



NEŠTO ZA NEKOGA

En Sekston, interpretacija i sram ispovednog

*Ako jezik zamislimo kao medij...
onda je to neka vrsta membrane,
jednako sposobne da blokira
stvarno kao i da mu otvori prolaz.*

Ron Siliman, *Nova rečenica*

Trik sa rečima koje same sebe ispisuju

Bila sam izrazito svesna da bih morala gajiti averziju prema poeziji En Sekston mnogo pre nego što sam pročitala makar i jednu njenu pesmu. Dok su lirska čitanja Elizabet Bišop njenom delu osigurala izvesnu problematičnu reputaciju zasnovanu na estetsko-interpretativnoj veštini i kontrolisanom „glasu“, lirska čitanja dela Sekstonove zahtevaju da ga posmatramo kao aljkavu, pa stoga i neuspelu, tradicionalnu liriku, jer En Sekston opasno skreće od premise lirskog čitanja po kojoj dobra pesma pretače iskustvo u završenu formu. Tako gledano, Sekstonova stoji kao predmet srama za mejnstrim kritičku kulturu koja ju je u početku prihvatila. Istovremeno, i pristalice avangardnog i antilirskog diskursa njene neuspehe takođe pripisuju nemaru i nedisciplini u izrazu.¹ Ovo sugeriše da se u pogledu žalosnog statusa ekspresivnog ispovednog dela slažu dva inače duboko suprotstavljena „tabora“ – lirski i antilirski. Moglo bi se reći, ako je E. Bišop nekima „najvoljenija“ lirska pešnikinja, da je En Sekston *svima* najnevoljenija.² Štaviše, ako oklevam u identifikaciji sa E. Bišop, jer bi se moglo pomisliti da imam konzervativan i naivno ekspresivistički ukus (te

¹ Ron Siliman „pijane dečje pesmice“ En Sekston suprotstavlja svedenijem avangardnom mazohizmu kojim se odlikuje „pravi konfesionalizam“ iz kolaborativnog dela Roberta Kelija i Birgit Kempker *Shame/Schaum: A Collaboration* (New York: McPherson, 2005). Ron Silliman, „Joanne Kygers Night Palace Wasn't Only“, *Silliman's Blog*, 30. januar 2006, <http://ronsilliman.blogspot.com/2006/01/joanne-kygers-night-palace-wasnt-only.html>.

² Elizabeth Bishop, *Edgar Allan Poe & The Juke-Box: Uncollected Poems, Drafts, and Fragments*, ur. Alice Quinn (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006), korica. Za pregled negativnih kritika dela En Sekston, videti uvodne stranice u: Jo Gill, „Textual Confessions: Narcissism in Anne Sexton's Early Poetry“, *Twentieth-Century Literature* 50, br. 1 (2004): 59–87. Vudeti takođe: Linda Wagner-Martin, „Introduction: Anne Sexton, Poet“, u: *Critical Essays on Anne Sexton*, ur. Linda Wagner-Martin (Boston: G. K. Hall, 1989). Čak i Dž. D. Meklači, navodni obožavalac, uslovljava svoje zanimanje za Sekstonovu u predgovoru za *Anne Sexton: The Artist and Her Critics*, ur. J. D. McClatchy (Bloomington: Indiana University Press, 1978), viii.

samim tim povlađujem dominantnim kulturnim obrascima), rizik identifikacije sa Sekstonovom leži u tome što bi me mogli optužiti da uopšte nemam ukusa.

Način na koji je En Sekston osporavana mnogo nam govori o tome koliki je izazov dobar deo poezije u drugoj polovini dvadesetog veka predstavljao za norme lirskog čitanja preuzete od Mila i kodifikovane u dvadesetom veku. U sećanju na En Sekston pisanom posle njene smrti, Robert Louel o delu svoje bivše učenice kaže: „Mnoge od njenih najstidnijih pesama bile bi fascinantne da ih je neko stavio pod navodnike, kao predstavljanje nekog lika, a ne autora.“³ Louel kreće od pretpostavke identičnosti između pesama i ličnosti En Sekston, koja je u drugoj polovini 1970-ih izazivala još veći stid, premda je takva pretpostavka bila ključna za uspeh „ispovednih“ pesama kako Sekstonove tako i Louela sredinom veka.⁴ Louelov povratak impersonalnom ukusu i normama koje se nekad učio kako da „prevaziđe“ možda je zapravo bio podstaknut nekim posramljujućim reakcijama na bliskost između života i umetnosti za koju se ranije zalagao. U zbirci *Delfin* (1973), Louel je, na opšte zgražavanje, objavio pisma svoje tada još žive bivše žene, čime je zaradio vitriolske kritike, čak i od svojih obožavalaca, uključujući i sledeću, od veoma eliotovski intonirane Mardžori Perlof 1973: „Louel više ne uspeva sasvim u transformisanju sopstvenog života u umetnost, a ono što nudi u zamenu, ponekad postiđujuće lično, ponekad dosadno, svakako je trebalo da ostane 'zapečaćeno poput privatnih pisama'. Upravo tu, jasnije no drugde, famozni ispovedni modus, inaugurisan u Louelovim prekrasnim *Skicama života* iz 1959. dostiže tačku bez povratka.“⁵ Louelovi radovi nastali sredinom veka, uz radove En Sekston, Silvije Plat i V. D. Snodgrasa, nekad su delovali radikalno – kao oslobađajuća korekcija za impersonalnu poetiku T. S. Eliota i pojedinih novokritičara, a posebno za ideju da uspeša pesma mora dostići idealnu transformaciju strogo ličnog. Do sredine 1970-ih, očigledno, mnogo se toga promenilo.

Louelova sugestija o delu Sekstonove kvintesencijalan je novokritički potez: ispravan *interpretacijski* potez (oni navodnici) mogao bi postiđujuće momente ispovedne lirike preobraziti u „fascinaciju[e]“ svojstvene impersonalnoj dramskoj lirici ili dramskom monologu. Uz rizik da ponavljam opšta mesta o novoj kritici, u idealu distance između autora i njihovih pesama ključni ulog je čuveno Eliotovo uverenje da dobre pesme „vare i preobražavaju“ strogo lična, istorijski specifična osećanja svojih autora u „značajne emocije“, što omogu-

³ Robert Lowell, „Anne Sexton“, u: McClatchy, Anne Sexton, 71. Teško je datirati ovaj Louelov iskaz. On se pojavljuje 1987, posle njegove smrti, kao jedno od nekoliko „Sećanja“ koje je, po svemu sudeći, naručio Meklači za pomenutu zbirku kritičkih tekstova o Sekstonovoj. Ostaje nejasno kada je tačno napisan u periodu između smrti En Sekston 1974. i Louelove smrti 1977. Maksin Kjumin ovaj iskaz naziva „lakonskim posmrtnim slovom“ u predgovoru za *Sabrane pesme* En Sekston (Boston: Houghton Mifflin, 1981), xx. Nema potvrde da je Louel prisustvovao komemoraciji za Sekstonovu.

⁴ Pozivam se na: Lowell, *Life Studies* (New York: Farrar, Straus, and Cudahy, 1959). M. L. Rosenthal skovao je termin „ispovedno“ u: „Poetry as Confession“, *Nation* 189 (19. septembar 1959): 154–155; reprint u: *The Critical Response to Robert Lowell*, ur. Stephen Gould Axelrod (Westport, CT: Greenwood, 1999), 64–68.

⁵ Marjorie Perloff, „The Blank Now“, *New Republic*, 7. i 14. jul 1973, 24.

čava pristup „glavnoj struji“ „tradicije“.⁶ Eliot je polagao veru u pomalo mističan, spisateljski proces putem kojeg učenje u kombinaciji s pasivnom receptivnošću proizvodi novo delo koje perpetuiše i nadograđuje jedan korpus tekstova čija veličina nadilazi specifičnosti mesta i vremena.⁷

Dok je Eliot ovo varenje emocija i preradu ličnog zamišljao kao piščevu odgovornost, Louelovi sugerisani navodnici zamišljaju da takav proces dramatizacije obavlja kritički tumač. U tom smislu, on takođe sledi primer Bruksa i Vorena i Vimzata: setimo se Bruksove i Vimzatove tvrdnje iz 1957. u *Književnoj kritici*, apsolutno saobrazne pedagoškim normama čitanja poezije koje su za anglofone čitaoce i pisce na snazi od 1930-ih: „Nakon što lirskog govornika razdvojimo od ličnosti pesnika, čak i najnezatniji lirski iskaz razotkriva se kao drama.“⁸

Ovaj pomak ka *interpretativnim* procesima koji realizuju dramske kvalitete pesme bio je centralan za pedagoški program koji je težio konsolidovanju konvencionalnih predstava o društvenoj funkciji i vrednosti umetnosti erodiranih u nekoliko prethodnih decenija, počev od različitih oblika modernizma. Kako bi se umetnička dela mogla razumeti kao korisna ili kao da su u dosluhu sa univerzalnim? Louelov komentar o Sekstonovoj iz kasnih 1970-ih stoga je vrlo kasna verzija iste novokritičke ortodoksije (a možemo zapaziti i kako Louel gotovo parodira moć kritičara nad umetničkim delom). Ovaj komentar priznaje, otvoreni je nego što su to činili novokritičari, čudnovato protejsku, pa čak i fantazmičku, ontologiju umetničkog dela u kritički centriranoj situaciji. Ako umetničko delo nije u dosluhu sa opšteprihvaćenim moralnim standardima, čini se da sugeriše Louel, onda ga samo valja pretvoriti u dramski monolog i načiniti od njega lekciju o karakternim slabostima.

U ovom smislu, Louelov komentar takođe pokreće složeno, protivrečno i nerazmrsivo klupko stavova koje opisuje status novokritičkih imperativa za pesnike Louelove i, još i više, postmoderne generacije En Sekston. Koliko god se očekivalo da pesma bude ekspresivna – da se, dakle, uvek čita kao odgovor određenog čitaoca na određenu situaciju – ona je morala obznaniti distancu od sopstvenog autora, bilo površinskom težinom ili dramatizacijom ličnog, kako bi garantovala i podržavala dubinsku kritičku analizu i, možemo pretpo-

⁶ T. S. Eliot, „Tradition and the Individual Talent“ (1919, *Egoist*), reprint u: *Selected Prose of T. S. Eliot*, ur. Frank Kermode (New York: Harcourt, 1975), 37–44 (kurziv moj). Stranice iz Kermodove knjige nadalje su citirane u zagradama kao *SP*.

⁷ Nekoliko novokritičara govorilo je o rezultatima pozivajući se na „dramu“ ili „dramska“ svojstva lirike – često u smislu prerade ideja ili pak ličnog ili ironije, kao dostignuća koje pesmu čini objektivnom, za opštu upotrebu. Za nekoliko primera, videti: T. S. Eliot, „A Dialogue on Dramatic Poetry“ (1928), u: *Selected Essays* (New York: Harcourt Brace, 1932), 38; Yvor Winters, *The Anatomy of Nonsense* (Norfolk, CT: New Directions, 1943), 13. Videti takođe: Cleanth Brooks i Robert Penn Warren, *Understanding Poetry*, 3. izd. (New York: Holt, Reinhart, 1960), 20. Videti takođe: Brooks and W. K. Wimsatt, za raspravu o Eliotu gde se njihovi i Eliotovi stavovi o važnosti „dramskog karaktera“ poezije u potpunosti poklapaju, u: *Literary Criticism: A Short History* (New York: Knopf, 1957), 673–676. Helen Vendler podvlači intrinzičan kvalitet poetske „analize“ (analizabilnost?) na način koji mi se čini sličnim, u: *The Given and the Made: Strategies of Poetic Redefinition* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), 90.

⁸ Brooks and Wimsatt, *Literary Criticism*, 675.

staviti, kako ne bi postidela kritičara koji je tu potpuno suvišan. Štaviše, činjenica da je američki kanon sredinom veka gotovo otpisao Volta Vitmena, čiji opus svojim „naivnim afirmacijama“ i neposrednošću kao da nije podržavao ključnu poziciju profesionalnog kritičara u poetičkom čitanju, ukazuje na upravo takav strah od suvišnosti, kako to sugerise Alen Ginzberg u razmatranju kanonâ ukusa nove kritike.⁹ Još jedan skup tadašnjih imperativa u čitanju (donekle u sukobu s imperativom čuvanja i održavanja kritičkog poduhvata) nalagao je da, koliko god dobra pesma bila teška, ona ne sme biti toliko teška da ju je nemoguće interpretirati, budući da bi je to učinilo beskorisnom. U celini uzev, pesma nije smela služiti samo autoru već je morala biti sastavni deo poetske kulture još uvek privržene arnoldovskoj ideji o prosvetiteljskoj i poučnoj funkciji umetnosti.

