



ЕН СЕКСТОН И ИСПОВЕДНА ПОЕТИКА

Овај чланак изнова испитује опус америчке песникиње Ен Секстон. У њему се указује да, премда далеко од тога да је апотеоза конфесионализма, како се обично истиче, опус ове песникиње јесте укључен у процес расправа и разматрања унутар граница исповедног стила. Почине се од прегледа и критике конвенционалних дефиниција исповедне поезије, што је илустровано примерима дела савременика Ен Секстон – А. Алвареса, М. Л. Розентала и других. Након тога, представљен је извештај број скоријих, теоријски ригорознијих виђења исповедног дискурса (укључујући дела Ентонија Истхоупа, Мишела Фукоа и Ли Гилмор). Блиско читање неколико песама Ен Секстон понуђено је да би се оценила прикладност ових критичких приступа. Прецизније, испитује се мало позната песма „Богалји и друге приче“. Чланак указује на то да овај текст треба читати као провокативни пастиш и одбацивање ортодоксних тумачења конфесионализма, те наслућује и поткрепљује перцепцију исповедног дискурса коју сугеришу каснији, постструктуралистички, критичари. Главни аргумент овог чланка заснован је на необјављеним списима из архиве Ен Секстон из Истраживачког центра за хуманистичке студије Хари Ренсом, Универзитета у Тексасу, у Остину.

*Такву жену ѿбрешно схваїају
Била сам њена сорїа.¹*

Ен Секстон описује као „првосвештеницу“ и „мајку“ исповедне поезије, те као „најупорнију и најсмелију међу исповедним песницима“. Сматра се да „ниједан песник или песникиња нису били доследније или уједначеније исповедни од Ен Секстон... њено име постало је готово идентификовано са читавим жанром“.² Сама Ен Секстон је говорила: „У једном тренутку мрзела сам да ме зову исповедном и порицала сам то, али *теа culpra*. Сада кажем да сам ја *једина* исповедна песникиња.“³ Ипак, саме њене песме, и коментари које је наводила у писмима, интервјуима и предавањима, оповргавају било какво слично директно поистовећивање. Уистину, песникињина *теа culpra* може се разумети као жалостан и иронични симбол етикете која се невољно толерише,

¹ „Њена сорта“, из збирке *До луднице и делимично назад* (Бостон, 1960), овај и сви наредни цитати према преводу Владимира Стојнића, Ен Секстон, *Новембар шела и календара*, Културни центар Новог Сада / Контраст издаваштво, 2018. (Прим. ѿрев.)

² Р. Филипс, *Исповедни ѿесници* (Карбондејл, 1973.) 6; Д. Хјуме Џорџ, *Ен Егиди: Поезија Ен Секстѿон* (Урбана и Чикаго, 1987) 90; Џ. Д. Маклачи, „Ен Секстон: Некако поднети“ у Маклачи (уред.) *Ен Секстѿон: Умеїћница и њени криїћичари* (Блумингтон, 1978) 245–90: 245; Л. Лернер, „Шта је исповедна поезија?“ *Криїћикал квоїћерли*, 29/2 (1987), 46–66: 52.

³ *Ен Секстѿон: Ауїћоїорїћреїћ кроз їисма* (Бостон, 1979), 372 (назнаке Ен Секстон).

радије неголи свесрдна изјава припадности. Парадоксално, тиме што се прогласила „једином исповедном песникињом“, она истовремено потцртава и пориче додељену јој везу између сопствених дела и исповедног, оспоравајући границе овог стила онако како се конвенционално поима, и истичући превласт жанра над сопственом јединственом поетиком – као пример исповедног *ne plus ultra*.

Тврдња да је „једина“ исповедна песникиња подупире тврдњу коју Ен Секстон наводи свуда – и упорно – да је оно што она ради у својој поезији нешто прилично ново и јединствено. Мјуриел Рукејзер пророчки бележи значај дела Секстонове у том погледу, видевши у њеним песмама знаке да „’исповедна’ песма почиње да се претвара у нешто, и ја мислим да смо на то нешто дуго чекали“.⁴ У интервјуу са Вилијамом Хејеном и Алом Пуленом који је вођен септембра 1973. године, Ен Секстон понавља и појашњава своју изјаву:

Па, неко време, ох дуже време, можда чак и сага, звали су ме „исповедном песникињом“. И прилично дуго сам то презирала. Знаше, мислила сам: „Зашио сам ја у тој фиоци?“ И онда сам се некако ширила и помислила: „Види, Ен, ти си једина исповедна песникиња овде.“ Мислим, не видим никој другој ко ради нешто слично.

И овде, међутим, очигледна повезаност песникиње са етикетом „исповедног“ јесте ублажена схватањем да јој етикета баш и не пристаје, да њена дела премашују и превазилазе ограничења стила. Како сама закључује: „Године су пролазиле и ја сам зашла у нове теме, и тако даље, и тако даље, и заиста не мислим о томе шта сам. Знате да се све то ионако мења.“⁵

Веза Ен Секстон са оним што се означава као „исповедни стил“ јесте, онда, проблематичнија него што се конвенционално уочава.⁶ Да би се одало признање комплексној, идиосинкратској, неухватљивој поетици Секстонове, неопходно је препознати и оценити савремене дефиниције и концептуализацију исповедног и назначити како су утицали на каснија тумачења њене поезије. Дискусија која је уследила о делима М. Л. Розентала (који је био кључан у именовању стила), Роберта Филипса (аутора прве, и уистину једине, целокупне студије о стилу), Ч. Б. Кокса и А. Р. Џонса (аутора два утицајна есеја у *Кришикал квојтерлију*), и А. Алвареса (који је у медијима популаризовао термин) потврђује значај испитивања валидности термина „исповедно“ као описа поезије Ен Секстон.⁷

⁴ М. Рукејзер, „О Књизи лугосџи“ у Маклачи (уред.), Ен Секстон, 154–61: 159.

⁵ Интервју са В. Хејеном и А. Пуленом, у С. Е. Колбурн (уред.) *Нема зле звезде: Огабрани есеји, интервјуи и проза – Ен Секстон* (Ен Арбор, 1985), 130–57: 133.

⁶ М. Л. Розентал, *Нови песници: Америчка и бриџанска поезија након Друјој свејској рајџа* (Њујорк, 1967), 26.

⁷ Премда је *Кришикал квојтерли* енглески часопис (а Алварес, како се касније разматра, енглески писац који пише за енглеске медије), мислим да је прикладно позвати се на ове есеје с обзиром на то да представљају једини савремени приказ жанра (америчка критика јавља се у краћим приказима, или прилично касније) и значајно придонесе расправи. Секстонова се често позива на *Кришикал квојтерли*, уочавајући у једном тренутку да „се чини да Енглези читају... Енглези ме

Штавише, у светлу онога што Џ. Хилис Милер, Ентони Истхоуп и Џон Томпсон називају „парадигматичном променом“ у приступима писању (то јест, постхуманистичким развојем разноликог и изазовног распона критичких теорија и пракси), неопходно је не само поново размотрити везу између поезије Ен Секстон и исповести, већ поново анализирати конфесионализам у целини.⁸ Питање потом постаје не да ли поезија Ен Секстон потпада под параметре овог стила, како се он конвенционално поима, већ да ли скорашња критичка мисао (тачније ставови Мишела Фукоа и Ли Гилмор о исповедном дискурсу) захтева од нас да поновно исцртамо те параметре. Може ли нам такво преиспитивање дозволити, напослетку, да понудимо потпуно и фер читање јединствених („ја сам једина исповедна песникиња“) дела Ен Секстон?

