog genija, a s njegovim nestankom nastaje i „smrt samog subjekta“ kao poslednje stepenice buržoaske aspiracije i komoditeta.

Sve nam ovo objašnjava pri kraju svog eseja genijalna teoretičarka Mardžori Perlof, koja za trenutak ogrće plašt velike sveštenice profesure na Harvardu i na tri sledeće gusto kucane stranice daje, kao što bi odista diktirala studentima brućošima, celu etimologiju korisnih nam ovde izraza *Oksfordskog engleskog rečnika*, trasirajući poreklo reči „originalnost“ i „genije“. Uz to se ona osvrće na nadasve nama dobro znano nasleđe ruskih formalista, na Šklovskog i Bahtina, ali pre svega na rad Jurija Tinjanova koji je tvrdio da „zastareli postupak iz jednog perioda može se ponovo postaviti na scenu... i uokviriti u drugom trenutku u novom kontekstu“. A to je upravo ono što je američka akademija „neodređenih poetika“ učinila s očuđenim nasleđem ruskih formalista, uzimajući ih za neku vrstu rodonačelnika svoje novije neodređene poetike. U tom smislu Majakovski jeste uticao (posredno dakle) na poetiku Frenka O’Hare i američke „Njujorške škole poezije“ i u tom smislu Perlofova jeste odobrila kretanje moje teze u tom plodonosnom pravcu. Na kraju eseja o „neoriginalnom geniju“ Perlofova nam gotovo šapuće na uvo o različitim modusima stvaranja originalnog umetničkog dela, prisećajući se istorijskih avangardnih pokreta koji su prerađivali pogled ili poglede na dela koja su prethodno bila „nova i svojatala pravo na

²⁷ *Ibid.*, str. 149. [Egzofonija je fenomen pisanja, uglavnom kreativnog, na jeziku koji nije maternji.]

originalnost". I stičemo utisak da je u celom ovom eseju bila u neprestanom dijalogu sa Benjaminom.

Pošto je celokupni opus Mardžori Perlof obiman i plodonosan, pred priređivačem ovog izbora stajao je nemali zadatak da za prvo predstavljanje ovog izuzetno važnog i zanimljivog teoretičarskog autoriteta odabere eseje koji su ne samo bitni za razvoj teoretske književne i kulturološke misli, već i posebne tekstove koji bi bili bliži, poznatiji a time i interesantniji našem čitalaštvu. Knjiga i nije imala nameru da naprosto služi kao kompendijum stručnih tekstova za studente anglistike. U tom smislu sam i čitala eseje „Dva Arijela. Ponovno stvaranje kanona Silvije Plat“, kao i „Život na istom mestu“, studiju o književnom delu Ingeborg Bahman. Međutim, kao da se neka određena nit-vodilja pri čitanju inače ove koherentne knjige eseja tu prekinula. Uopšteno, svesna sam ovog izuzetno važnog i zanimljivog poduhvata – predstavljanja i okupljanja eseja Perlofove, tako da je bilo kakvo akademsko „zanovetanje“ ovde neprihvatljivo. Raduje me, pre svega, da se poslednji esej u ovom izboru, naslovljen „Život na jednom istom mestu: Stari mononacionalizam i nova komparativna književnost“ našao upravo tu da zatvori knjigu, sa bremenitim sintetičkim pogovorom Dubravke Đurić koja dalje „otvara polje“ i diskusiju. Ovaj esej pre svega čitamo kao oštru osudu hegemonističkih tendencija Sjedinjenih Država na svim nivoima (političkom, umetničkom, književnom, sociološko-pravnom) jer počinje upravo citatom Džejmsa Džojso, pisca koji je živio kao rasejano lice i pisao jedinstvenim jezikom, a koji se duhovno zalagao za ravnopravnost svih nacija zemalja i naroda. Ovde će se Perlofova osvrnuti na stanje katedri za komparativnu književnost u svetu, a pogotovo u Sjedinjenim Državama, pokušavajući da ukaže na posledice rasizma, patrijarhalnog i parohijalnog ponašanja, koje su plamsale u okviru univerzitetske profesije u Americi ali i Evropi 1960-ih i 1970-ih, često navodeći pritom i to doista besno imena svih pisaca ili naučnika koja su ušla u standardne (mononacionalne) američke antologije, kao i imena onih koji su tu trebali da budu – ali ih nije bilo. Danas čitamo ovaj esej kao istorijsko-profetski: Sjedinjene Države su od perioda Baraka Obame i najposle nakon poražavajuće epohe Donalda Trampa uspele da izvojuju određene bitke (prisustvo velikih pokreta za ženska prava „Me Too“ i za prava obojenih „Black Lives Matter“).

Kada govori o migracijama, migrantima, o menjanju i raslojavanju jezika, Mardžori Perlof ovde analizira slučaj Gertrude Stajn za koju je aberacija gubljenja maternjeg jezika predstavljala umetnički dar i preimućstvo. Ona piše Alisi (Toklas): „Da li si uhvatila malo sunca?“ (poigravanje reči moguće u francuskom, ali ne i engleskom jeziku...). Ovde Perlofova razmatra suštinsko pitanje trojezičnosti Stajnovne koja je svim bilingvistima i trilingvistima, kao i njen homolog Beket, neka vrsta „pramajke multinacionalnog pisma i izražavanja“.

Drugi džin američke literature „sazvučja jezika“ bio je Vilijam Karlosa Vilijams, koji nije prevodio francuske ili španske reči na njihove engleske ekvivalente, kao što je radila G. Stajn, niti se oslanjao na strane izraze, kao u slučaju Ezre Paunda, „ali imamo kod njega

osećaj“ prisustva neobične lingvističke samosvesti.²⁸ Perlofova ovda razmatra i čudan spisateljski i lingvistički slučaj trilingvalne pesnikinje i umetnice Mine Loj. Ovaj multinacionalni i multiligvistički esej Perlofova završava analizom dela Žorža Pereka, osnivača francuske lingvističke škole „Ulipo“ čiji je najbližaviji američki predstavnik, po skromnom mišljenju potpisnice ovih redova, bio Hari Metjuz.

Da se osvrnemo na važnost ovog prevedenog dela na srpski jezik. Prevodi u ovom izboru sačinjeni od strane Dubravke Đurić, Ane Gorobinski i Dragane Starčević, prevazilaze uobičajenu „virtuoznost“ u prevođenju inače složenih teorijskih dela – prevodi deset eseja Mardžori Perlof prevazilaze „horizont očekivanja“ običnog čitaoca i graniče se s Vinaverovom inovativnom virtuoznošću pri prevođenju sličnih dela teorije i književnosti. S nadom da će ovo delo otvoriti horizont čitanja sličnih prevedenih dela u stručnim bibliotekama našeg (srpskog) govornog područja u okviru domaćeg izdavaštva.

²⁸ *Ibid.*, str. 223.