Zapravo, nad Louelovom tvrdnjom da Sekstonova prkosi očekivanjima da poezija drammatizuje ličnost autora lebdi senka neodobravanja koje je Alen Tejt, Louelov novokritički mentor, izrazio povodom autobiografskih pesama u *Skicama života* 1957, pre nego što ih Louel i objavio: „Sve pesme o tvojoj porodici... definitivno su loše“, pisao je Louelu. „Mislim da ne bi smeo da ih objavljuješ... Pesme su sročene od neasimilovanih detalja, strahovito intimnih, a hladno popisanih [...] Nisu ni od kakvog javnog i književnog interesa.“¹⁰ I mentor Sekstonove, Džon Holms, na sličan način se protivio objavljivanju pesama, u zbirci *Do ludnice i delimično nazad* (1960), za koje je znao da govore o njenom boravku u psihijatrijskoj ustanovi. Smatrao je da su te pesme „veoma sebične“ – sve odreda „prisiljavaju druge da te slušaju, a ništa ne pružaju slušaocima, ništa što bi ih podučilo ili im pomoglo“: „Smeta mi što poeziju koristiš na taj način. Jeste da je sve to odušak za tebe, ali šta iko drugi može imati od toga osim spektakla o nečijem doživljaju oduška?“¹¹ Navedeni saveti o potrebi da se objektivizuje lični sadržaj pesama javljaju se otprilike u isto vreme kada su Vimzat i Bruks studentima savetovali da sve lirske iskaze stavljaju pod navodnike kako bi se ovi mogli čitati kao drame (a ne lične ekspresije).¹²

⁹ Golding citira sećanja Roberta Krilija iz 1973. u „Uvodu“ Pingvinove zbirke *Selected Whitman*, o tome kako se, 1940-ih, naklonost prema Vitmenu, proglašenom „naivno afirmativnim“, smatrala „lošim ukusom“; po mišljenju Roberta Dankana, „postoji opšta nelagoda kad je reč o Vitmenu“, čije se delo smatralo nedovoljno složenim da bi podržalo novokritička čitanja. Citirano u: Alan C. Golding, *From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry* (Madison: University of Wisconsin Press, 1995), 92–93. Creely, „Introduction to Penguin *Selected Whitman*“ (1973), reprint u: *The Collected Essays of Robert Creeley* (Berkeley: University of California Press, 1989), 4, 3. Golding kao izvor Dankanovog iskaza navodi str. 67, u: Ekbert Faas, *Young Robert Duncan: Portrait of the Poet as a Homosexual in Society* (Santa Barbara, CA: Black Sparrow Press, 1963),

¹⁰ ali čini se da greši.

Alen Tejt R. L.-u, 3. decembar 1957. (Houghton Library), citirano u: Ian Hamilton, *Robert Lowell: A Biography* (New York: Random House, 1982), 237.

¹¹ Citirano u: Diane Middlebrook, „I Tapped My Own Head: The Apprenticeship of Anne Sexton“, u: *Coming to Light: American Women Poets in the Twentieth Century*, ur. Diane Middlebrook; Marilyn Yalom (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1985), 203. Midlbruk kao izvor uzima korespondenciju En Sekston sa Džonom Holmsom, od 11. februara 1959. (Sekston pogrešno navodi 1958), u: Anne Sexton Archive, Humanities Research Center, University of Texas, Austin.

¹² Do 1960, kako nas podseća Herbert F. Taker, za govornika je lirsko čitanje „unapređeno iz saveta u preskripciju“ – u pedagošku normu ili, Takerovim rečima, gotovo obavezno „sprovođenje čitalaca mi-

Ključni ulog u takvim imperativima – i dalje prilično jakim – bile su opšte humanističke pretpostavke i ukusi: poezija se mora obraćati opštjeljudskom iskustvu i govoriti u ime tog iskustva. Stoga je prvobitno obećanje i uzbudljivost „ličnog“ za pesnike koji su identifikovani kao „ispovedni“ ležalo u zamisli da poezija može svedočiti o aspektima iskustva dotle *isključenim* iz ovakvih univerzalističkih pretpostavki. Premda je impersonalna poetika T. S. Eliota i novokritičara uspele lirsku pesmu prikazivala kao delo koje naizgled ne mari za publiku, oslanjajući se na Milovu devetnaestovekovnu ideju da je vrhunski domet lirske poezije „osećanje koje se ispoveda samo sebi“ i pritom je „apsolutno nesvesno slušaoca“, ispovedni pesnici su slušaocima i *doslovno* okrenuli leđa time što su ignorisali ustaljena pravila dekoruma.¹³

Štaviše, pretpostavka implicitna kod Mila – da će ta intenzivno lirska, ka sebi okrenuta poezija ipak biti savršeno čitljiva svakom kome dospe u ruke – uzima kao datost da ništa u pesmi neće biti toliko specifično za pesnikovo iskustvo ili toliko kontrakulturno ili toliko specifično iskazano da bi moglo ugroziti čitaočevu identifikaciju s pesmom i njenim subjektom. Za Mila, poezija je „odraz dubljih i tajnijih mehanizama ljudske emocije“ i stoga „zanimljiva samo onima kod kojih evocira nešto što su i sami osetili, ili im pak podstiče imaginaciju tako da su u stanju da zamisle šta bi mogli osetiti, ili šta su mogli da osete, samo da su im spoljašnje životne okolnosti bile drugačije.“¹⁴ Fundamentalna pretpostavka ove izuzetno uticajne ideje glasi da, koliko god nečije stvarno istorijsko iskustvo bilo različito, sva „istinski“ poetska iskustva svojim čitaocima dopuštaju da se identifikuju sa sveopštim „ljudskim srcem“ koje im predočavaju.¹⁵

Reći da je En Sekston kršila ovaj diktum u prvi mah zvuči očigledno. Dovoljno je, primera radi, citirati naslov „U slavu moje materice“. Osim toga, sredinom veka, mnogi posleratni američki poetski projekti težili su da imaginativnim pomacima testiraju granice primerenih tema koje takva teorija lirike nameće poeziji: „Urlik“ Alena Ginzberga ugradio je teme muka i užitaka homoseksualnog života, komunizma i kontrakulturnih izbora u osnovne pretpostavke lirskog humanizma; ispovedni pesnici, posebno Robert Louel, otežali su nam posmatranje njihovog „ja“ kao bilo koga drugog osim autora; a spisateljice, uključujući En Sekston i Silviju Plat, pisale su pesme s akcentom na iskustvima nužno vezanim za žensko telo, testirajući tako implicitnu pretpostavku da je lirski govornik muškarac. Po rečima Adrijen Rič, povodom okretanja autobiografskom i ličnom u poeziji nakon Drugog

mo autora pesme ka njenom dramskom govorniku“. Tucker, „Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric“, u: *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, ur. Chavina Hosek; Patricia Parker (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985), 240.

¹³ John Stuart Mill, „Thoughts on Poetry and Its Varieties“ (1833, revidovano 1859), u: *Dissertations and Discussions Political, Philosophical, and Historical*, tom I. (New York: Holt, 1874), 97.

¹⁴ *Ibid.*, 93.

¹⁵ U drugačijem reprintu ovog Milovog eseja, stoji „ljudsko srce“ umesto „ljudska emocija“. Videti: Mill, „What Is Poetry?“ (1833), u: *Early Essays: John Stuart Mill*, ur. G. W. M. Gibbs (London: George Bell & Sons, 1897), 204. Međutim, u oba izdanja – Henry Holt i George Bell – kao izvor teksta navodi se *Monthly Repository*, 1833.

svetskog rata: „Pokušavali smo da živimo lične živote“, „jedine o kojima smo mogli da svedočimo.“¹⁶

Ove reči Adrijen Rič potiču iz pesme „Onih godina“ (1991), koja zapravo to okretanje ličnom iz 1950-ih kritikuje četrdeset godina kasnije, žaleći zbog posledica: „Zatekli smo se / svedeni na ja“, piše A. Rič – dakle, odsečeni od potencijalne moći zajedničkog, ljudskog, zamenice „mi“.¹⁷ A. Rič piše početkom 1990-ih, kada su ispovedna poezija, kao i poezija „dubokih slika“, takozvana epifanijska lirika i svi ostali „testamentarni“ američki poetski stilovi (kako ih naziva Majkl Dejvidson) već uveliko izašli na loš glas, ne samo među pesnicima koji su čeznuli za eksplicitnije društvenim i političkim osnovama poezije (kao i A. Rič), nego i, prilično upadljivo, među jezičkim pesnicima i drugima koji su, na tragu poststrukturalističkih ideja iz 1970-ih, preuzeli na sebe misiju da dekonstruišu poetiku „glasa“ koju su videli kao dominantnu u mejnstrim kanonu savremene poetike izloženom uticaju univerzitetskih kurseva kreativnog pisanja.¹⁸ Činjenica da je poetika glasa, implicitno zainteresovana za koherentni subjekt, ličila na produžetak mistifikujućeg poznokapitalističkog društvenog imaginarijuma, gde je ideal pesme kao „lirske... poruke u boci“ koja se „iz osame obraća drugoj osami“, po rečima Edvarda Hirša, jezičkim pesnicima delovao kao održavanje „jednog marginalnog, izolovanog individualizma... kao herojskog i transcendentnog projekta“, kako to Siliman, Karla Hariman i drugi formulišu iskazujući otpor lirskom idealu iz 1980-ih.¹⁹

Gde bismo pozicionirali Sekstonovu u ovoj binarnoj podeli na ličnu ekspresivnu liriku i antiliriku? Dugo nakon što su se kritičari opredeljeni za eliotovski model poetskog dostignuća pozabavili procenom sposobnosti Louelovog dela da analizira istorijsko ja, pesme En Sekston i dalje su delovale kao da ih je pisala isključivo za samu sebe, kako to sugerise Holmsova kritika. A zašto? Ovde bih predočila mogućnost da ono što je Sekstonovu činilo toliko radikalnom da je to zahtevalo prezir nije bilo, kako se obično pretpostavlja, njeno zalaganje za „sveden[ost] na ja“ na koje su upozoravali i A. Rič i jezički autori, već pre njena nespremnost da se pridržava imperativa da poezija mora funkcionisati kao uspelo zanatsko dostignuće.

Kao što ću podrobnije izložiti u ovom poglavlju, delo Sekstonove često se opire vladajućim tipovima analize među kritičarima koji su se njime bavili za njenog života. Čudno mi je, međutim, to što delo En Sekston, kada se čak i neznatno odstupi od njegovog lirskog čitanja, može po izvesnim efektima i ciljevima delovati kao produžetak avangardnih pro-

¹⁶ Adrienne Rich, „In Those Years“, u: *Dark Fields of the Republic* (New York: Norton, 1995); reprint u: *After Confession: Poetry as Autobiography*, ur. Kate Sontag; David Graham (St. Paul, MN: Graywolf, 2001), 333.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Michael Davidson, „Philosophy and Theory in US Modern Poetry“, u: *A Concise Companion to Twentieth-Century American Poetry*, ur. Stephen Freedman (Hoboken, NJ: Wiley, 2008), 246.

¹⁹ Edward Hirsch, *How to Read a Poem and Fall in Love with Poetry* (New York: Harcourt 1999), 6; Ron Silliman, Carla Harryman, Lyn Hejinian, Steve Benson, Bob Perelman, Barrett Watten, „Aesthetic Tendency and the Politics of Poetry: A Manifesto“, *Social Text* 19–20 (jesen 1988): 264.

jekata s kraja 1970-ih koji su odbijali da poštuju ambleme herojske i transcendentne izolacije. Pesme En Sekston – tako često epistolarne ili u formi dramskog monologa upućenog rezonivnom „ti“ ili zainteresovane za intersubjektivnost – odbijaju tu predstavu o izolaciji i zapravo eksponiraju i stavljaju u prvi plan funkciju publike koju je Mil neodlučno i nepotpuno potiskivao. Zašto njene eksperimente sa subjektivnošću i lirskom izolacijom nismo čitali kao avangardne?