М. Л. Розентал тврди да је био први који је именовано стил, користећи термин „исповедна“ да опише поезију Роберта Лоуела у приказу његове књиге *Скице живописа* из 1959. године.⁹ Овде Розентал изолује оно што ће постати дефинишуће одлике „исповедног“ писања. Нова поезија схвата се као примарно терапеутска у намери и пракси („терапија за душу“ и „аутотерапеутска“), аутобиографска (Лоуелов лирски говорник је „непогрешиво он сам“) и искрена (укључује „бескомпромисну отвореност“).¹⁰ Појам терапеутског или катартичног потенцијала ове конкретне књижевне форме, како ћемо видети, подупире многе потоње списе о конфесионализму, упркос амбивалентности Секстонове према таквом тумачењу. Како је изјавила у интервјуу из 1970. (карактеристично ограђујући лично искуство од процеса писања, и истичући обмањујућу природу текста): „Не решаваате проблеме у писању. Они су и даље ту. Чула сам да психијатри кажу: ‘Видиш, опростила си свом оцу. Ево тога овде у твојој песми.’ Али ја нисам опростила свом оцу. Само сам написала да јесам.“¹¹

Према Розенталу, ауторова „приватна понижења, патње и психолошки проблеми“ централни су за песму. Ово означава редукутивно, уистину патолошко, тумачење текста – оно које одзвања у тврдњама Роберта Филипса да исповедна поезија представља „израз личности“.¹² Такво читање достиже своју апотеозу у списима Нила Мајерса, који тврди да „оно што издваја дела Ен Секстон од већине из овог жанра јесте то што је она све то преживела“. Мајерс предлаже нефункционалну критичку праксу, ону

изгледа схватају озбиљно. САД су превелике или нешто слично“. Писма Фреду Моргану, 12. август 1965. HRHRC. Линда Вагнер Мартин пише о значају ових раних енглеских тумачења дела Секстонове у „Ен Секстон, песникиња“, у: Вагнер-Мартин (уред.) *Критички есеји о Ен Секстон* (Бостон, 1989), 1–18; 4, 5, 14. Утицај часописа је толики да Јан Хамилтон оптужује „селама *Криџикал квојшерли*“ да претвара Ен Секстон у „култ личности нервног слома“, „*О Свим мојим лејима*“, у Меклачи (уред.), *Ен Секстон*, 127–9: 127.

⁸ Џ. Хилис Милер, *Теорија сага и онга* (Хемел Хемпстед, 1991), 205; А. Истхоуп и Џ. О. Томпсон (уред.), *Савремена поезија у конјакту са модерном теоријом* (Хемел Хемпстед, 1991), стр. vii.

⁹ Розентал, „Поезија као исповест“ *Нација*, 189 (1959), 154–5: 154.

¹⁰ *Ibid.* Сличне дефиниције и даље се јављају у скорашњим описима сопствених дела „исповедних“ мемоариста. Роберт Макрам, аутор *Моје јодине одмора: Поновно откривање свећа након шлоја* (Лондон, 1999), спаја Розенталов појам терапије и аутобиографију, проглашавајући своје дело „аутотерапеутским“; имејл аутору, 2. новембар 1999.

¹¹ Секстон, „Интервју са Вилијамом Пакардом“, у Меклачи (уред.), *Ен Секстон*, 42–7: 46.

¹² Розентал, *Нови јесници*, 26; Филипс, *Конфесионални јесници*, 8–9.

која пати од одбијања да разлучи проживљено искуство од текста, и које поставља питање: када Ен Секстон умре, да ли ће њене песме постати мање јединствене?¹³

Како Розенталово објашњење о томе како је изабрао термин „исповедно“ показује („термин ‘исповедна поезија’ природно ми је пао на памет када сам писао приказ за *Ситудије живоџа* Роберта Лоуела“), сматра се да дело настаје неумитно и спонтано из извора субјективног искуства и отуд прелази на страницу.¹⁴ Таква реторика је свеprisутна у исповедној критици. Она се граничи са реториком „компулзије“ која слично прожима савремена тумачења овог стила. Ч. Б. Кокс и А. Р. Џоунс хвале „компулсивни интензитет“ Силвије Плат у свом есеју „Након мирних педесетих“¹⁵ у *Криџикал квоџерлију* из 1964. Џоунс је након тога детаљно излагао о овим темама у свом чланку „Потреба и слобода“, указујући да исповедно стваралаштво карактерише „неподношљива потреба да се призна“. О поезији Лоуела, Платове и Секстонове, он тврди да „искуство дела јесте неизбежна и неопходна патња“. Истина, сам наслов његовог есеја поставља „потребу“ (нешто несавладиво, неизбежно и принудно) наспрот „слободи“ (ослобођењу, „пробоју“).¹⁶ Чак и Т. С. Елиот, који је писао нешто раније, и описао оно што зове „медитативним стихом“, истиче контекст „опскурног импулса“ и указује да аутор такве поезије пати под исцрпљујућим „бременом које мора избацити из себе да би досегао олакшање“.¹⁷ Меј Свенсон иде толико далеко да указује на таутолошки појам „нагонског импулса иза читаве поезије [Ен Секстон] до овог тренутка“.¹⁸

Овај концепт неизбежног отпуштања неподношљивог искуства налази свој модерни израз у опису Ерике Вагнер *Рођенданских љисама* Теда Хјуза као „уметничког процвата емоција које су биле потиснуте више од тридесет година: та надирућа сила даје песмама њихову моћ“.¹⁹ Овај концепт још налазимо, уз експлицитну родну инфлексију, у *Крађи језика* Алисије Острикер: „Куцне час када вулкан еруптира, врела крв прокључа, избије пожар... императив овог тренутка готово је постао аксиом у феминистичкој поезији и критици“ (процес који А. Острикер зове „експресивно-прочишћујућим“)²⁰.

¹³ „Гладне овце подижу поглед“ у Вагнер-Мартин (уред.), *Криџички есеји*, 19–24: 22.

¹⁴ *Нови љисници*, 25 (моје назнаке). То да је термин Розенталу „природно“ пао на памет евоцира Китсове речи „ако се поезија не рађа природно као лишће на дрвету, боље да се није ни рађала“. Тако и појам спонтаности призива Вордсвортово „спонтано надирање снажних емоција“. И једно и друго указују на дуг романтизму који су многи критичари препознали.

¹⁵ Кокс и Џоунс, „Након мирних педесетих: Записи о Силвији Плат и Џејмсу Болдвину“, *Криџикал квоџерли*, 6/2 (1964), 107–22: 108.

¹⁶ Џоунс, „Потреба и слобода: Поезија Роберта Лоуела, Силвије Плат и Ен Секстон“, *Криџикал квоџерли*, 7/1 (1965), 11–30: 14, 15, 13. Џоунсова изјава понавља (мада он не наводи извор) наслов књиге Теодора Рајка *Потреба да се призна: О љисхоанализи злочина и казне* (Њујорк, 1959). Ен Секстон је поседовала неколико Рајкових књига, мада не и ову.

¹⁷ Елиот, „Три гласа поезије“, у *О поезији и љисницима* (Лондон, 1957, поново штампано 1986), 89–102: 97–8.

¹⁸ Свенсон, „О Свим мојим лепима“, у Маклачи (уред.), *Ен Секстон*, 122–4: 123.

¹⁹ *Аријелин дар: Тед Хјуз, Силвија Плат и љича о Рођенданским љисима* (Лондон, 2000), 3. За више Вагнериних тумачења професионализма погледати мој рад „Док моје перо путује даље“ *Свонски ривју*, 21 (пролеће 2001), 103–11.

²⁰ Острикер, *Крађа језика: Појава женске љисезије у Америци* (Лондон, 1987), 126.

Метафоре таласа, вулкана и земљотреса (Розентал описује исповедног песника као „јединствено сеизмографски инструмент“)²¹ само потврђују очигледно природну, органску и нехотичну природу исповедања, са несрећном последицом да је песник постављен као пасивна жртва неке непредвидиве и незадрживе силе. Стога, основне одлике стила, и уистину многа потоња тумачења, ма колико пратила ранију критику, заснивају се на врсти биолошког редукционизма, кроз који се текст посматра као реакција на – или, великодушније, производ израза – проживљеног искуства субјекта. Ипак, Секстонова се ограђује од овога, поновно усмеравајући критичку пажњу са биографије на текст (процес писања, избор „речи“): „Није ‘компулзија’. Мрзим да користим ту реч јер можда постоји боља. Могу ли рећи ‘наступ инспирације’? Компулзија све уздиже на ниво неурозе.“²²

Такви приоритети означавају у основи критичку бојазан од могућег неуспеха субјекта да контролише своје надмоћне емоције, да задржи поплаву, или да заустави вулкан, тиме доводећи слушаоца у ризик. Слушаочев је страх да ће бити преплављен неконтролисаним емоцијама неког другог – физичким или психолошким; те две стране су сједињене – што рађа жељу да се наметну чврсте баријере и форме ограничења. Луиза Боган се жали на ризик од инфекције: „Једна песма Ен Секстон ме је учинила потпуно болесном.“²³ Избор метафоре Џејмса Дикија у свом јетком и озлоглашеном приказу збирке Ен Секстон *До Беглама и делимично назад* открива његов страх од заражавања њеним испадима: „Песме Ен Секстон толико очигледно произилазе из дубоких, болних одељака ауторкиног живота да нечија критичка мишљења једва да су битна; осећате се искушеним да их испустите кришом у најближу канту за смеће, радије неголи да се нађете у присуству толике голе патње.“²⁴

Слично, наредној збирци Ен Секстон (*Сви моји лејоџани*), он приговара: „Било би тешко наћи писца који се упорније бави патетичним и одвратним аспектима телесног искуства.“²⁵ Дики изражава многе од слутњи које карактеришу савремена тумачења исповедне поезије: осећај срама, страх од постајања војајером, стрепња од табуа, бојазан од заражавања објектом посматрања, те несигурност како, тачно, *чиџаџи* (како наметнути своја „књижевна мишљења“).²⁶

Патриша Мајер Спекс, такође, истиче бојазан од војајеризма. У свом приказу *Улице милосџи 45* Ен Секстон, она се пита како читалац може „правилно одговорити на стихове који су тако гротескно неконтролисани попут ових“. Шта је „правилан“ (требало би нагласити етимолошку везу са француским *propre*: „прикладно, уређено, чисто“)

²¹ *Нови џесници*, 130.