U Hiršovoj figuri lirске pesme koja „govori“ izvan vremena, bestelesna i ahistorična, kao i u Milovoj figuri pesme nezainteresovane da zadovolji specifične, konvencionalne potrebe ma koje specifične publike, postoji pretpostavka da dobre pesme proizvode spontane trenutke identifikacije između pesama (kao ličnosti) i njihovih čitalaca. U izvesnom smislu, proces depersonalizacije cenjen među (pojedininim) novokritičarima i, kasnije, široko podržavan kroz pedagoška čitanja za dramatizovanog govornika, bio je nadahnut sličnom pretpostavkom: kao što povodom rizika bavljenja „ličnim“ u pesmi sugerise Dejvid Or, da bi to „lično“ funkcionisalo, ono ipak mora delovati kao proizvod tehnike.²⁰

Ovde je, čini mi se, važno da ponovo naglasim svoje pažljivo izbegavanje identifikacije sa Sekston-spisateljicom i želju da je pritom ne svedem na alkoholizam, bračne razmirice i samoubistvo – da njeno delo oslobodim srama kako ni pažnja koju mu posvećujem ne bi bila sramna. Čak i ako izaberemo da se identifikujemo s herojskom predstavom o ličnosti nekog pesnika ili protagoniste njegove pesme, i dalje nam ostaje poriv za identifikacijom s pesnikovim dostignućem (ili možda dostignućem pesme). Štaviše, taj bi se poriv korisno mogao opisati kao čitalački horizont, osnovni, mada prećutni, aspekt strategijâ lirskog čitanja koje su mnogi čitaoci dobili u nasleđe. Svesna, dakle, da ću time markirati sopstvenu potrebu da opravdam to što radove Sekston uzimam ozbiljno, pokušaću da pokažem kako njeno delo ističe i komplikuje fikcije o „govoru“ i „osluškivanju“ koje su bile toliko važne za fantaziju novokritičara o lirskoj identifikaciji i kontroli, a to nas poziva da bolje razmislimo o procesima identifikacije koji ulaze u lirska čitanja, jednako kao i o kulturi profesionalne kritike koja ih neguje.

Kao što su svojim doprinosima pokazali njena biografkinja Dajana Midlbruk i drugi, En Sekston je bila i te kako svesna da objavljena pesma proizvodi identitet koji je iluzoran ali moćan osnov identifikacije za čitaoca pesme pa čak i za nju samu. Pisala je svom psihijatru Martinu T. Ornu: „Izmislila sam čitavu jednu ličnost, En Sekston, koja bi ti mogla biti od koristi... Svi ti ljudi što mi pišu i veruju u mene. Bože! Pa ja čak i ne postojim.“²¹ Bila je takođe svesna svoje pripadnosti poetskoj kulturi koja od nje zahteva da promućurno osmisli svo-

²⁰ 20. David Orr, „The Personal“, u: *Beautiful and Pointless: A Guide to Modern Poetry* (New York: Vintage Books, 1992), 201. Or se poziva na ideju Ervinga Gofmana o „razdvajanju uloga“ kako bi sugerisao da fricija između javne persone i privatnog pojedinca proizvodi „postidenost“ (18–19).

²¹ Citirano u: Diane Wood Middlebrook, *Anne Sexton: A Biography* (New York: Vintage Books, 1992), 201. Midlbruk kao izvor navodi pismo koje je En Sekston napisala dr Ornu 20. jula 1963, iz arhive dr Orna. Videti takođe: Mutlu Konuk Blasing, *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007), 180.

ju javnu personu i privlačnost svoga „ja“ kao javne fascinacije: sebe je nazivala „osobom koja prodaje poeziju“ i „glumicom u vlastitom autobiografskom komadu“.²² Istovremeno, Sekstonova je razmišljala o moći jezika da konstruiše, u suštini, svoju „vlastitu“ agendu i proizvede autorski identitet odvojen od nje same. U jednom pismu dr Ornu iz iste godine kada je napisala „Reče pesnikinja analitičaru“, ona opisuje jezik kao igru „prebrojavanja“, možda i datost pesme:

Naravno da ZNAM da je jezik puko prebrojavanje, znam sve dok reči ne počnu same od sebe da se razmeštaju i da ispisuju nešto bolje od svega što bih ja ikad umela... Nije da stvarno verujem pesmi, ali ime je svakako moje pa mora biti da toj pesmi pripadam. Dakle mora biti da sam stvarna... Kada kažeš da „reči ne znače ništa“ onda to znači da stvarna ja nisam ništa. Ja sam samo trik sa rečima koje same sebe ispisuju.²³

Budući da je Sekstonovu pratila reputacija nekritične, naivne ekspresivnosti, njeni uvidi o tome kako jezik oblikuje subjekta koji piše kao različitog od njenog „ja“ (ali s uticajem na njega), kao i o sposobnosti tržišta da proizvede autorsku funkciju, možda deluju kao iznenađenje. Takvi uvidi pre bi se očekivali od nekog mnogo savremenijeg autora, možda povezanog s avangardnom poetikom. Dok su u novije vreme kritičari s najviše razumevanja za Sekston u stanju da prepoznaju njeno vešto baratanje subjektivitetom i jezikom, izraženije nego što to dozvoljava njena reputacija ispovedne pesnikinje, većina kritičara previđa često sasvim izuzetne načine na koje En Sekston u svojim radovima eksponira i preuveličava upravo one premise lirskog čitanja iz 1950-ih koje su takvu reputaciju i proizvele. Radovi En Sekston opiru se, na više nivoa, našoj identifikaciji s njima; i teški su za čitanje na načine koji testiraju centralnost *kritike* u vrednovanju poezije karakterističnu za vreme u kom je pisala.

²² Citirano u: Middlebrook, *Anne Sexton*, 62. Midlbruk kao izvor navodi kucane beleške koje je En Sekston pisala za dr Orna tokom njegovog istraživačkog odsustva kada su prekinuli sa seansama. Beleška nosi datum 9. april 1958, i pronađena je u njegovoj arhivi. Vidi takođe intervju koji je En Sekston dala Barbari Kevls, u: *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, 4. serija, ur. George Plimpton (New York: Viking, 1976), 422.

²³ Citirano u: Middlebrook, *Anne Sexton*, 82. Midlbruk ovo naziva pismom, ali i „kucanim beleškama“, kao u gornjem tekstu. Datirano je 29. septembra 1958, i zavedeno u dokumentaciji dr Orna. Midlbruk čita RATS–STAR beleške ili pismo kao dokaz da je Sekstonova shvatala da je „osećaj stvarnosti tek jedan od varljivih efekata koje reči postižu već i samim tim što su raspoređene na određeni način... ‘Ja’ u pesmi postalo je stvarno zato što je postalo vidljivo u štampanom mediju i ušlo u optičaj među onima koji su u poziciji da ga prepoznaju“ (83).

Poetska kultura En Sekston

Jedna od prvih objavljenih pesama En Sekston, „Čitanje“ (1958) – koja nije uključena u njene *Sabrane pesme* – pokazuje da je na početku svog prilično samosvesnog učenja kako se piše poezija za objavljivanje, pesnikinja već bila svesna da ono što poeziju čini poezijom podrazumeva snažnu i nelagodnu svest o akademskom terenu za dokazivanje koji vrvi od profesora-kritičara.²⁴ Osim toga, iz nje se vidi da je Sekstonova razumela da, u poetskoj kulturi kojom će morati da ovlada, pesme treba izvoditi pred publikom sačinjenom od naoštrenih akademskih profesionalaca koji jedva čekaju da pesmu proglase „govornom“, uspelom i ličnom. Sve vreme, pesma flertuje sa brkanjem pisanja i govora kao i interpretacije i govora koje ilustruje ovo razumevanje:

ČITANJE

*Umeo je taj pesnik da govori,
Nije tu bilo nikakve sumnje.
Vrhovni profesor klimnuo je glavom
Susednom profesoru i
Složio se s drugim predavačem,
Koji čak nije ni bio profesor.
Mnogo je tu bilo pesnika,
Odlagali su načas svoje aktovke
Kako bi dotakli te počasne reči.
Zavideli su mu na čitanju
A oni s knjigama
Odobravali su i smešili se
Manje poznatim pesnicima koji su
Hodali nesigurno, ali znajući,
Naravno, da su upravo čuli
Nešto značajno.²⁵*

Iako pesma na površini otvoreno opisuje akademsko čitanje poezije kao teren za dokazivanje, kruti, izlomljeni stihovi i antipoetski i donekle neprirodan govor skreću pažnju na privrženost te poetske kulture modusu recepcije poezije koji podrazumeva identičnost pisanja i govora. Posmatrani pesnik „govori“ svoje reči, ali profesori-pesnici iz publike ostaju duže kako bi ih „dotakli“ (stih 9); i mada su „čuli“ pesnika kako čita naglas, oni nisu čuli govor već „nešto značajno“ (stih 16). Brkanje vokalnog izvođenja s nečim statičnim i opredmećenim (poput teksta) nastavlja se u drugom pasusu pesme, dalje naglašavajući činjeni-

²⁴ Pisana 1957–1958, pesma je prvi put objavljena u časopisu *Christian Science Monitor*, 28. jula 1958.

²⁵ Anne Sexton, „The Reading“, u: *Anne Sexton: A Self-Portrait in Letters*, ur. Linda Gray Sexton; Loring Conant, Jr. (New York: Houghton Mifflin, 1977), 30. Stranice iz ovog izdanja nadalje su citirane u zagradama kao *Pisma*.

cu da slušaoci ne doživljavaju pesmu (pa čak ni njene čujne elemente) već pesnika metonimisanog kao „slavno ime“):

*Posle aplauza požurili su napolje,
Ne opipavši prstima
Njegovo podneblje rima.
Ne pomislivši kako se zvuk kruni,
Kako i počast ume da se oduži.
Značajni pesnik je čitao,
Pročitao im svoje osmehe
A ostatak prolio
Na podijum.
Svi su klimali glavom,
Kušali njegovu slavu,
Zaboravljali da pesme ništa ne govore,
Pamtili samo –
Čuli smo ga,
To slavno ime. (30, stihovi 18–32)*

En Sekston ističe autorovu ličnost i slavu jer to baca u drugi plan doživljaj njegove pesme – publika čuje „[nje]ga, / To slavno ime“, dok im on čita „svoje osmehe“, a ne svoju pesmu. Ovo sugerše koliko se malo značaja pridaje pesmi unutar pesme (koju niti su opipali niti o njoj razmišljali, u stihovima 19–21); tu drugu pesmu bacila je u zasenak tada aktuelna kultura akademskog „čitanja“. Tekst nam pokazuje kako Sekstonova uzima meru pesničkom poslu iz 1950-ih i akademskoj društvenoj sceni koja u to vreme diktira norme za konzumiranje pesama, generisanje njihovih „čitanja“ i procenu njihovog kulturnog kapitala. Otvoren, nepoetičan opis i naoko arbitrarni prelomi prvih trinaest stihova sugeršu da bi pesma slavnog imena mogla biti loša, naglašavajući društvenu prirodu same te kulture. U celini gledano, ovo deluje kao sardoničan komentar o akademskoj kulturi koja će procenjivati njene prve objavljene radove: En Sekston je imala njuh za kulturne forme koje određuju i signališu uspeh nekog pesnika. Zašto bi inače tako nezgrapno isticala sitne hijerarhijske detalje koji čine razliku između „vrhovnog profesora“, onog „susednog“ i „drugog predavača“, koji „čak nije ni bio profesor“?

S obzirom na pronicljive uvide u dominantnu, novokritički obojenu poetsku kulturu, naglašavanje zvuka i govora u pesmi poprima specifičan pažnje vredan karakter, jer naoko referiše na pedagoška očekivanja, široko podrazumevana, da pesme treba čitati kao da imaju govornike. Ono, zapravo, što je publika zaboravila, moguće u žurbi da okusi slavu i udovolji „vrhovnim profesorima“, jeste opaska „da pesme ništa ne govore“. Sekstonova stavlja naglasak na pisanje u pesmi o javnom govoru, govoru koji se može dotaći, čime kao da sugerše da preklapanje između to dvoje čini kritičku vrednost koja nastaje iz određene poetske društvene kulture, a ne putem deskripcije delovanja poetskih tekstova ili načina na koji pesnici pišu. Takav naglasak mogao bi biti indikacija samosvesti i često flagrantnog skretanja pažnje (ako ne baš i otpora) na kritičko isticanje glasa koje se vremenski poduda-

ralo, kako na američkoj poetskoj sceni tako i u široj kulturi – sa isticanjem harizmatične moći „zvezde“.²⁶

Iste godine kada je ova pesma objavljena, Sekstonova je, u nekoliko pisama profesionalnim čitaocima njenih ranih radova, izrazila zabrinutost zbog učestalih zamerki da još nije „pronašla sopstveni glas“. U novembru 1958. pisala je Nolanu Mileru (uredniku časopisa *Antiok rivju*): „Stalno mi govore kako još nisam pronašla svoj ‘glas’ i kako već poduže zavirujem u fioke radnog stola i ispod starih rukopisa a da nisam pronašla nikakav pomena vredan novi zvuk. Zato sam i napisala tu dugu pesmu [„Udvojena slika“] na najfinijem papiru kao da ona to od početka zaslužuje. Itd., itd.“ (*Pisma*, 44–45). Ovde, kao i u „Čitanju“, En Sekston figurše poetski „glas“ kao nešto što neće pronaći u sebi samoj nego u svom radnom stolu. Mada se ovo može tumačiti u svetlu uspona ličnog „glasa“ kao znaka političkog oslobađanja, pre će biti da je reč o isticanju činjenice da, na aktuelnom poetskom tržištu, figura „glasa“ postaje metonim za objavljivanja vredno i uspešno.²⁷ Preobrnuvši logiku po kojoj pronalaženje glasa vodi do „najfinijeg papira“, Sekstonova će ipak upotrebiti najfiniji papir, kao da bi tom varkom mogla navesti druge da čuju njen „glas“. U „Čitanju“, naglasak na društvenom, akademskom okruženju koje treba da proceni vrednost njenih pesama na sličan način sugerše nužnu zavisnost umetničkog dela od potrošačke kulture njegovog okruženja; za tadašnje „vrhovne profesore“ (kao i za „predavača“ i studente željne da im ugode), ideja da svaka pesma ima samotnog govornika te da zahteva čitanje (tumačenje, to jest) radi njegove identifikacije bila je važeća norma za lirsko čitanje – štaviše, „glavna lirski metafora“, kako je naziva Virdžinija Džekson.²⁸ I zaista su „glas“ (kao i govornik i ton) bili važne interpretacijske i kritičke odrednice tokom dobrih dvadeset godina akademskih poetskih čitanja, podržane pedagoškim tekstovima Rubena Brauera, Renea Veleka i Vorena Ostina i, u drugoj polovini 1950-ih, Vimzata i Bruksa i mnogih drugih, a primenjuju se i danas. Između ostalog, „govornik“ i „situacija“ su, kako to predočava Vernon Šetli, metodi čitanja koji omogućavaju podučavanje teških tekstova, budući da se nedorečenosti i lakune apsorbuju kroz psihologiju govornika, što pak ukazuje na bitnu slabost tog modela: tendenciju da privileguje poetske tehnike koje je *moгуće* čitati kao indekse glasa ili ličnosti, a umanjuje značaj onih za koje to nije moguće.²⁹ Važno je, međutim, dodati da je govornički model problematičan čak i za pesme koje, u prvi mah, deluju

²⁶ Za epizode iz kulture javnog čitanja poezije u SAD u 20. veku videti rad Lezli Viler, koja brani stav da je fuzija starijeg modela izvođenja poezije kao teatra (gde izvođač teksta nije nužno i autor) s novijim modelom poetskog performansa kao spektakla autorske ličnosti ubrzano postajala norma posle Drugog svetskog rata i to pod specifično institucionalnim akademskim pritiskom. Wheeler, *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2008), 130–146. Videti takođe: Peter Middleton, *Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2008), 3. poglavlje.

²⁷ Videti: Wheeler, predgovor za *Voicing American Poetry*.

²⁸ Virginia Jackson, *Dickinson's Mysery: A Theory of Lyric Reading* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005), 132.

²⁹ Vernon Shetley, *After the Death of Poetry: Poet and Audience in Contemporary America* (Durham, NC: Duke University Press, 1993), 111.

kao da su za njega skrojene. Jer neće se baš svaka pesma koja omogućava identifikaciju potencijalnog govornika i okruženja, ili čiji je narativ dovoljno razgovetan da dozvoljava (ili čak podstiče) dramsko čitanje, nužno pokazati u najboljem, ili najkompletnijem svetlu kada je čitamo sa akcentom na glasu, karakteru, situaciji i objedinjenoj psihologiji.

Štaviše, kako nas En Sekston, svesna „glasa“ kao tropa autentičnosti, priprema da uočimo, njene pesme često ističu prisustvo govornika i time kao da preuveličavaju, istražuju, a ponekad i ruše prećutne premise modelâ lirskog čitanja koje su se upravo tada uspostavljale, a moćne su i danas: pre svega, da pesme nastaju samo da bi akademski kritičari svojim analizama iz njih iscedili neku čitljivu, govoru podobnu, moralnu sadržinu.³⁰ Ova tvrdnja moje argumente svrstava u mali ali rastući korpus kritičkih radova o Sekstonovoj koji imaju za cilj da njeno delo spasu od usko biografskih i ekspresivističkih čitanja.³¹ Među tim radovima, najznačajniji je tekst Džo Gil, koji nas poziva da En Sekston vidimo kao istraživača „liminalnog prostora između ja i ti, govornika i čitaoca,... sopstva i sveta objekta“, kako bismo shvatili da ona „predskazuje... izrazito samorefleksivne tendencije u novijoj američkoj poeziji“.³² Koliko god da su radovi Džo Gil dobrodošli, ipak se u njima poduhvat reafirmacije – projekat, kao i moj, spasavanja En Sekston od najgoreg posramljivanja „lirskog“ (shvaćenog kao „narcisoidnost“ i „naivna samoekspresija“) – oslanja upravo na norme lirskog čitanja koje tom posramljivanju doprinose. Džo Gil ovo kvalifikuje napomenom da izneti argumente u korist samorefleksivnosti kod En Sekston ne znači i „tvrditi da [njeno delo] predstavlja protopostmodernističko odbacivanje autentičnosti, referencijalnosti ili ekspresije, već naprotiv, sugerisati da je to delo skeptično, upućeno i sklono preispitivanju statusa ovih principa kao i procesa kojima se oni uspostavljaju i tumače“.³³ Dopuniću ovu korisnu tvrdnju specifikacijom da su procesi u koje je Sekstonova, čini se, najbolje „upućena“ i prema kojima je najviše „skeptična“ upravo oni procesi lirskog čitanja na koje se Džo Gil poziva kako bi potkrepila svoju tezu. Ovo je sitna ali važna specifikacija argumenta Džo Gil koja nas podstiče da istražimo ključni ulog u njenoj distinkciji između „odbacivanja“ ekspresije, autentičnosti i referencijalnosti, s jedne strane, i „preispitivanja“ ovih principa i „upućenosti“ u njih i njihovo uspostavljanje i tumačenje s druge.

Drugim rečima, konvencije lirskog čitanja i interpretacije zbog kojih je kritičarima pre Džo Gil bilo teško čak i da razmotre mogućnost da Sekstonova ne operiše u nesamosvesnom izražajnom modusu *takođe* su uslovljavale i percipiranu potrebu za potpunim odbacivanjem takvog modusa (kao što je to bio slučaj u samoidentifikovanim antilirskim pokretima poput jezičkog i onog njujorške škole). I Džo Gil i jezički autori pogrešno vide poetski modus pisanja u nečemu što je zapravo moglo biti i način čitanja. Doduše, većini nas događa se da neosetno skliznemo u te konvencije, ponekad u momentima kontraintuicije.

³⁰ En Sekston je, kao Louelova učenica, svakako bila izložena mnoštvu novokritičkih stavova o tonu.

³¹ Gill, „Textual Confessions“, 68, 62. Najubedljivija sveža čitanja En Sekston ponudila je Džo Gil u nekoliko impresivnih eseja o njoj, uključujući „Textual Confessions“ i „Anne Sexton and Confessional Poetics“, *Review of English Studies* 55, br. 3 (2004): 425–445.

³² Gill, „Textual Confessions“, 62.

³³ Anne Sexton, „Said the Poet to the Analyst“, u: *The Complete Poems* (Boston: Houghton Mifflin, 1981), 12–13. U daljem tekstu, reference na ovo izdanje označene su u zagradama kao CP).

Možda smo na njih toliko navikli da nam je teško, na primer, da zamislimo da se i Sekstonova suprotstavljala govorničkom modelu kao prilično bizarnom kritičkom izumu i ograničavajućoj fikciji za „posao“ (kako to kaže u jednoj pesmi) pisane reči. Za mladu En Sekston, privlačnost takvog „posla“ ležala je u tome što reči tako brzo mogu da odlutaju od autorovog nameravanog značenja, pa čak i da se oslobode referencijalnog smisla ili da se čudnovato odmetnu od svojih očekivanih upotreba u procesu pisanja. Takva skretanja loše se uklapaju u metaforu govora i slušanja koja podrazumeva tonalnu neposrednost.

Štaviše, kad sam se konačno prihvatila poezije En Sekston (osetivši obavezu da je razmotrim u kontekstu istraživanja šire oblasti), iznenadilo me je koliko se njene pesme naizgled loše uklapaju u sramno „lirsku“ ulogu koja im je dodeljena: ulogu, naime, samo-referencijalnih, narativnih pesama čija se koherencija gradi oko figure govornika i kroz nju. Iznenadilo me je otkriće da njene pesme često i ne deluju ekspresivno pa čak ni dramatično; naprotiv, imaju tendenciju da u prvi plan stave pisanje i da destabilizuju sopstveni metaforički okvir do te mere da postaje teško čitati ih kao koherentne. One su fascinantne ne zato što nam dramske strategije dopuštaju da analiziramo njene reči kao da ih izgovara „neki lik“ (sada već oslobođen, kao kod Louela, i sopstvenog i njenog stida) već naprotiv, zato što prizivaju, ističu i komplikuju upravo onu fikciju o „izgovorenom“ i „oslušnutom“ koja je bila tako značajna za vladajuće konvencionalne konstrukcije lirskog u vreme kada je Sekstonova počela da piše pesme. Uzmimo, u celosti, pesmu „Reče pešnikinja analitičaru“:

*Moj posao su reči. Reči kao etikete,
kao novčići ili, još bolje, kao roj pčela.
Priznajem da me slama samo poreklo stvari;
kao da se reči prebrojavaju poput mrtvih pčela na tavanu,
raspojasnih iz svojih žutih očiju i sasušenih krila.
Stalno se trudim da zaboravim kako je jedna reč u stanju da
odabere drugu, da je oblikuje, sve dok ne dosegnem
nešto što sam mogla reći...
ali nisam.*

*Tvoj posao je da posmatraš moje reči. Ali
ja ništa ne priznajem. Najbolja sam kada, recimo,
uspem da napišem pohvalu slot mašini,
one noći u Nevadi: ispričam kako je magični džek-pot
izbacio tri zvonca na srećnom ekranu.
Ali ako bi ti rekao da to nije najbolje,
onda bih zanemoćala, prisećajući se kako su mi ruke
delovale čudno i smešno, pretrpane
svim tim pouzdanim novcem.³⁴*

³⁴ Prevod Vladimir Stojnić: En Sekston, *Novembar tela i kalendara*, Kontrast, Beograd, 2018. (Prim. prev.)

En Sekston naslovom implicira navodnike koje je tražio Louel. Pesma, međutim, remeti paradigmu govornika-lika čiju jednost možemo „oslušivati“ kao govor. Lirski poduhvat uokviren je kao „posao“ (CP, stih 1), daleko od spontanog i osećajnog govora; reči računaju na profit koliko i na efekat. Isto tako, lanac poređenja od prvog do trećeg stiha figuriše progresivno odstupanje jezika od referencije: reči su najpre kao etikete, mimetski označitelji, pa kao „novčići“ – simboli kolebljivih apstrakcija od kojih zavise vrednosni sistemi poput jezika i kapitala – a potom su kao „roj pčela“, raspuštene i neukrotive. Na formalnom nivou, zvučni efekti rima u pesmi (s čudnim završnim rimovanjem reči „čudno“ i „novac“³⁵ ponavljaju ideju da pesme nešto „govore“ na subracionalnim nivoima koji nemaju veze sa semantikom ili ekspresivnom subjektivnošću.