²² Интервју са Грегоријем Фиц Џералдом, у Колбурн (уред.) *Нема зле звезде*, 180–206: 190.

²³ *Шџа је жена џроживела: Одабрана џисма Луизе Бојан 1920–1970*, уред. Р. Лимер (Њујорк, 1973), 375.

²⁴ Дики, „Првих пет књига“, *Поезија*, 97 (1961), 316–20: 318. Ђерка Секстон присећа се да је „најдирљивија представа коју имам о патњи са којом је живела као уметница јесте моје откриће, на вече њеног самоубиства, да је још носила у новчанику исечак черечења које јој је приредио Џејмс Дики“, Л. Џ. Секстон, *Поџраја за улицом Милосџа: Мој џовраџак мајци*, Ен Секстон (Бостон, 1994), 96.

²⁵ *Сви моји леји* (Бостон, 1962); Дики, „О Свим мојим лепима“, у С. И. Колбурн (уред.), *Ен Секстон: Исџричаџи џричу* (Ен Арбор, Мич. 1988), 106.

²⁶ Могло би се рећи да је Секстонова представљена као савремена Медуза – кобна за све који гледају у њу.

начин да се читају ове песме? Како се може сведочити нечијем нервном слому а не бити укаљан, оскрнављен, или посрамљен оним што се види? Је ли могуће читати и одговорити на текст притом задржавајући *cordon sanitaire*? Спекс даље приговара „растућој аљкавости“ Секстонове пре него што ће је укорити да појача контролу над сопственим менталним – и физичким – ексцесима: „уметност захтева више од емотивне попустљивости, захтева очување поштовања за дисциплине и стварности изван вапећих потреба, неумитних апетита, сопства“.²⁷ Такве стрепње, тврдим, нису ту само да их искусе читаоци Ен Секстон, већ и да осветле амбивалентност Секстонове према сопственом делу, која се јавља у њеним песмама кроз скатолошке и висцералне метафоре, као и кроз слике себе као заточенице.

Консензус да исповедно писање потиче из екстрема искуства ствара предрасуде, или чак ауторитативни критички приступ, такав да најуспешније песме буду оне које најбоље обуздавају или ублажавају најјаче емоције. Хејден Керат, на пример – овде „проклињући уз благу похвалу“ – каже о песмама у збирци Ен Секстон *Живети или умреџи*: „Оне су дело надарене, интелигентне жене која *скоро* да контролише своје дело.“²⁸ А. Р. Џоунс приговара да, у неким песмама Ен Секстон, „као да је субјект изгубио контролу, постао уистину готово хистеричан“.²⁹ Розентал проналази у епиграфима њене прве две збирке („слоганима исповедног покрета“, како их он етикетира) „силу карактера“, „чврсту, али осетљиву једноставност“ и „јасноћу стиха“.³⁰ Међутим, може се рећи да њени епиграфи наглашавају неизвесност, неодређеност и дезоријентацију радије неголи одлучност или одређеност. Када Секстонова наводи причу о Едипу на почетку *До луднице и делимично назад*, Јокастин страх и неодлучност оно што је наглашено. Када наводи Франца Кафку на почетку збирке *Сви моји лејошани* („књига треба да служи као секира за залеђено море у нама“), стање је очаја, изолације и дезоријентације до којих „секира“ (писање) пружа приступ оно што је интригира: „књиге које су нам потребне су оне које делују на нас попут несреће... које чине да се осећамо као да смо... изгубљени у шуми“. Розентал и његови савременици – у свом привилеговању „силе“ и „јасноће“ ове нове поезије над њеном неухватљивошћу и неодређеношћу – показују знаке истрајне верности стандардима и праксама доминантне пред-исповедне, или формалистичке, традиције.

Утицајни чланак А. Алвареса „Ван све ове бесмислице“ у *Тајмсовом књижевном годашњу* (касније поново штампан као насловни есеј у његовој истоименој књизи) рекапитулира многе од – на моменте контрадикторних – концептуализација професионализма о којима смо досад разговарали.³¹ За Алвареса, као и за Розентала и Кокса

²⁷ *Улица милосрђа 45* (Бостон, 1976); Спекс, „*О Улици милосрђа 45*“, у Маклачи (уред.), *Ен Секстон*, 186–9: 186, 188, 189.+

²⁸ *Живети или умреџи* (Бостон, 1966); Керат, „Упркос варки“, *Хагсон ривју*, 19/4 (1966–7), 698 (моје назнаке).

²⁹ „Потреба и слобода“, 27.

³⁰ *Нови џесници*, 131–2.

³¹ „Ван све ове бесмислице“, *Тајмсов књижевни годашњак*, 23. март 1967. стр. 229–32; поново штампано у *Ван све ове бесмислице* (Лондон, 1968). Алваресов однос са Тедом Хузом и Силвијом Плат и његово заступање раних дела Силвије Плат добро је познато, иако је његов ентузијазам према

и Џоунса, исповедна – или „екстремистичка“ – поезија истовремено је поезија свог одређеног времена и простора и израза отуђене индивидуалности.³² То је поезија у којој садржај или главна тема („психичка истраживања... уметнички идентитет“) јесу важнији од структуре или форме („није питање форме“). У том погледу, Алварес је предухитрио Филипсов почетни гамбит: „Осећам да оно што песник има да каже јесте важније од тога како то каже.“³³ Ово тумачења је, наравно, тешко ускладити са дубоко самосвесном, сврсисходном и комплексном поетиком Секстонове. Штавише, оно је контрадикторно Алваресовим каснијим изјавама: „очито да захтева високо дисциплиновану и освешћену уметност да би се продрло тако непристрасно и успешно у екстреме унутарњег простора“. *Reductio ad absurdum* таквих погледа досегнут је у Алваресовој тврдњи да „највећи тест оригиналности није питање форме већ психичког истраживања, не артефаката већ уметничког идентитета“.³⁴

Како Алваресове тврдње показују, ово су проблематичне поделе било да их треба исцртати или одржати. Како можемо разлучити текста и „идентитет“ који наводно лежи иза њега? Како можемо спознати овај идентитет а да прво не сусретнемо „форму“ или „артефакт“ – то јест, текст? Покушај је, најзад, самопоражавајући, суновраћује се у циркуларност и аутоконтрадикцију, и ствара немогућу читалачку праксу: „Да ли је песма успешна или не одређује баланс и суптилност самог аутора?“ Ова латентна вера у урођену супериорност посебних талената креативног аутора експлицитна је у Алваресовом спекулативном профили „екстремистичког“ уметника: „Он је оно што јесте јер је његов унутрашњи свет суштински, променљив и самообнављајући у већој мери него онај обичних људи.“ Стога нас позива, коначно, да не читамо и оцењујемо поетски текст, већ да завиримо изван њега у живу особу. О песмама у Лоуеловим *Скицама живописа*, Алварес одушевљено бележи: „гледате кроз њих да бисте видели човека онаквог какав јесте“.³⁵

Упркос Алваресовој почетној тврдњи да је „кретање ка екстремизму“ или продукт перипетија модерног доба или симптом интензивности искуства песника (или обоје), он указује, најзад, да екстремистичка поезија настаје као одговор на захтеве публике за дубљом и мрачнијом спознајом:

Што је [песник] суровији према себи, то ће публику теже шокирати. Ово тера уметника у оно што бих назвао екстремизмом. Он трага за својим спознајама до границе нервног слома и потом преко ње, све док манија, депресија, параноја и халуцинација,

овом стилу с временом спласнуо. У постскриптуму из 1966. свог есеја из 1963. о Платовој, Алварес смешта своје раније коментаре о том односу између нервног слома и „онога што називам екстремистичком поезијом“ (*Ван све ове бесмислице*, 57). Скорије, изјавио је да је „исповедна поезија“ безумни, торокашки стил... унутрашње претраге [која] више није у моди“: *Где је све пошло набоље* (Лондон, 1999), 197.

³² Алварес је, ипак, неодређенији од Филипса, који је касније дефинисао исповедну поезију као производ „постхришћанске, посткнедијске, постаблетоманске Америке“ са самопоуздањем које је прикрило нетачност његове хронологије: *Исповедни песници*, стр. xiii.

³³ *Ibid.*, стр. xiv.

³⁴ „Ван све ове бесмислице“, 230, 229.

³⁵ „Ван све ове бесмислице“, 231.

које долазе или са психозом или их изазову дроге, не постану толико горуће и уобичајене колико су и Лепота, Истина, Природа и Душа биле за романтичаре.³⁶

Овде, можда несвесно, Алварес осветљава једну од најупечатљивијих и плодоносних међу скорашњим теоријама исповести. Његови коментари претеча су Мишела Фукоа и његових схватања важности везе између субјекта и читаоца, покајника и исповедника, за потпуно остварење исповести.

Фукоово схватање исповедног процеса нуди вредно средство уз помоћ ког се одбацују критике о којима смо досад разговарали, и пружа извор дубљег увида у комплексну и софистицирану поетику Секстонове. Због тога је неопходно цитирати га у целисти:

Исповест је, дакле, обред дискурса у ком је субјект (*sujet*) који говори такође и предмет (*sujet*) исказа; то је, такође, и обред који се одиграва унутар односа моћи, јер не признаје се без присуства, макар могућег, партнера који није напосто саговорник, већ инстанца која захтева признање, намеће га, процењује и интервенише да би пресудила, казнила, опростила, утешила, измирила; обред у ком се истина потврђује на основу препрека и отпора које је морала да сломи да би се исказала; обред, најзад, у ком и сам исказ, независно од својих спољашњих последица, доводи до суштинских измена у личности која га је изговорила; обред га оглашава невиним, он га искупљује, он га очишћује, он га растерећује кривице, он га ослобађа, он му обећава спас.³⁷

За Фукоа, као и за Секстонову, исповед није средство за изражавање несавладиве истине претходно проживљеног искуства, већ „техника... производње истине“.³⁸ Исповед није непредвидив симптом неподношљивих емоција, већ „ричуал“. Исповест се ствара и одржава не дубином потребе или снагом компулзије аутора, већ дискурзивном везом између говорника, текста и читаоца – покајника, исповести и исповедника.

Рана песма Ен Секстон, „Љубазни господине: овај гај“³⁹ (написана фебруара 1959. и објављена у њеној првој збирци *До луднице и делимично наптрај*, 1960), обманујуће је игрив текст који нуди сугестивно учешће у неким од пракси и проблема исповеди, илуструјући Фукоово поимање исповести као „ричуала“. У свом истицању „игара“, „трикова“ и вољног учешћа, она показује да исповест може бити вољна, тражена и конструисана, радије неголи спонтана, реактивна и компулсивна. Песма наводи као свој епиграф стих из Тороовог *Валгена*: „Јер човек треба само да се окрене једном затворених очију у овом свету не би ли се изгубио... Тек када смо изгубљени... почињемо да проналазимо себе.“ Ово читаоца упућује да се врати на стих из последње строфе „Ти, докторе Мартине“ Ен Секстон, претходне песме у истој збирци, у којој лирска говорница жалобно пита: „Јесам ли и даље изгубљена?“ „Ти, докторе Мартине“ представља говорничин боравак у менталној институцији, или „летњем хотелу“; сезонском одмаралишту које се промаља у виду „касно августовских“ игара у песми

³⁶ *Ibid.*, 230.

³⁷ Наведено према преводу Јелене Стакић, *М. Фуко* (2015), *Историја сексуалности I*, Карпос, Нови Сад: 80. (Прим. ѿрев.)

³⁸ *Историја сексуалности*, том I: Увод (Хармондсворд, 1981, поново штампано 1984), 61–2: 59.

³⁹ Сви цитати из ове песме наведени су према преводу Марије Бергам Пеликани који је урађен специјално за овај темат у *Пољима*. (Прим. ѿрев.)

„Врли господине“. У контексту песме „Ти, докторе Мартине,“ метафора бивања изгубљеном – пасив је значајан – представља психолошку узнемиреност и рањивост. Песма „Љубазни господине“ драматизује ову дезоријентацију и, важније, приказује глагол „изгубити“ у активној форми, тиме трансформишући бивање изгубљеном у сврсисходан чин губљења саме себе. Присетимо се, из епиграфа друге збирке Ен Секстон, *Сви моји лејошани*, „књиге које су нам потребне“ управо су оне које нуде ово искуство.

Песма „Љубазни господине: овај гај“ предочава експлицитно присуство слушаоца/исповедника (овде је то „љубазни господин“) чије прихватање исповести јесте неопходно за њен успех. Ово је Фукоов „партнер који није напосто саговорник, већ инстанца која захтева признање, намеће га и процењује“. Формалност речи „господин“ означава ауторитет, док „љубазни“ истиче контекст покајникове жеље да угоди. „Љубазни господине“ нам представља оно што је, у смислу архетипа, кошмарна сцена, но овај дословни и метафорични губитак себе је уједно, и парадоксално, „техника“ проналажења себе. Фукоов „ричуал“ је овде драматизован као дечја игра: „Штос је био у томе / да се једном окренеш и знаш да си изгубљена.“ Песма не наглашава хорор стања изгубљености, нити храброст потраге за излазом, већ процес којим се може активирати таква криза. Референце на дословни и метафорички губитак себе као на „игру“ и „штос“, и идиом дечје песмице („шума између Дингли Дела / и дједове колибе“) нарушавају наводну неизбежност и неопходност трауме и показују да је говорница активна и вољна учесница игре.

Постати изгубљена је стратегија, а не незгода. Уистину, говорница Секстонове, радије него да трага за излазом из шуме менталног колапса, трага за улазом у њу. Она не трага за терапијом или „експресивно-прочишћујућим“ ослобађањем (како је Алисија Острикер то срочила), већ за слабљењем свог стања. Како Џеклин Роуз напомиње, потврђујући тиме Тороово схватање: „можете само почети да видите – ово је била Фројдова основна спознаја – када знате да је ваш вид оштећен, склон грешци, погрешно наштелован. Једини могући начин тумачења није да себе пронађете, већ да се дезоријентишете.“⁴⁰ *Contra* Розенталовим виђењима „силе јасноће“ која је својствена исповедању, у песми „Љубазни господине“ оно што је неопходно и плодносно управо је да се зарони у хаос и конфузију. Овде, као у *Мајбеџу* (интертекстуална референца која придодaje на драмској и магијској резонанци шуме; друга збирка Секстонове, *Сви моји лејошани*, свој наслов позајмљује из Шекспирове драме), дан и ноћ обрнули су места или су постали неразлучиви, што оставља говорницу без икаквих одредница спрам којих би утврдила свој положај. Речима песме која следи у *До луднице и делимично назад*, „Музика плива назад ка мени“, „нема путоказа да нам кажу куда“.

Песма „Врли господине“ прелази са ових присећања игара из детињства („То је био трик окренути се једном“) на упорније и ауторефлексивније коментаре на процес и технике које би требало, чини се, гледати као кључне елементе поетике Ен Секстон. Најпре, имамо прихватање ексцеса и обиља, што само по себи означава занемаривање правила и забрана. Говорница Ен Секстон отишла је ниво даље од онога што заговара епиграф *Валдена* – она се „двапут окренула“:

⁴⁰ Роуз, *Сћања фанџазје* (Оксфорд, 1996), 144.