Osim toga, pesma ukazuje na prisustvo nekog analizujućeg „ti“ i na problem koji društvena stvarnost predstavlja za model lirskog obraćanja i ekspresije: sve „izrečeno“ u pesmi je provizorno i događa se u imaginarnim obraćanjima koja, ipak, nisu sasvim privatna. Štaviše, već u drugoj strofi reakcija imaginarnog „ti“ (koju možemo čitati kao da potiče bilo od „ja“ ili od „ti“) dobija moć da rekalibriše narativ o „magičnom džek-potu“ i „srećnom ekranu“: „Ali ako bi ti rekao da to nije najbolje / onda bih [’ja]“ (stihovi 15–16), u suštini, morala da rekalibrišem ideaciju koja se upravo dogodila.

Kao i u slučaju „vrhovnog profesora“ koji sudi o čitanju i pisanju pesama, ova pesma ukazuje na interpretatorsku publiku od koje zavisi i sama ideja o unutrašnjem, privatnom lirskom momentu; svaka privatna misao koja se tu podeli već je obojena društvenom imaginacijom. Ovo nije sasvim isto što i reći da je Sekstonova zainteresovana za „hermeneutiku“ prostora između „ja“ i ti, mada je vrlo blizu toga. Pesnikinja, u suštini, ruši fikciju o produktivnoj izolaciji koju su čitaoci lirike iz 1950-ih baštinili od Mila, naime da je lirika „lament zatvorenika u samici, dok mi slušamo, nevidljivi, iz susedne ćelije“.³⁶ Kad En Sekston ekspanira publiku, iza toga stoji ono što se u njenom delu smatralo najstidnijim; time što figuriše lirsku publiku i u prvi plan stavlja lirskog adresata, ono nas podseća da je lirika razmena uslovljena određenom poetskom kulturom. Ovo predstavlja povišeni intenzitet metadiskurzivne igre kojoj je Elizabet Bišop težila u svom delu: za En Sekston, lična pesma je uvek svesna, i dok okreće leđa slušaocu, da je u pitanju spektakl.

Ova svest ne proizvodi jasnoću u pesmi; štaviše, to što pesma „ispoveda“ svom analitičaru izrazito je nejasno. Umesto da poziva na identifikaciju s govornikom, tekst kruži oko takvog očekivanja, potpuno odbijajući da bude koristan i čitljiv. Veoma je dvosmislen u pogledu načina na koji ga treba izgovoriti; pitanje je i da li ga uopšte treba izgovoriti. Primera radi, dvosmislenost stiha: „Priznajem da me slama samo poreklo stvari“ (stih 3) bilo bi teško objediniti interpretacijom: znači li to da ništa drugo ne slama „ja“? Ili samo to „ja“ oseća da ga slama poreklo stvari? Ili je jedina svrha porekla stvari, uprkos onome što pretpostavljamo, da „slama“ to „ja“ (umesto da ga, recimo, „podržava“)? Slično tome, gramati-

³⁵ U izvorniku: *funny/money*. (Prim. prev.)

³⁶ John Stuart Mill, „Thoughts on Poetry and Its Varieties“ (1833), u: *The Collected Works of John Stuart Mill*, tom I, *Autobiography and Literary Essays*, ur. John M. Robson; Jack Stillinger (Toronto: University of Toronto Press, 1981), 350.

ka 6. stiha je takva da ga je teško izgovoriti s iole samopouzdanja: „Stalno se trudim da zaboravim“³⁷ moglo bi značiti „inače stalno zaboravljam“, ili bi moglo funkcionisati kao opomena sebi: „moraću, zaista, stalno da zaboravljam“. Ono što se mora zaboraviti (ili što se inače zaboravlja) naizgled je tesno povezano s načinima na koje jezik može imati sopstvenu volju – s time kako, protivno logici samoekspresije i hermeneutičke analize, označiteljski sistemi mogu proizvesti nasumičnost: „kako je jedna reč u stanju da / odabere drugu, da je oblikuje, sve dok ne dosegnem / nešto što sam mogla reći... / ali nisam“ (stihovi 6–9).

Takođe u tenziji s figurom „glasa“ stoji i figura elipse, česta kod En Sekston (kao, uostalom, i kod Louela). Iako naizgled zanemarljive, elipse komplikuju ispovedno, lirsko čitanje pesme „Reče pesnikinja“, kao i drugih u njenom kanonu.³⁸ Elipse mogu sugerisati mnogo različitih stvari – protok vremena između dva iskaza, lutanje unutrašnjih misli nekog lika, neku pojedinost koju je lik ili pisac prećutao. Uobičajeno lirsko čitanje nalagalo bi nam da elipsu preskočimo, pošto je reč o znaku koji tek stidljivo traži da bude izgovoren. Svojim materijalnim prisustvom i samom svojom dvosmislenošću kao referenta – samom činjenicom da moramo odlučiti koju bi ulogu elipsa trebalo da igra (kako da je čitamo) – elipsa uvodi situaciju koja moguće nadilazi strategije lirskog pa čak i dramatično lirskog čitanja. Kako navodi Dženi Čamaret, elipse najavljuju „rupturu“... Svrha „prekida“ je da kod čitaoca povisi perceptivnu svest o samom znaku kao materijalnom otisku [...] jednako formativnom za približavanje značenju kao i za odstupanje od njega“.³⁹ Drugim rečima, elipse ne potiskuju već naprotiv ističu činjenicu materijalne uslovljenosti teksta.

U pesmi En Sekston, paradigma lirskog čitanja nalagala bi da elipsu čitamo kao indikaciju da je govornica (ili pesnikinja kao govornica) prećutala nešto što je izrečeno ili je moglo biti izrečeno. Ovo bi moglo značiti da je izgubila nit jer je načas pomislila na „nešto što [je] mogla reći... / ali ni[je]“. Ali imajmo u vidu da pesma Sekstonove u prvi plan stavlja čudnost čitaočevog očekivanja da pesme „govore“, tako što, praktično, rimuje malo verovatnu vokalnu performansu grafičkog simbola „...“ – simbola nečega što *neće* biti izrečeno – sa završnim frazama „sve dok ne dosegnem“ i „ali nisam“.⁴⁰ Dakle, ukoliko pri čitanju pesme doslovno izgovorimo grafički znak („tačka, tačka, tačka“),⁴¹ njegova rima postaje gruba literalizacija nečega što je „ja“ ili govornica pesme „mogla reći“ ali (u konvencionalnom javnom izvođenju pesme) verovatno neće „izreći“. Takvim isticanjem problema „izrečenog“ i „neizrečenog“ u pesmi, Sekstonova reljefno jasno prikazuje komiku činjenice da je paradigma „govornika“ u sukobu s materijalnim postojanjem pesme.⁴²

³⁷ U izvorniku: *I must always forget*. (Prim. prev.)

³⁸ U ovome se Sekstonova možda ugledala na Louela; u *Skicama života*, petnaest od devetnaest pesama (poneki dramski monolog, ali mnogo lirike u prvom licu) koristi elipse.

³⁹ Jenny Chamarette, „Flesh, Folds and Textuality: Thinking Visual Ellipsis via Merleau-Ponty, Hélène Cixous and Robert Frank“, pasus 30, br. 2 (jul 2007): 36.

⁴⁰ U izvorniku: *until I have got; but did not*. (Prim. prev.)

⁴¹ U izvorniku: „dot, dot, dot“. (Prim. prev.)

⁴² Štaviše, šest od deset uvodnih pesama zbirke *Do ludnice* u prvi plan stavlja tekst ili pak preispituje ili umanjuje značaj glasa, govornika i dramskog okruženja. Pesma „Ti, doktore Martine“ ima centriran tekst

Budući da služi kao ruptura koja ističe materijalnost znaka (onoga što „govornik“ tipično neće „izreći“), elipsa skreće pažnju na paradigmu lirskog čitanja koja je inače prečutna, i tako nam dopušta da osetimo, kao osvežavajuću neobičnost, ideju da te reči uopšte ne pripadaju samo govorniku (ako i njemu) već uistinu jednom sistemu znakova. Shodno tome, „ja“ u narednoj strofi „ništa ne priznaje“; otkrivamo da sve što se u ovoj pesmi priznaje ili ne priznaje zavisi od *analize* primenjene na puke reči, izvesnog „ja“ koje je proizvod „trika sa rečima koje same sebe ispisuju“ i izvesnog „ti“ koje pesmu takođe ispisuje. Činjenica da se u strukturi strofa ogleda prisustvo i „ti“ i „ja“, i pesnikinje i analitičara, uvodi načelno skrivenog slušaoca/analitičara u tkivo pesme, podsećajući nas da konvencije štampane reči i lirskog čitanja uslovljavaju naš doživljaj pesnikovog glasa, ili pak ne.

Dvadeset godina kasnije, En Sekston, sada već i sama „slavno ime“, piše bajku pod naslovom „Raspuštanje kose“, objavljenu 1972. u časopisu *Atlantik mantli*, koja s još većom samosvešću preispituje očekivanje da se lirika ponaša kao znak ne samo govornikovog već i autorovog „slavnog“ govora.⁴³ Bajka zamišlja ženu slavnu poput Zlatokose zbog svoje duge kose, koju jednom dnevno mora da raspusti kroz prozor kako bi je osušila. U bajci je komično jasno da je taj svakodnevni događaj, koji privlači obožavaoce i poprima odlike performansa, zapravo alegorija o „životu pesnika“.⁴⁴ Mimo svoje namere, žena, kako sama objašnjava, „postaje turistička atrakcija“: „Grelajnov autobus stiže svakog dana s podacima snimljenim na traci – obično pogrešnim – o tome ko sam i šta radim.“⁴⁵ Holivudski spektakl raspuštanja kose navodi ženine obožavaoce da je pogrešno identifikuju s njenom kosom. Razvijajući ovu poentu, bajka En Sekston uokviruje ideju da pesme govore u ime svojih autora kroz pogrešnu identifikaciju: „Ljudi postaju veoma odani ili veoma zgroženi. Često mi pišu. Ja im, naravno, ne odgovaram jer *moja kosa ne ume da govori* a oni upravo toj kosi i pišu.“⁴⁶ Praveći analogiju između stvaranja pesama i „raspuštanja kose“, bajka ukazuje da bi obožavaocima bolje bilo da ne pišu pisma pesnicima nego njihovim pesmama. Jasno je, naravno, da je navodna „otkačenost“ u radovima Sekstonove (kao da je ona „raspuštala [sopstvenu] kosu“) umnogome bila povezana s njihovim razotkrivanjem jedne potisnute kategorije znanja; pišući o specifično ženskim iskustvima i konkretno o ženskom telu, En

s radikalnim opkoračenjima. „Kind Sir: These Woods“ je epistolarna pesma. „Music Swims Back to Me“ u prvi plan stavlja obraćanje i posredničko prisustvo sećanja, teksta i radija u opisanim „iskustvima“; apostrofirana, mrtva Elizabet u pesmi „Elizabeth Gone“ *odgovara* (atipično za liriku tog vremena); „Some Foreign Letters“ inscenira dijalog s nekim „ti“ (pokoјnom stariјom tetkom) kroz tetkina pisma drugima, koja „ja“ ipak čita „kao da su ti inostrani poštanski žigovi meni namenjeni“. Pesma u prvi plan stavlja situaciju gde se pisanju prilazi kao prostoru u kom se ponašamo „kao da“ je pesma/pismo/istorija/priča „meni namenjena“; ranije razmatrana pesma „Reče pesnikinja analitičaru“ u prvi plan stavlja tekstualnost i naglašava govor unutar pesme kao intersubjektivno determinisan. Anne Sexton, *To Bedlam and Part Way Back* (Boston: Houghton Mifflin, 1960), reprint u *CP*, 1–42. Ako nije drugačije naznačeno, citirane stranice nadalje se odnose na *CP*.

⁴³ Anne Sexton, „The Letting Down of the Hair“, *Atlantic Monthly*, mart 1972, 40–43.