*Љубазни іосіодине: Изіубљена а од ісїе Ваше сорїе
двайуї сам се окренула очіју зайечаћених,
а шума бијаше бијела, а мој ум ноћни
видје доіађаје ііако чудноваїе, неісїрчане и неісїварне.*

Затим, имамо процес интроспекције. Премда су јој очи затворене, она је стекла увид уз помоћ технике гледања у себе (потврда дословних и метафоричних веза између вида, увида и предвиђања, те истине и гатања, које се појављују изнова и изнова у песмама Ен Секстон). Коначно, њена говорница потврђује – иако само да би их омаловажила – савремена тумачења храбрости и смелости исповедне потраге:

*А оїворим ли очи, ілашим се наравно
іоїледаїи – ііајунуїарњи іоїлед друшїво іррезире –
Па иїак, іреїіражујем овај іај и не налазим нишїа сїірашнїје
од себе, ухаћене између ірожђа и іїрња.*

Ова реторика одважности и храбрости типично је читање конфесионализма, чак и данас.⁴¹ „Одважност“ је једина одлика коју Џејмс Дики признаје у свом приказу дела Секстонове: „отвореност госпође Секстон, њена одважност и њена прича вредне су свачија три долара“.⁴² Роберт Филипс поставља, као једну од главних ознака исповедне поезије, да „она приказује моралну одважност“.⁴³ Као централно, есеј Лоренса Лернера „Шта је исповедна поезија?“ у *Криїикал квотїерлију* из 1987. заузима став да „писање исповедне песме јесте чин одважности“.⁴⁴ Овим се показује да епитет „одважна“ јесте морални суд. Тако песма имплицитно прихвата вредност чина исповедања, чиме себи приписује наводну искреност и отвореност – ако јој се не би поверовало, не би се називала „одважном“ већ би била само обмана или самој себи сврха. Лаковерно је читање које би прихватило као чин одважности оно што би могло, заправо, бити успешан чин обмане или подвале. Стога је поема „Удвојена слика“, која разматра мајчинско самонаметнуто растављање од своје мале ћерке, препозната као пример врховног чина храбрости радије неголи импресивно или ефективно заваривање. Таква тумачења указују да, упркос потешкоћама које су захтеване, има нешто вредно и благотворно у исповести. За Фукоа, наравно, управо су ове баријере и потешкоће те које конструишу и валидирају оно што узимамо за „одважност“ (или што узимамо за истинито; одлика са којом је у вези, отуд Дикијево зауздавање „отворености“ и „одважности“). Како Фуко указује у коментарима који су раније наведени, исповест је

⁴¹ К: Јер и кукавице добијају канцер Џона Дајмонда (Лондон, 1998), на пример, хвали се као „храбра и генијална књига“ (*TLS*, 9. октобар 1998, стр. 9). Ови епитети пародирају се у комичној исповеди Бела Литлтона: *Грли ме док јецам јер јецам збої свеїа*, коју описује као „храбру књигу, храбру и интимну“ пре него што ће изјавити: „моја гола, болна, скоро неподношљива сећања су на виделу: уживајте“. „Сада можете да прочитате моју истиниту, горућу причу“, *Гардијан*, 24. октобар 1997. стр. 19.

⁴² „Првих пет књига“, 319.

⁴³ *Иіоведни іесници*, 17.

⁴⁴ Стр. 56. Лернер даље прави разлику између „наратива“, „заменице“ и „емотивне одважности“.

„обред у ком се истина [или храброст субјекта] потврђује на основу препрека и отпора које је морала да сломи да би се исказала“.

У песми „Љубазни господине,“ говорница Секстон тврди да се „плаши“, иако младост придева, и презрива поштапалица „наравно“, умањују било какав стварни осећај страха. Штавише, ово „наравно“ тумачи се као уступак очекивањима публике радије неголи уверљива изјава сопственог положаја. Збиља, она указује да такав страх није последица њеног сопственог сусрета са слућеним објектом за којим трага, већ производ њене бојазни од осуде публике („презира“ друштва). Ако желимо да разумемо исповедни текст не као компулсивни израз пређашњег искуства ауторке, већ као гест који се остварује у значењу и статусу исповести само у процесу када се прими или прочита, онда се може рећи да је публика, а не искуство, оно што изазива страх.⁴⁵

Конечно, ако се вратимо метафори мапе и техници дезоријентације, песма „Љубазни господине: овај гај“ показује да је говорница у стању да утврди своје место на мапи – метафорички, да пронађе себе – процесом триангулације, тако што ће се поставити у односу на друге две тачке; плодове и трње, што имплицира спасење или разапињање на крст, задовољење или патњу.⁴⁶ Њен идентитет треба схватити као одређен овим половима. Штавише, метафора триангулације могла би се читати као оно што означава говорничин осећај сопственог идентитета као исповедне песникиње, што се пак може разумети и као ефекат њене везе са писањем (плодоносни и продуктивни „плодови“) и публиком („трње“: које представља патњу и осуду).

Тешка веза између исповедне говорнице и читалаца такође је у сржи једног од најпознатијих дела Секстонове. У песми „Њена сорта“ – коју је читала на почетку сваког јавног читања дела, и која је потом постала неизбежно идентификована са њеном специфичном исповедном поетиком – Ен Секстон истражује перцепције или, прецизније, погрешне перцепције, које има њена публика. Најважније за песму и њену представу, по речима Секстонове, за то „каква врста песникиње сам ја“, јесте стих „Такву жену погрешно разумеју. / Била сам њена сорта.“ Песма призива, да би оповргнула, ортодоксна читања њене специфичне (користим реч промишљено) врсте поезије. „Њена сорта“ почиње раскошно, пркосно, једним „Ја“ толико презривим према критичарима стила: „Изашла сам, опседнута вештица / гоним црни ваздух, храбрија ноћу.“ Типично оптужена за интроспекцију, говорница овде експлицитно посеже изван себе („Изашла сам“) и има у виду ширу слику. Она је поносна на лудило и махнитост која ју је запосела, но ипак одбија да наведе извор своје инспирације или, можда, компулзије. Је ли она „запоседнута“ лудилом? Или поезијом? Је ли њена мотивација жеља да пише, да подели, да „изађе“ из себе? Или, у контексту јавних, и поновних, извођење њене песме, је ли она „запоседнута“ – у смислу контролисана – очекивањима своје публике?

Овде говорница Ен Секстон експлицитно тврди да је храброст веома вреднована у исповедној поезији, но њена тврдња умањена је чињеницом да она успева само

⁴⁵ Како Ентони Истохоуп указује, „значење текста увек се ствара процесом читања“ – идеја која је у поезији Ен Секстон експлицитна и фундаментална. *Поезија као дискурс* (Лондон, 1983), 7.

⁴⁶ У закључку *Ауџиобиографија: Феминистичке теорије женских ауџиопресјава* (Итака и Лондон, 1994), Ли Гилмор развија метафору мапирања како би описала начине на које списатељице одређују свој положај у односу на доминантну традицију.

ноћу, под окриљем мрака (можда ауторефлексивна алузија на одважност подстрекнута вечерњим читањима њених дела). Наравно, тврдња да је „храбрија ноћу / сања зло“ јесте упозорење да Секстонова и њена персона морају бити раздвојене. Живот маште, усвајање различитих персона, и улога вештице припада домену фантастике. Све се одиграва ноћу и у сновима и не би га требало помешати са стварним животом песникиње. Слична амбивалентност подупире говорничину на њен ноћни лет „над скромним кућама, светло по светло“. Је ли вештица затрла светла док је прелетала преко кућа, или она доноси светлост, просветљење, спознају док пролази? Јасно је, међутим, из метафоре „са дванаест прстију“ (што је, може се рећи, ставља у конотацију руку које пишу) да је говорница пригрлила своју особену улогу песникиње наредом екстремности и ексцеса – присећамо се како се говорница окреће двапут као контраст потребном „једанпут“ у песми „Љубазни господине: овај гај“.

Друга строфа нуди даљу одбрану песникињине идиосинкратске и специфично женске поетике. Њена говорница пркосно прихвата своје место аутсајдера, прослављајући специфичну врсту креативног подухвата који је изван препознавања доминантне поетске традиције – но није мање вредна због тога. Њен миље су пећине и шуме – тајна област удаљена од цивилизованог, јавног света – и њено постигнуће је стварање наивних, „примитивних“ (етикета коју је Ен Секстон поносно прихватила) рукотворина („шерпе“ и „дрворези“). Међутим, управо ово је вештина која је уметничка (нема функционалности у „дрворезима“). На исти начин, та вештина је фино израђена, умешна, намерна и на свој начин дубоко продуктивна – оно „растурено“ је сређено, или поново поспремљено, њеним напорима:

*У шуми сам пронашла ѿојле ѿећине,
најунила их ѿићањима, резбаријама, ѿолицама,
ѿлакарима, свилом, небројеним добрима;
сјремилa вечеру за црве и вилењаке:
цмизрећи, ѿоравнала све ѿѿо ѿѿрчи.*

Збиља, „Њена сорта“ признаје кључну улогу коју игра исповедна публика, или „растурено“. Ако постоји компулзија или императив иза исповедне поезије, не би ли могао бити императив да се одговори на захтеве и потребе своје публике, да им се олакша? То што они који имају корист од ове исповести („црви и вилењаци“) „јадикују“ (синтакса је двосмислена, чинећи „јадиковање“ применљиво на субјекат и на објекат у истој мери) показује да се на везу између говорнице и публике гледа с неком врстом амбиваленције.

У последњој строфи, говорница проглашава – и емфатична употреба прошлог времена потврђује – своје превазилажење забрана исповедне поезије:

*Возила сам се у ѿвојим ѿаљѿама, кочијашу,
ѿолим рукама махала селима у ѿролазу,
уѿознавала ѿоследње јасне маршруѿе, ѿреживела
ѿамо ѿде ми ѿвоји ѿламенови још ѿризу буѿшину
и ребра ми ѿуцају ѿде ѿѿи ѿѿочкови вијујају.*

Интерпункција и обгрљена рима „маршруте, преживела / тамо“ (упућено или све-доку/преживелом који је надживљава или, аутореферентно проглашава себе „преживелом / где...“) потврђују да ју је исцрпilo јавно исмевање и осуда и да живи само да исприча причу, отуд помак ка садашњем времену у последњим стиховима. Речи „возила сам се“ као слушна игра са речју „писана“⁴⁷ имплицира да је писање то што призива казну. То што она маше својим „голим рукама“ је, опет, провокативни и пркосан гест, који призива метафору нагости, самооткроења и срама који су типични за исповедну критику (Џоунс, на пример, тврди да је „персона голи его“, а Филипс указује на то да исповест „излаже огољену емоцију непосредно“⁴⁸). Ипак, како циркуларна, непрекидна и репетитивна природа ових метафора указује („још гризе“ и „точкови вијугају“ значајно су дати у садашњем времену), ризик од казне не престаје. Казна за писање на нов и особен начин, за то што је дванаестопрста, за писање о унутарњем или психолошком искуству („сишла с ума“), за то што је „таква жена“, одиграва се, коначно, на женском телу у сликама мучног насиља.

„Њена сорта“ је, по мом мишљењу, потпуно карактеристична песма за Ен Секстон. Она проблематизује процес писања, показујући да је он подложен појединачним, и упорним, притисцима. Иако евоцира слободу, ослобођење, дух и независност, оно је засновано на сликама заточења, ограничења и казне.

Каснија песма, „Богаљи и друге приче“, враћа се, овога пута са већим уверењем, на сличне теме. Поново, текст је заокружен разумевањем и побијањем традиционалних перцепција исповедног писања. Међутим, тамо где „Њена врста“ осликава говорнички лукаво избегавање ограничења конвенције, „Богаљи и друге приче“ представља њено искрено сукобљавање са таквим рестрицијама – као и њихово одбијање. Песма уважава, и пркосно узима за свој предмет разматрања, ставове о поетској главној теми које деле раније споменути критичари (видљиво на примеру примедбе Џејмса Дикија да „би било тешко наћи писца који се упорније бави патетичним и одвратним аспектима телесног искуства“). Она нуди себе као провокативни пастиш исповедног текста, преувеличавајући покајников положај спрам реторичких и трансгресивних ефеката.

Песму „Богаљи и друге приче“ отвара подругљива молба доктору: „мој докторе, комедијашу / звала сам те сваки пут“. Ово призива прве стихове (раније споменуте) песме „Ти, докторе Мартине“: „Ти, докторе Мартине, шеташ / од доручка до лудила“ и тренутно потврђује погледе агресивних критичара о патолошкој фиксацији исповедних песника. Само у првој строфи видимо основне састојке конфесионализма како се он конвенционално поима: доктор, сопство и текст (овде означен самозатајно као „безазлена рима“). „Безазлена рима“ такође упућује, конкретно, на рефрен који заокружује песму:

*Сваки ѿуш кага држим ѿредавања
Или ѿрикуљам ѿризнања
Шаљете ме у инѿернаѿе
У ѿанѿилонама за вежбање.*

⁴⁷ На енглеском, *ridden* и *written*.

⁴⁸ „Потреба и слобода“, 14. *Исповедни ѿесници*, 8.

Овде видимо везу контроле између доктора и пацијента, исповедника и покајника; везу која је заснована на жељи да се удовољи и да се задржи притисак. Субјекат који се исповеда жели да замени улоге, да задовољи или забави исповедника (доктор/ комедијаш), уместо да буде предмет њених симпатија: „Звала сам те сваки пут / и засмевала чак и тебе“. Субјекат, тиме што „зове“ доктора „сваки пут“, исказује жељу да поврати контролу, жељу која је осујећена јер је доктор/исповедник (особа којој се прича) онај који задржава ауторитет, који има коначну моћ да доноси одлуке: „шаљете ме у интернат у панталонама за вежбање“. Како Ли Гилмор тврди (тиме потврђујући Фукоову тврдњу о ауторитету исповедника):

Завет, „Тако ми Бог помогао“, запечаћује суд исповедног стила у присуству сведока који има моћ да врати пресуду, да утврди истинитост или кривоклетство, да процени невиност или кривицу, да одлучи о опросту или проклетству. Неки виши ауторитет или симбол његове функције устаљен је у сценама где је у питању истина, јер је у овој конструкцији саопштавања истине неопходно причати са неким.⁴⁹

Такав захтев постиже се реторичким питањем које Ен Секстон поставља у последњем у низу предавања у Крашоу које је одржала 1972. године: „Како сам почела да пишем о себи? Како сам постала исповедна песникиња која бљује сваки детаљ своје ружне прошлости на страницу?“ Одговори које нуди су опрезни и двосмислени: „Почела сам да пишем о себи јер је то било нешто што сам знала добро... Са сваком песмом било је као да сам на суђењу, да износим свој случај пред судом анђела и да се надам опросту... Напомињем, заиста немам идеју зашто се бавим овим чиме се бавим⁵⁰.“ Тиме што тврди и потом пориче ауторитет над својим искуством, Ен Секстон имплицира да она, ипак, не познаје себе „добро“. Како референца на покајников договор пред „судом анђела“ наговештава, инструментално за успех ове исповеди јесте „суд“, или исповедник, или публика.

У „Богаљима и другим причама“ скатолошка метафора („панталоне за вежбање“) инфантилизује говорницу, проглашавајући је – како је и типично за исповедног субјекта – немоћном и понизном. „Техника дечије песмице која личи на баладу“, како је Секстонова описује, помаже да се „потцрта хорор“ радње:⁵¹

*Зајраво ми је шригесей и шесџ.
Видим мршве њацове у шџоалешу.
Ја сам једна од умоболника.*

Приземно и ванредно је бачено у узнемирујуће и упечатљиво олакшање, тиме скрећући пажњу на један од начина на који конфесионализам остварује своје ефекте. Риме које следе попут „срам“ и „надимак“, „ово“ и „грлић“, „грозница“ и „остави је“, „рећи“ и „пакао“⁵² представљају сажет прилог исповеди. Последњи инцестуозни хорор поеме брзо се остварује и долази до одзвањајућег закључка завршном римом:

⁴⁹ Ауџобиографије, 121.

⁵⁰ Предавања у Крашоу (10), стр. 1, HRHRC.

⁵¹ Предавања у Крашоу (4), стр. 1, HRHRC.

⁵² На енглеском *shame* и *nickname, this and orifice, fever and leave her, tell and hell*.

*Оче, шридесет и шест ми је
А ипак лежим овде у твојој колевци
Изнова се рађам, Агаме,
И својим си ме ребром пробурасио.*

Доктор, отац и први човек (Адам) овде су синтетизовани у једну доминантну фигуру која контролише и, најважније, надзире. Игра речима у стиху „лежим овде у твојој колевци“, са латентном алузијом на истине – или „лаж(и)“ – које испливавају на докторовом каучу („колевци“; што само по себи нуди алузију на плагијаризам), и идеју да ће самопреиспитивање водити до поновног рађања, новог почетка у животу, да ће формирати зналачки, и критички, коментар на исповедну и психијатријску терапију.