⁴⁴ *Ibid.*, 41.

⁴⁵ *Ibid.*, 42.

⁴⁶ *Ibid.*, kurziv moj.

Sekston je svojim ispovednim stavom implicirala buđenje jednog političkog „glasa“ koji je delovao novo i neinhibirano.

Bajka, međutim, lamentira nad time kako se sve što En Sekston napiše često identifikuje s njom samom i kao njen *lični* „glas“. Ovde bismo mogli da podsetimo na paratekst koji je prvi podržao Sekstonovu na javnoj sceni. U belešci za naslovnu korice prve knjige En Sekston, Robert Louel njene pesme definiše kao pisane sa „za današnje vreme, zavidno živahnom lirskom otvorenošću romantičarskog pesnika. Po sadržini, međutim, ona je realista i svoje veoma lično iskustvo opisuje s gotovo ruskom preciznošću i izdašnošću.“⁴⁷ Ova procena dobro bi poslužila kao rezime Louelovih sopstvenih *Skica života*, objavljenih godinu dana pre zbirke En Sekston *Do ludnice i delimično nazad*, s obzirom na romansijerski detaljnu obradu detalja i poziv, ponegde čak i insistiranje, da taj skicirani život čitamo kao da je u dobroj meri upravo Louelov. Kroz autobiografske prozne memoare u *Skicama života*, Louel sve vreme provlači puna imena članova svoje dobro poznate porodice (poznate, to jest, u istorijskom smislu) i uključuje istorijski proverljive detalje o sopstvenom životu, pa čak, u jednoj pesmi o propalom braku, i „slavno“ ime svog savremenika i prijatelja Filipa Rava, poznatog urednika časopisa *Partizan rivju*, u kom su objavljene mnoge Louelove pesme. Radovi Sekstonove u *Ludnici*, nasuprot tome, vrlo često generalizuju aspekte njenog života i pokazuju tendenciju da se služe personom. Premda u više pesama koristi vlastito ime svoje ćerke i vlastita imena svojih prijatelja, niko od njih nije bio javnosti „poznata“ ličnost. Dakle, najglasniji poziv da Sekstonovu identifikujemo s njenim pesmama dolazi nam iz Louelove beleške za korice i izdavačevog teksta na poledini, koji nam prodaje pesnikinjinu sposobnost da se „tako otvoreno suoči [...] sa krivicom, gubitkom i nesvdivošću događaja“, čime nas priprema da ove pesme shvatimo kao autobiografske i ispovedne, kao „raspuštanje kose“ same En Sekston.⁴⁸

U bajci iz poznije karijere, dakle, upravo visoko posredovani spektakl slavne ličnosti proizvodi lažan utisak neposrednosti – i iluziju intimnosti – kod obožavalaca En Sekston: „Samo prošle nedelje stiglo je pedeset pisama kao reakcija na TV ekipu koja je u ponedeljak došla da snimi raspuštanje kose.“⁴⁹ Pisma stižu „kao reakcija na TV ekipu“; Sekstonova im-

⁴⁷ Sexton, *To Bedlam* (1960), korica. Videti takođe: Elizabet Bišop Robertu Louelu, 19. maj 1960, u: *The Complete Correspondence of Robert Lowell and Elizabet Bishop*, ur. Thomas Travisano; Saskia Hamilton (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2008), 327.

⁴⁸ Sexton, *To Bedlam* (1960), korica. En Sekston je možda, poput Louela, htela da se distancira od sopstvenih pesama, s obzirom na negativne reakcije koje su je u to vreme pratile, kako bi delovala manje „lično“ pa stoga i ozbiljnije.

⁴⁹ Sexton, „Letting Down“, 42. Suzan B. Rozenbaum istražuje „anksioznosti zbog komercijalne prirode iskrenosti“ u britanskoj romantičarskoj poeziji i američkoj nakon 1945. na načine koji su relevantni za moju diskusiju, posebno kad je reč o tvrdnji, zasnovanoj na tvrdnjama iz knjige Tomasa Travisana *Kvartet iz pedesetih*, da je „ispovedna kultura“ preterano determinisala čitanje lirske poezije“. Rosenbaum, *Professing Sincerity: Modern Lyric Poetry, Commercial Culture, and the Crisis in Reading* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2007), 7, 237; Travisano, *Midcentury Quartet: Bishop, Lowell, Jarrell, Berryman, and the Making of a Postmodern Aesthetic* (Charlottesville: University of Virginia Press, 1999).

plicira da bi obožavaoci trebalo da pišu toj ekipi, ukazujući iznova na pogrešnu identifikaciju njene kose (ili pesama) s nameravanim subjektima.⁵⁰ Ovde, kao i drugde, delo En Sekston maše obećanjem da će tekst biti izražajna ekstroverzija sopstva, dok istovremeno implicira da je reč o nekoj vrsti pogrešne identifikacije. Time spisateljica stavlja u prvi plan, pa čak i preuveličava, te zapravo eksponira prećutne norme lirskog čitanja. Možda kritička i poetska nelagoda (pa čak i sram) vladajuće kulture pred radovima En Sekston ne potiče samo iz činjenice da oni razotkrivaju intimne detalje i tabu teme (što je centralno za isповедne narative a ujedno i izvor njihovih feminističkih potencijala), već i iz činjenice da su tako otvoreno i samosvesno *inscenirani*. En Sekston lirsku scenu osluškivanog govora izvodi s komičnim preterivanjem, razotkrivajući njene mehanizme. Džejms Diki, na primer, figuriše prvu knjigu Sekstonove kao uvlačenje čitaoca u neprijatan voajerizam, razvijajući tezu da, pošto pesme „tako očigledno potiču iz dubokih, bolnih oblasti autorkinog života... naši literarni sudovi jedva da imaju bilo kakvog značaja; padamo u iskušenje da ih krišom bacimo u najbližu kantu za otpatke, radije nego da se s njima zateknemo u prisustvu tolike ogoljene patnje“.⁵¹ Dikijeva pretpostavka da pesme En Sekston odražavaju njen stvarni život (tako često netačna) nije i jedini razlog njegovog utiska da ga te pesme izneveravaju i posramljuju; dok ih čita, on ima osećaj da mu se iznenada obraća neka istorijski verodostojna osoba, ili bar da je u njenom prisustvu, osećaj koji remeti njegovu konvencijama zadatu ulogu u odnosu na delo, naime, da bude neprimetan osluškivač („nevidljivi slušalac“, kako bi rekla Helen Vendler).⁵² Diki nije bio jedini koji se zatekao u toj čudnovato paradoksalnoj situaciji što izaziva nelagodu, pa čak i postidečnost: između ostalih, Pegi Riza (autorka još jednog prikaza) žalila se da je En Sekston „preterano lična“ te da se čitajući njene radove „osećamo voajerski, kao da smo pročitali nešto što baš i nismo nameravali, nešto što nam se razotkriva ili nas postiđuje, ali nema čemu da nas pouči“.⁵³ Mada se u svim ovim slučajevima tvrdi da se delo odlikuje neprijatnom neposrednošću i prisustvom („ogoljena patnja“, nametanje „ličnog“ iskustva), pada u oči, paradoksalno, iznenadna, problematična svest ovih čitalaca o njihovom sopstvenom posredničkom prisustvu kao čitalaca. Oni više nisu „nevidljivi slušaoci“ već zaplašeni čitaoci „zatečeni“ u nedoličnom činu voajerstva. Figura voajera doslovno i groteskno pretvara milovsku scenu „osluškivanja“ u scenu „nadziranja“, ili zavirivanja, uz rizik od kazne.

⁵⁰ U neobičnom dvostrukom blefu, subjekt iz „Raspuštanja kose“ prima pismo od prijateljice koja otkriva Hrista i piše: „P. S... Otkrila sam šta znači tvoja kosa. To je parabola o životu pesnika.“ Figura Zlatokose pita: „Ličim li ja na pesnikinju? Moraću da je pitam.“ (42) Ovaj momenat kao da anticipira našu sopstvenu želju da tekst protumačimo kao parabolu o biografiji En Sekston.

⁵¹ James Dickey, „Review of *To Bedlam and Part Way Back*“ (1961), reprint u: *Anne Sexton: Telling the Tale*, ur. Steven E. Colburn (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988), 63–64.

⁵² Helen Vendler, *Invisible Listeners: Lyric Intimacy in Herbert, Whitman, and Ashbery* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005).

⁵³ Peggy Rizza, „Another Side of this Life: Women as Poets“ u: *American Poetry Since 1960: Some Critical Perspectives*, ur. Robert B. Shaw (Cheshire, UK: Carcanet Press, 1973), 174 (kurziv moj). Videti takođe: Charles Gullans, „Review of *Live or Die*“ (1970), gde Gullans iznosi nešto vrlo slično i za pesme kaže da „uopšte nisu pesme“; reprint u: Colburn, *Anne Sexton*, 148–149.

Ovde bismo mogli zastati i ukazati (ponovo) na Milovu teatarsku figuru za kvazinevidljivog slušaoca, gde je poezija „monolog“ u „punom kostimu i na sceni“, koji se izvodi kao da ne postoji svest o publici: ova figura oblikuje navedena čitanja En Sekston, gde kritičari zapažaju, ako ne baš priznanje da je publika prisutna (što bi po Milu bila „elokvencija“ nižeg reda), onda svakako probijanje teatarskog „četvrtog zida“, što znači da se reflektor, umesto da osvetljava govornika, preusmerava na nekoga iz publike: „Sva je poezija po svojoj prirodi monološka... Glumac zna da je publika prisutna; no ako glumi kao da je toga svestan, rđavo će glumiti... Ali kada se osvrne i obrati drugoj osobi; kada taj govorni čin nije svrshodan... onda to prestaje da bude poezija i pretvara se u elokvenciju“.⁵⁴ Konvencionalna „lirska“ postavka predviđa da se svi ponašaju kao da u publici nema nikoga. Radovi Sekstonove, impliciraju ovi kritičari, izložili su taj mehanizam pogledima.

Mada je ovaj ideal lirskog čitanja istakao Mil, kasnije ga je kodifikovala pedagoška kultura lirskog čitanja koja je preplavila Sjedinjene Države nakon 1930-ih. Ruben Brauer, legendarni profesor dubinskog čitanja (termina koji je sam skovao) na Harvardu i Amerstu tokom 1940-ih i 1950-ih, mobilisao je milovsku teatarsku figuru kako bi sugerisao nelagodu zatečenosti u činu posmatranja neke stvarne osobe, za razliku od slušanja govora nekog „govornika“: „Glas koji čujemo u lirici, koliko god on bio ubedljivo stvaran, nije ni Kitsov ni Šekspirov; ili, ukoliko nam tako zazvuči... to nas postiđuje i odbija kao kad bi glumac zastao i obratio se publici sopstvenim rečima“.⁵⁵ Nortrop Fraj je u čuvenom iskazu sledio Mila rekavši da pesnik „okreće leđa svojim slušaocima“.⁵⁶ Brauer i sam strepi da ne bude zatečen u tom činu, tako da u svojoj fantaziji o stidu zbog mogućnosti Kitsovog preterano direktnog obraćanja izlazi iz Milovih zadatih okvira. Za Mila, elokvencija nije postiđujuća, ona naprosto nije poezija, koja bi, idealno, morala ostati netaknuta tržištem i njegovim ciljevima. Za Brauera, tržište (implicirano teatarskom figurom) jeste izvor stida, a stid nas (kao i sramota) upozorava na naše mesto u društvenoj konfiguraciji; kada oseti stid, čitalac postaje svestan sopstvenog položaja u publici / na tržištu, dok je pesnik neka vrsta izvođača.

Shodno tome, Brauerova tvrdnja ujedno je i eliotovska, usmerena na momenat kada nam zanatski element do te mere pobegne iz vidokrug da njegovo prisustvo doživljavamo negativno – osećamo kako podbačaj zanata eksponira našu svest o njegovoj manjkavosti. Makar i samo neeksplicitno, ono što se tu (nategnuto) priznaje jeste da se *tekst* oteo kontroli. Nezainteresovanost za zanatske norme biva eksponirana, slično kao što glumac, ako se osvrne i obrati publici, probija „četvrti zid“, eksponirajući suspenziju neverice i ostale pozorišne konvencije, eksponirajući publiku. Setimo se da Čarls Bernstin (referišući na realizam Forda Medoksa Forda i, prećutno, Mila) upravo tu metaforu koristi kako bi opisao

⁵⁴ Mill, „Thoughts on Poetry“ (1859), 97.

⁵⁵ Džerald Graf identifikuje knjigu Rubena Brauera *The Fields of Light: An Experiment in Critical Reading* (New York: Oxford University Press, 1951) kao „verovatno prvo značajno novokritičko delo koje tumači pesme bez prateće kulturalne teze“. Graff, *Professing Literature: An Institutional History, Twentieth Anniversary Edition* (1978; reprint, Chicago: University of Chicago Press, 2007), 150. Brauer je 1950-ih sažimao i propagirao radove Džona Kroua Ransoma, Vimzata i Bruksa kao skup pedagoških normi.

⁵⁶ Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism* (Princeton, Nj: Princeton University Press, 1957), 250.

apsorpcioni tekst, sugerišući: „Ništa / u tekstu ne sme izazivati samosvest / o procesu čitanja: on mora delovati kao da / pisac & čitalac nisu prisutni“.⁵⁷

Ova preporuka upravo je ona koju Sekstonova u svojim radovima ne poštuje: umesto paralelnih privatnosti (prema Milovoj figuri, dvoje ljudi u susednim zatvorskim samicama), delo En Sekston insistira (putem negativnog dekreta) da čitaoci i pisci u nečemu učestvuju zajedno. Kritičar Dejvid Or takav poetički stid predstavlja kao ulazak „drugog prisustva“ u polje stranice: „Teško nam je da pesnika-kao-autora ‘održavamo u harmoniji’ s tim novim identitetom... delom zato što i samom piscu to naizgled pričinjava teškoće“. Ova „frikcija“ između pretpostavljenih identiteta na stranici „može biti uzbudljiva“, sugeriše Or. „Ili, u konkretnom slučaju, postiđujuća.“⁵⁸ U Orovoj poetici, pesma nas postiđuje kada očekivani nivo tenzije između onoga što u pesmi deluje „lično“, pa otuda bar u načelu nepatvoreno, i onoga što deluje „zanatski vešto“, pa otuda artificijelno, iz nekog razloga izgubi ravnotežu: lične pesme „distinkciju između reči poput ‘nepatvoreno’ i ‘artificijelno’ čine toliko komplikovanom da ona postaje gotovo nedokučiva“.⁵⁹

Or bi, slično kritičarima En Sekston, „to drugo prisustvo“ čitao kao autorski „identitet“, ali mi bismo ga mogli čitati kao tehniku pisanja koja ometa proces lake identifikacije postuliran kao neophodnost u lirskom idealu. Mogli bismo, dakle, tu postiđenost koju opisuju Brauer i Or čitati kao posledicu upada teksta kao teksta (a ne kao pitanje ukusa, kako to pretpostavlja Bernstin). Kao da nam, baš u momentu kad pomislimo da tekst podbacuje kao prihvatljiv poetski „govor“, postaje očigledno da taj tekst nikad i nije bio „govor“; a u tom momentu, tekst preti da eksponira ili sruši upravo onu fikciju koja održava poduhvat lirske interpretacije – utisak da oslušujemo nešto što nikome nije upućeno, niti je uslovljeno bilo kakvim specifičnim literarnim kontekstom ili situacijom obraćanja, a ipak je savršeno jasno. Delo En Sekston često ističe ovaj potisnuti društveni element lirike.⁶⁰

⁵⁷ Charles Bernstein, „Artifice of Absorption“ (1987), reprint u: *A Poetics* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992), 31.

⁵⁸ Orr, *Beautiful and Pointless*, 19.

⁵⁹ *Ibid.*, 30.

⁶⁰ Sva je prilika da su performansi En Sekston na javnim čitanjima definisali njeno ime i kritičku sudbinu njenog pisanog dela. Ili je, tačnije, njen javni imidž, podjednako brižljivo građen kao i bilo koja njena pesma, na kraju istisnuo njeno delo kao osnovni ključ za interpretaciju. Pa ipak, kako je u pismu od 21. jula 1970. En Sekston pisala Džonu Mudu, profesoru/obožavaocu koji ju je krajem 1960-ih pozvao da čita na njegovom koledžu, ta njena čitanja, uključujući i „kratke uvodne napomene, [nisu bila]... ni najmanje spontana“; bila su, u stvari, visoko stilizovana. Sekstonova je pročitala nacrt Mudovog članka za *Čikago rivju* s komentarima i opisima tog čitanja i zamolila ga da izbacii delove o njenim, kako ih je on video, spontanim „kratkim uvodnim napomenama“, jer je pogrešno razumeo njihov potpuno inscenirani karakter. Anne Sexton, „Letter to John Mood, 21. jul 1970“, Harry Ransom Humanities Research Center. Correspondence 23:2. Citirano u: Ashley Ray, „In Search of an Accident of Hope – The Live or Die Life of Anne Sexton“, *University of Texas at Austin Undergraduate Research Journal* 3 (proleće 2004): 43. U kasnije objavljenom članku, Mud ne samo da nije izbacio delove sporne za En Sekston, nego je čak pohvalio naoko ranjivu spontanost njenih uvodnih priča kao autentičan znak njenog pravog ja: „stišano intenzivan uvod u njeno najskrivnije biće“ (116). John J. Mood, „‘A Bird Full of Bones’: Anne Sexton: A Visit and a Reading“, *Chicago Review* 23–24 (1972): 107–123.

Doziva te razglas: razotkriveni analitičar En Sekston

Kao i mnogi radovi En Sekston u zbirci *Do ludnice*, pesma „Ti, doktore Martine“ ističe pisanu stranicu na način koji testira našu sposobnost da je čitamo kao govor. Ali „Ti, doktore Martine“ posebno je zanimljiva zbog razotkrivanja procesâ identifikacije koji ulaze u lirsko čitanje, kao i tropa lirske ekspresije od kojeg takvi procesi zavise. Njen modus obraćanja uopšte nije tipičan za reputaciju lirike: kako to formuliše Vilijam Voters, „lirika je čuvena po tome što se obraća stvarima koje ne čuju“, i mnogi su kritičari nakon Mila zamišljali da je adresat većine lirskih pesama tek sekundaran. Voters objašnjava tendenciju da se lirika shvata kao monološki žanr: „To kome se (ili čemu) delo obraća, kada i kako, malo će nam reći o njegovim umetničkim ili ljudskim pobudama ukoliko su svi dozivi u pesmi jednako lišeni efekta pa stoga u biti međusobno zamenljivi“. ⁶¹ Specifična forma obraćanja koju Sekstonova koristi u ovoj pesmi (kao i, kako ćemo videti, u poznim pesmama poput „Zlatnog ključa“) ističe i problematizuje takvu reputaciju, odmah identifikujući adresata kao do te mere posebnog i centralnog za pesmu da ga je nemoguće shvatiti kao univerzalno relevantnog.

Zapravo, tenzija između obraćanja i tipografije pokazuje da uloga doktora Martina u pesmi nipošto nije zanemarljiva. En Sekston ističe Martinovu moć da analizira ono što je izričito *napisano* (i štampano) kao ludilo:

*Ti, doktore Martine, šetaš
od doručka do ludila. Kasni je avgust,
brzam kroz antiseptički tunel
gde mrtvi u pokretu i dalje govore
o kostima koje pritiskaju pod ubod
leka. A ja sam kraljica ovog letnjeg hotela
ili pčela što se smeje na stabljici⁶²*

smrti... (CP, 3)

Brojna opkoračenja u stihovima od početka proizvode prebačene fraze (ono što M. Kinzi naziva „poluznačenjima“) i prekidaju fluidnost „glasa“ kao ekspresivnog govora, narušavajući prirodnu povezanost stiha sa dahom. ⁶³ Centrirani format pesme je anahron, atipičan za zbirku i vreme kada je nastala. Reklo bi se čak da pesma En Sekston priznaje efekte radikalnih opkoračenja – „izlomljenih stihova“ – što u isti mah razbija naše očekivanja jedinstvenog glasa i čini govorni subjekt pesme vrtoglavo mnogostrukim.

Ali ovde vidimo kako se sramotno u lirskoj reputaciji En Sekston može istaći ili umanjiti korišćenjem odgovarajućih analitičkih alata. Čitaoci poput M. Kinzi i Lorensa Lerner ta

⁶¹ William Waters, *Poetry's Touch: On Lyric Address* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2003), 3.

⁶² Prevod Vladimir Stojnić, *Ibid.* (Prim. prev.)

⁶³ Mary Kinzie, *A Poet's Guide to Poetry* (Chicago: University of Chicago Press, 1999), 57.

radikalna opkoračenja, „poluznačenja“ i prizore nasilja u ispovednim pesmama tumače kao mimetičke za osećanja ili psihologiju govornika, a to (po Lerneru) opravdava ispovedne metode „za koje ne možemo reći da su uvek pod kontrolom“. ⁶⁴ Međutim, čak i kada je čitamo kroz filter lirskog očekivanja da je to što osluškujemo glas koji svedoči, ili pokušava da progovori, o ličnom iskustvu iz ludnice (gde, naime, specifično obraćanje nema značaja), pesma „Ti, doktore Martine“ deluje disonantno zbog naglaska na dikciji i figurama vezanim za govor. Pacijenti su smešteni u „boksove / u kojima spavamo ili plaćemo“ (CP, 4, stihovi 27–28). ⁶⁵ Kreda škripi, „noževi“ su tu da bi se „presekle grlo“ (3, stihovi 14, 16). U jednoj kasnijoj slici, pacijenti nisu subjekti koji govore već „magija što sama sa sobom priča“ (4, stih 37). Doktor „svrač[a] u ludnicu“ (4, stih 32) ali on je samo „proročko / oko u našem skrovištu“ (4, stihovi 32–33). U jednoj slici, glas, tekst i identitet se stapaju kada „doziva te razglas“ (4, stih 34, kurziv moj). Opkoračenje naglašava ove fraze, dok ih istovremeno denaturalizuje kao govor:

*spavaćicama osmeha. Žvaćemo
u redovima, tanjiri nam škripe i cvile*

*kao kreda u školi. Nema noževa
kojima bi se presekle grlo. Ja pravim
mokasine celo jutro. Najpre su mi ruke
prazne, odrešene od onih
za koje su radile. Sada učim
da ih povratim, svaki ljutiti zahtevni prst,
krpim ono što će drugi pokidati
sutra. Naravno da te volim; (3, stihovi 15–22)*

Budući da je ovo prva pesma u zbirci prodavanoj pod geslom pesnikinjinine sposobnosti da se „otvoreno suoči [...] sa krivicom, gubitkom i nesvodivošću događaja“ kao i narativne čitljivosti („Ova zbirka pesama ima kumulativni efekat dobrog romana“), iznenađuje koliko često ta pesma odbija, umesto da podrži, naše pokušaje da jasno identifikujemo govorećeg subjekta ili narativnu nit. ⁶⁶ Površinske teškoće – prečesto smenjivanje zamenica i opkoračenja koja pogoduju rimi ali lome sintaksu – eksponiraju našu želju da identifikujemo, lakše nego što smo isprva u stanju, osobu unutar tih izlomljenih stihova. ⁶⁷

⁶⁴ Lawrence Lerner, “What is Confessional Poetry”, *Critical Quarterly* 29, br. 2 (1987): 54; Kinzie, *Poet’s Guide to Poetry*, 57. Tumačenje Pola Lejsija po kojem „Ti, doktore Martine“ „govori o moći... koju istražuje inscenacijom našeg prava da vladamo sobom“ takođe vidi izlomljenu formu pesme (prilično uverljivo) kao mimezu ličnog iskustva. Lacey, “The Sacrament of Confession”, u: Colburn, *Anne Sexton*, 224.

⁶⁵ Ovo jednako važi i za drugu pesmu u prvoj zbirci En Sekston, “Kind Sir: These Woods” – epistolarno obraćanje, valja napomenuti (netipično za to vreme), gde nijedan glas u pesmi nije ljudski.

⁶⁶ Sexton, *To Bedlam* (1960), korica.