Постава ликова у „Богаљима и другим причама“, уз доктора и разочаране и разочаравајуће родитеље („Згрожена, мајко“, „отац беше намирен вискијем“), приказује унакажено сопство које чува грозну тајну („Би ли богаљ у мени / био богаљ који би се видео?“). Говорница пуна самопрезира, и њен аутопортрет нуди упадљиву метафору за фигуру исповедног песника:

*Моји су образи процвали црвима.
Чујала сам их као бисере.
Покривала сам их њалачинкама.
Косу сам своју увијала у локне.*

Налазимо особу која пати, коју су оклеветали, која је понизна, како неуморно преиспитује саму себе, и у томе налази емотивну и материјалну награду („бисере“ мудрости и богатства). Субјекат, док гребе своје психичке ране, чини да ране буду непрестано отворене; стално у центру пажње. Слика маскирања „црва“ „палачинкама“ изазива говорничину примену маски, персоне „ја“, које могу али и не морају сакрити неукусну истину. Крајња референца на косу која је увијена у локне претпоставља, можда, перформанс попут оних Ширли Темпл, исувише сексуализован покушај детета да се допадне одраслој особи (што евоцира говорничину неумољиву жељу да удовољи доктору/оцу, и инфантилизацију зреле жене у сцени инцеста у последњој строфи песме)⁵³. Ово такође потцртава контекст ужасне моћи Медузе, која прети публици грозоморним последицама њиховог упорног погледа.

Ови многоструки ужаси могу се тумачити као пародија конфесионализма. Кроз екстремно присвајање ексцеса, манипулацију згроженошћу и раскошно занемаривање естетских конвенција, „Богаљи и друге приче“ драматизује тачку у којој Ен Секстон, уздржаним тоном, пита учионицу пуну студената: „Да ли мислите да су пољски клозети и клистири одговарајуће теме поезије? Сви идемо у купатило. Је ли то искуство о којем треба писати?“ Наравно, тиме што је своју песму насловила „и друге приче“ и спомнула у тексту да су „ово само две приче / а ја имам још штошта да кажем,“ Секстонова

⁵³ Да се опет окренемо Ли Гилмор: „Моћ исповеди опстаје најпре кроз психоаналитичко занимање за 'сопство', конструкцију тог сопства кроз одређени дискурс и однос моћи између аналитичара и анализираних који ствара 'истину'“ (*Аутобиографије*, 124).

такође препознаје фиктивну природу исповести. Како пита своје студенте нешто ка-сније у истом предавању: „Шта бисте мислили да би била тема песме из тог наслова? Како је ‘Друге приче’ мењају?“⁵⁴ Овде је поента то што је песма – ма колико да је напоран предмет дискусије (у овом случају, „клистир детињства / који заудару пољски клозет и стид“) и ма колико да је експресивна, у смислу нуђења олакшања или ослобођења – суштински само наратив, конструкција, једна од измишљених „прича“. Вратимо ли се на Фукоов аргумент, исповест је „техника... за производњу истине“.

Предавања Ен Секстон у Крашоу пружају важан увид у развој њеног дијапазона специфичних „техника... за производњу истине“. Уопштеније, ова предавања нуде увид у њено разумевање конфесионализма као стила и свог места унутар њега. Предавања су одржана на Колгејт универзитету 1972. где је Секстонова кратко била на позицији шефа Одсека за књижевност у Крашоу. Ближећи се крају своје каријере, неких тринаест година и пет књига након прве објављене збирке, ова предавања (груписана под насловом „Ен о Ен“) нуде ретроспективни сажетак онога што је, за Ен Секстон, било или важно или „лоше схваћено“ – или можда оба – о њеним делима.⁵⁵

Очито је, већ из самог првог предавања, да је Ен Секстон посвећена распршивању става да је њена поезија аутобиографска, да је она спонтани израз њеног претходно проживљеног искуства. Тиме се она имплицитно противи многим основним дефиницијама конфесионализма. Из тона њених „Уводних напомена“ с почетка низа предавања, јасно је да је Секстонова потпуно свесна тумачења себе и својих дела међу публиком, као и да је спремна да их одбаци: „данас се састајемо на само неколико минута, и у тих неколико минута даћу вам нека упозорења и наговештаје. Могли бисте се питати о чему би предавање Ен о Ен могло бити.“⁵⁶ Стога, са Ен Секстон, оно што видите можда није и оно што добијете. Уз ноту тензије и опреза, Секстонова упозорава своју публику да буде у приправности, да јој пажљиво приступа. Има нешто у исто време враголасто, самодраматизујуће и обмањујуће у таквом уводу: приказ себе као неухватљиве, енигматичне, незадрживе, изискује концентрацију и пажљивост, али не обећава ништа засигурно.

Такви коментари такође чине јасним став Ен Секстон о властитој писаној личности као конструисаној или вештачкој. Задатак који она поставља унутар курса укључује студенте и њихово „читање различитих критика мојих дела као и мојих пет књига“. Након тога, од њих се тражи да осмисле питања за Ен Секстон, али и да, пре него што их поставе, предвиде њене могуће одговоре: „Доносићете на час питања сваке недеље и ја ћу на њих одговарати. Али тек након што ви сами одговорите на сопствено питање. Другим речима, ви треба да измислите мој одговор.“ Тако „Ен о Ен“ тражи од студената да напишу „Ен“, да је потврде, у процесу који имитира онај којим публика

⁵⁴ Предавања у Крашоу (4), стр. 1, HRHRC.

⁵⁵ Белешке за ова предавања и даље су необјављене. Рукописи су преузети из Центра за хуманистичке студије Хари Ренсом, Универзитета у Тексасу, у Остину. Иако је значај ових предавања препознат (Дајен Вуд Мидлбрук, *Ен Секстон: Биографија* (Лондон, 1991), 358, пише да она „пружају јединствен увид у њено виђење савремене поезије и свог места унутар ње“), њих до овог тренутка критичари Ен Секстон нису разматрали.

⁵⁶ Предавања у Крашоу (1), стр. 1, HRHRC.

конструише исповедну персону. Секстонова даље развија ову идеју сугеришући да „Ен“ која је и субјекат и објекат тих предавања није само конструкт своје тренутне публике, већ и производ своје пређашње и потенцијалне будуће публике. Признајући своје сопствене сумње и несигурности о томе како да направи увод у предавања, она представља себе као подложну идејама и иницијативама других: „Брус [организатор предавања] мислио је да...“; „моји студенти са Универзитета у Бостону су ме убедили...“; „они су мислили...“. Стога коначни формат предавања представља консензус мишљења о „Ен“ радије неголи „Ен о Ен“. Како Ен Секстон закључује: „Надам се да ћу из овог курса о себи научити онолико онога што узнемирава колико ћете и ви научити о мени.“ Тако привилегујући драматичну, фиктивну или фабриковану природу искуства које се типично идентификује као биографски тачно, Секстонова назначавала важну дозу опреза.⁵⁷ Њена предавања подсећају нас да не постоји нужно или увек идентификација између оног што је „ја“ у песми и што је „ја“ писца.

Ова тема разрађена је у првом предавању у ком се, што је значајно, Ен Секстон успротивљује једном од најважнијих критичких есеја који је дефинисао „конфесионализам“ (А. Р. Џоунсов есеј „Потреба и слобода“). Дословно прва ствар коју Ен каже о Ен јесте побијање ортодоксних погледа на своја дела. Она цитира Џоунсов став о „непогрешиво аутобиографском утицају“ њених дела и његову тврдњу да је „ја“ у песмама Ен Секстон [што она, узгред, погрешно наводи као ‘око’⁵⁸] јасно интимно и болно везано за песникињину аутобиографију“, а потом презриво коментарише да би „изволела да се не сложи“.⁵⁹ Она наставља тиме што наглашава фикционалност и варку аутобиографије, која, како се испоставља, јесте једна симулација: „Истина је да сам ја већину времена аутобиографска песникиња, или барем тако наводим своје читаоце да верују.“⁶⁰ Јасно је да су технике аутобиографског писања лако асимиловане, мењајући утисак аутобиографске истине (камен темељац исповеди, према Џоунсовом мишљењу и осталима) у потпуно фиктивну. Стога, далеко важније у писању Ен Секстон од аутобиографског „ја“ јесте оно што она назива персоном „ја“.

Фигуре којима се описује присвајање ове персоне „ја“ помажу да се успоставе разлози њених ранијих упозорења и наговештаја. Оне су метафоре прерушавања („користим персону ‘ја’ када стављам маску на своје лице“), малициозне обмане („гумена маска коју носи пљачкаш“) и драмског избегавања (Секстонова двапут спомиње кловна који намешта лице за представу). Употреба персоне „ја“ кључна је за имагинативни процес, нудећи параван иза кога се може сакрити и чисто платно на које се могу пројектовати нови идентитети. Песникињино разматрање сопствених дела показује да различита маска, или различито „ја“, може бити нането или скинуто по вољи: „Волим да набацим своје кловновско лице и постанем стара, стара жена попут оне у

⁵⁷ *Ibid.*, стр. 1, 3.

⁵⁸ На енглеском, ово је игра речима *I* и *eye*.

⁵⁹ *Ibid.*, стр. 1 HRHRC. Игра речима *I* и *eye* може се наћи и на другим местима у поезији Секстонове, на пример у „19. фебруара 1960“ из низа „Писама доктору Y“.

⁶⁰ Предавања у Крашоу (1), стр. 6. HRHRC. У интервјуу са Фицџералдом, Ен Секстон објашњава: „Волим да читам дневнике, биографије (али више волим *аутобиографију*, иако мислим да ту мораш да лажеш више него обично)“ (стр. 198, назнаке Ен Секстон).

песми 'Старица на зиду таверне колеца'.⁶¹ Како потврђује у свом другом предавању: „Било је то у раном периоду мог развоја када сам усвојила персону и то није нека коју сам потом скинула. Интригира ме да постанем друга особа.“⁶² Како је требало да нас њена ранија „упозорења и наговештаји“ упозоре, свака потрага за правом „Ен“ – у овим предавањима и песмама – једнако је узалудна.

У завршном предавању у Крашоу, као и у првом, Ен Секстон експлицитно побија једног од својих највећих критичара. Она преиспитује тумачења својих дела од стране Роберта Бојерса (и имплицитно, његов став да је „њен једини истинити субјект она сама и њене емоције“):

Желела бих да дам неколико напомена о чланку Роберта Бојерса у *Salmagundi* под насловом „Достигнућа Ен Секстон“... У песми „Два сина“ користим персону старице чија су се два сина оженила. Он изгледа мисли да говорим својим исповедним гласом. Слично је у „Легенди о једнооком човеку“, иако признајем да се идентификујем с њим. У „Протестантском Ускрсу“ персона је осмогодишњакиња. Он мисли да сам то ја.

Занимљиво је да Ен Секстон квалификује референце на „мој сопствени... глас“ тиме што напомиње да је то њен „исповедни глас“, као да је то тек један од гласова који су јој на располагању. Разлика коју Ен Секстон прави између правог „ја“ и „персоне“ јесте важна. Она одговара на тврдњу Џона Беримена с почетка *Песамна снова*:

Многа мишљења и грешке у Песмама не треба да упућују на Хенрија, још мање на аутора, већ на наслов дела... Песма, онда, ма колико широк био сјисак њених ликова, суштински је о имагинарној личности (не о јеснику, не о мени) по имену Хенри... [који] прича о себи некад у првом лицу, некад у трећем, некад чак и у другом; он има пријатеља, никад неименованог, који му се обраћа са јосиодине Боунс или различитим варијацијама њој имена.⁶³

У интервјуу са Луизом Ејмс, говорећи о процесу и наградама писања своје драме *Улица милосрђа* (продуцирана на Оф Бродвеју 1969), Секстонова спомиње да њена употреба различитих персона заваља више него што открива:

Са драмом, постојам свака персона – волим то да радим. Мислим да је то нешто што умет, иакође. И то прилично добро. Постојам неко други. Испричам њихову причу. Волим да ишем у првом лицу, чак и када се не ради о мени, и то је прилично збуњујуће за моје читаоце, јер они мисле да је иако све што ишем – понекад причам о себи а понекад не.⁶⁴

Оно што овде имплицира јесте да не постоји „истинско“ аутобиографско „ја“ изван низа персона или маски. Ауторкина манипулација овим персонама, њиховим усвајањем и одбацивањем, по жељи, овим мноштвом идентитета, све док некако пружа утисак аутентичности, показује да је идентитет уопште узев флуиднији и недокучивији

⁶¹ Предавања у Крашоу (1), стр. 2, 3. HRHRC.

⁶² Предавања у Крашоу (2), стр. 23. HRHRC.

⁶³ Песме снова (Лондон, 1990), стр. vi.

⁶⁴ „Ен Секстон: Од 'луднице' до Бродвеја“, интервју са Луизом Ејмс, Бостонски Сандеј Хералд путнички водич, 12. октобра 1969, стр. 1, 2–16: 2.

него што би, рецимо, А. Р. Џоунсова потрага за доследним аутобиографским „ја“ могла да предложи.

Како смо видели, уобичајено је међу критиком Ен Секстон да описује писање исповедне поезије као „императив“, као „неподношљиву компулзију“, и као продукт „неинхибираног аутобиографског импулса“. Имплицитно у таквим читањима јесте веровање да на дну провалије или резервоара који се раскрчује, или испод слојева искустава и сећања која се огољавају, постоји „оригинална“ или „истинска“ Ен Секстон која покушава да изађе, субјекат који само чека свој тренутак ослобођења или открочења. Како Кендис Ланг сажима конвенционална тумачења аутобиографског писања:

Традиционална критика се њвенствено бавила „човеком-иза-гела“, али је радећи на њеној основи да је књижено дело израз (ма како неадекватан) њене идеје која постоји из њеног субјекта и за коју је њај субјект једини ауторитет, разазнавање оног што је ња са „заиста хтео да каже“ постојало је једнако важно њеној продирању у „срж“ ауторовој бића да би се докучила њена истина о њеном субјекту.⁶⁵

Ја тврдим да се, уместо да је схватамо као извор или порекло текста, субјективности мора, речима Ентонија Истхоупа, „приступити не као тачки порекла већ као ефекту поетског дискурса“. Читањем исповеди као дискурса, можемо „објаснити аутора као продукт ефекта текста, док конвенционална критика прихвата појам аутора као неупитан и унапред задат да би могла да дефинише како текст треба читати“.⁶⁶

Манипулација Секстонове персонама „ја“ поставља кључна питања о аутентичности и веродостојности које се сматрају типичним карактеристикама конфесионализма. Постаје немогуће читати њене песме како би се идентификовао или оценио степен (делимично биографске) истине који је имплицитан у свакој од њих. Уместо тога, морамо узети у обзир да, баш као што има многих „ја“, од којих ниједно не треба идентификовати са ауторком, постоје и многе истине. Ен Секстон нуди пример своје песме „Непозната девојка на породилском одељењу“ (у *До луднице и делимично назад*) како би показала да је могуће да се писано „ја“ идентификује са искуством другог, да усвоји маску или персону, и тиме буде и истинито и лажно. Она је истинита у смислу да, како објашњава, маска нуди прилику да се истраже лична осећања губитка на примеру напуштања малог детета, и лажна у смислу да наратив песме прати фиктивну причу нелегитимности: „Може се забележити да су након што сам објавила ‘Непознату девојку’ људи у граду где је мој супруг одрастао говорили, ‘Није ли он диван момак кад се оженио Ен након што је она родила нелегитимно дете?’ Толико о исповести. Толико о персони.“⁶⁷

Кроз читава предавања у Крашоу, и уистину кроз своју поезију, Ен Секстон скреће критички акценат са евалуације претпостављене аутентичности исповедног гласа на разумевање његове потенцијалне неаутентичности – његове дигресије од песничкињиног субјективног искуства. Но, у изузетном дуплом блефу, након што је успоставила

⁶⁵ „Аутобиографија након романтизма“, Дијакритике, 12 (1982), 2–16: 10.

⁶⁶ Поезија као дискурс, 31, 7.

⁶⁷ Предавања у Крашоу (1), стр. 12, HRHRC.

једнаку валидност исповедне истине и исповедне варке (аутобиографско „ја“ и пер-сона „ја“), Секстонова подрива поузданост ове поделе, указујући да, заправо, читава дебата јесте заснована на неизвесности. Истина и варка нису толико једнако валидне колико једнако двосмислене, и њен сопствени идентитет којим би се утврдила таква питања о сопственим делима, њена вредност као сведока, бачени су под сумњу. Како Ен Секстон завршава своје друго предавање: „Све што је ово било јесте само моја пука фикција која је измишљена из делова мог живота, лиричних инстанци које сам развила, других маски које сам навукла на лице и гласова који су говорили у моје име. Никада, никада, никада. Све је лаж.“⁶⁸ Упркос покушају Ен Секстон да рационализује своја дела и да истакне продуктивни процес истраживања нових персона, комплексност њене поезије, и немогућност њеног свођења на упрошћене и схематске оцене, опире се дефиницији.

*(С енглеској превела **Слађана Сџаменковић**)*

⁶⁸ Предавања у Крашоу (2), стр. 10, HRHRC.