⁶⁷ Ima i drugih načina da En Sekston identifikujemo sa disonantnom površinom njene pesme: ako izaaberemo da Sekstonovu ne identifikujemo sa ludilom ili ekspresivnim efektima opkoračenja, već sa

Osim toga, pesma istražuje proces lirskog čitanja (kroz figuru analize) kojim se tekst pretvara u ljude. Analitičar „posao [su] ljudi“; kao voajerski oslušivač polujavnog ludila svojih pacijenata, Martin se doslovno naginje nad svakim subjektom u pesmi-boksu En Sekston – „osvetljava[jući]“ svakog od njih, preobražavajući žamor neljudske „magij[e] što sama sa sobom priča / bučna i usamljena“ u „ljude“. Figura Martina izlaže pogledu i teatralnost i „posao“ analitičara, koji mimo svoje dužnosti da bude svedok, da leči i kontroliše ludilo, već i samim svojim prisustvom određuje ludilo. Ovde se može napraviti analogija sa lirskim čitaocem čije prisustvo diktira uslove pod kojima će pesma biti čitana kao izgovorena ekspresija. „Naravno da te volim; / naginješ se nad plastičnim nebom“ (CP, 3, stihovi 22–23) sugeriše, na primer, problematično (kompulzivno?) „voljenje“ nekoga ko se profesionalno postavlja „iznad“ subjekta, kao subjektov bogoliki sudija. Postoji li mogućnost da nas ova figura upućuje i na proces poetskog „oslušivanja“ koji zavisi od analitičke identifikacije racionalnog govorećeg subjekta u nekoj vrsti boksa?

Poenta je ovde da, iako je jasno uokvirena kao svedočenje (a tako je i čitamo) o frustrirajućem iskustvu jednog pacijenta u psihijatrijskoj ustanovi, pesma, indikativno, *ne* „govori iskreno i elokventno o mentalnoj bolesti“, kako bi to nalagala uobičajena recepcija En Sekston.⁶⁸ Štaviše, kritičari koju pesmu svode na iskrenu ekspresiju u stvari ponavljaju ulogu dr Martina. U svom gotovo opsesivnom fokusu na „ti“, pesma smelo uklanja zavesu pred milovskom scenom lirskog iskaza – onom prividnom, po Milovim rečima, „apsolutnom lišenošću svesti o prisustvu slušaoca“ – razotkrivajući bitne kontekstualno-specifične društvene teatralije koje (paradoksalno) proizvode privatnost lirike: čak i ta „magija što sama sa sobom priča“ zavisi od analitične publike koja će je uokviriti kao takvu, figuru koja povezuje lirsku analizu s drugim formama diskurzivnosti.⁶⁹ Pritom, i Milova figura za način funkcionisanja takve privatnosti samo površno potiskuje društvene faktore. Suzan Rozenbaum sugeriše da je „ekspanzija komercijalne kulture u osamnaestom veku izrodila duboko usadene moralne anksioznosti u pogledu marketinga, prodaje i cirkulacije ‘privatnog’ iskaza“.⁷⁰ Kako ukazuje Virdžinija Džekson, Milova „nerazrešiva dilema“ vezana za predstavljanje lirskog obraćanja kao „ključne odlike poetskog“ postaje nam očigledna u njegovom proširenju metafore monologa, čime se remeti figura glasa s kojom se, danas, gotovo u potpunosti identifikuje lirika dvadesetog veka: poezija je, piše Mil, „na papiru“ i u „prodavnicu“ ali i „na sceni“: „glumac zna da je publika prisutna; no ako glumi kao da je toga svestan, rđavo će glumiti“.⁷¹

kontrolom koju takav mehanizam zahteva, i dalje ćemo pesmu identifikovati sa njenim samosvesnim rukopisom. Ova tendencija mogla bi da objasni zbog čega čitaoci neskloni En Sekston i ispovednoj poeziji prave izuzetak kada je reč o nekim njenim ranim radovima, koji pak teže da koherenciju grade oko niza međusobno povezanih slika.

⁶⁸ Diane Wood Middlebrook, „Anne Sexton“, u: *Dictionary of Literary Biography*, tom 169, *American Poets since World War II: Fifth Series*, ur. Joseph Conte (Detroit: Gale Research, 1996), 245.

⁶⁹ Mill, „Thoughts on Poetry“ (1859), 97.

⁷⁰ Rosenbaum, *Professing Sincerity*, 6.

⁷¹ Jackson, *Dickinson's Misery*, 3; Mill, „Thoughts on Poetry“ (1859), 97.

Premda je možda preterano tvrditi da se ova kao i mnoge druge pesme En Sekston bavi upotrebom Milove figure za liriku u dvadesetom veku, „Ti, doktore Martine“ nesumnjivo ilustruje uopštenu tvrdnju Džejn Hedli, iz studije o rodu i lirskom obraćanju u savremenoj američkoj poeziji, da je Sekstonova, kao i ostale pesnikinje koje su pisale sredinom dvadesetog veka, imala potrebu da se „uhvati ukoštac“ s problemima pozicije subjekta i obraćanja, s problemom zamenice 'ja' [i]... problemom zamenice 'ti'“. Ali možemo ići i dalje od toga; jer dok je Dž. Hedli nesumnjivo delom u pravu kada razrešavanje ovih problema povezuje sa specifično ekspresivnim lirskim ambicijama En Sekston – s time „kako pisati iz perspektive ženskog iskustva a da te ipak uzimaju ozbiljno kao pesnika“ – delo Sekstonove takođe dovodi u pitanje premise na kojima počiva ostvarenje takvog cilja.⁷²

„Zlatni ključ“: diskurzivni rezovi

Još jedan bitan način na koji Sekstonova dovodi u pitanje premise ekspresivnog kao poetskog cilja evidentan je u opiranju njenog dela hermeneutici u kojoj ton – ključni „element“ interpretacije u modelu lirskog govornika – zauzima vladajuću poziciju. Ton je bio centralni podrazumevani termin za nekoliko generacija akademskih tumača (uključujući i moju), a sada je već toliko ukorenjen da bi valjalo podsetiti na nedavni uspon ovog interpretativnog alata. U knjizi *Polja svetlosti*, Brauer ističe: „Naš cilj u analizi tona svodi se na to da mapiramo govornikov glas u svakoj pesmi koju čitamo... tako što ćemo obratiti pažnju na specijalne, često sićušne jezičke znake kojima nam pesnik fiksira ton.“⁷³ Ton je, za Brauera (kao i za A. A. Ričardsa i druge) „pod 1, implicirani društveni odnos između govornika i njegovog slušaoca i, pod 2, način na koji se on obraća svom slušaocu“ (22). Brauer dalje ističe: „U svakom stihu i frazi pesnik nam prenosi neku percepciju iskustva, a mi je registrujemo“ (31–32). Brauerova pretpostavka da nam ton „fiksira“ pesnik i da je taj ton dostupan analizi profesionalnog tumača oslanja se na veru u ispravna tumačenja pesama, u ekspresivnu estetiku i profesionalnu ekspertizu nužnu da bi se dostigla vrhunaska veština interpretacije neophodna kako za čitanje tako i za pisanje poezije. Brauer je smatrao da pesme pretvaraju čitaoce u specifične vrste slušalaca; dramatska situacija čini nas „bratom, ljubavnikom“, prislušivačem ili prijateljem, na primer, dok ton sugerise način na koji nam se, kao idealnom slušaocu, pesma obraća (23). Ovo bi sugerisalo da postidečnost nastupa kada smo eksponirani kao specifičan slušalac koji čita delo specifičnog pesnika (Kitsa ili En Sekston), a ne kada sebe zamislimo kao idealnog slušaoca glasa određenog govornika.

Već sam istakla da nas izvođačko preterivanje Sekstonove u ulozi lirskog govornika eksponira kao njene čitaoce; upravo prekršaj tonalnog ugovora dovodi u pitanje našu moć kao interpretatora. Uzmimo, na primer, poznu pesmu „Zlatni ključ“, prvu u zbirci *Transformacije* (1971), koja se opire tonskom čitanju i paradigmi interpretabilnosti budući da eks-

⁷² Jane Hedley, *I Made You to Find Me: The Coming of Age of the Woman Poet and the Politics of Poetic Address* (Columbus: Ohio State University Press, 2009), 3–4.

⁷³ Brower, *Fields of Light*, 29. U daljem tekstu, stranice iz ovog izvora navedene su u zagradama.

ponira tradicionalnog dramatisovanog govornika, inače centralnog za tadašnju pedagogiju lirskog čitanja. Iznenaduje činjenica da najznačajniji kritičari En Sekston ovu pesmu retko pominju, ako imamo u vidu primetne napore da se ona postavi kao okvir za matičnu zbirku (koja obrađuje bajke braće Grim) utoliko što preispituje interpretabilnost bajki, vrednost hermeneutičkog pristupa pesmama, pa najzad i umetničku vrednost sopstvene zbirke. Pesa se zasniva na bajci braće Grim „Zlatni ključ“, ovde u prevodu D. L. Ašlimana:

Jednom usred zime kad je napadao veliki sneg, jedan siromašan dečak morao je da izađe i na saonicama dovuče drva. Kada ih je prikupio i natovario, nije mu se išlo pravo kući, jer se već bio smrzao do kostiju, te je poželeo da prvo zapali vatru i malo se ogreje. I dok je tako razgrtao sneg, na zemlji je opazio majušan zlatni ključ. Palo mu je na pamet da tamo gde je ključ ni brava ne može biti daleko, te je nastavio da kopa i pronašao malu gvozdenu škrinju. „Još samo da ključ bude po meri!“, pomislio je. „Zacelo se neko blago krije u toj škrinji.“ Osmotrio je škrinju sa svih strana, ali nigde nije bilo ključaonice. Naposletku je pronašao ključaonicu, ali tako malu da se jedva i videla. Zavukao je ključ, koji je, na sreću, bio tačno po meri. Onda ga je jednom okrenuo, a nama sada preostaje da čekamo dok dečak ne otključa bravu i podigne poklopac. Tada ćemo videti kakva su se čudesa krila u toj škrinji.⁷⁴

Kako Ašliman napominje u fusnoti, počev od drugog izdanja bajki (1819), braća Grim su „Zlatni ključ“ uvek štampali kao poslednji tekst u zbirci. Kao završna reč, ova bajka nas ostavlja (doslovno) u napetosti, jer u isti mah podstiče i odbija da zadovolji čitalačku glad za „odgovorom“ o sadržini škrinje. Kao alegorija o čitanju bajki, ona podrazumeva da se značenja i vrednosti bajki ne kriju nužno „u“ njima (onako kako se blago može kriti u škrinji); u jednom tumačenju, takav završetak naglašava zadovoljstvo u čitanju (proces blizak pu-stolovini), a ne interpretativnu pouku ili satisfakciju koju proizvodi (svoj proizvod); u drugom tumačenju pak, on nas upućuje na potencijalne identifikacijske projekcije koje bi bile proizvod čitalačkih želja.

En Sekston svoju obradu bajke započinje tako što nam sopstvenu zbirku predstavlja kao ono što dečak pronalazi na dnu škrinje. Na kraju svog „Zlatnog ključa“, ona bajku „Zlatni ključ“⁷⁵ preporučava na sledeći način:

*On okreće ključ.
Abrakadabra!
Ključ otvara tu zbirku čudnih bajki
što transformišu braću Grim. (CP, 224, stihovi 43–46)*

⁷⁴ Jacob and Wilhelm Grimm, „The Golden Key“ (br. 200) u: *The Grimm Brothers' Children's and Household Tales*, ur. i prev. D. L. Ashliman, <http://www.pitt.edu/~dash/grimmtales.html>.

⁷⁵ Za razliku od Grimove bajke u engleskom prevodu („The Golden Key“), tekst Sekstonove naslovljen je „The Gold Key“. (Prim. prev.)

Činjenica da je originalna bajka sada zamišljena kao da se iz nje rađaju nove bajke (ili, po Sekstonovoj, „transformacije“ drugih bajki) samo potcrtava ironičnu slast uskliku „Abra-kadabra“; ako uopšte postoji čudesna „stvar“ koju ćemo otkriti na dnu škrinje, ona je potpuno lišena fakticiteta „stvari“. U skladu sa uzdržavanjem od otkrivanja poruke ili značenja na dnu škrinje u originalnoj priči (umesto toga, u suštini, pronalazimo još jednu škrinju), pesma En Sekston dosledno se opire čitanju u potrazi za „stavom“ i „tonom“. Diskurzivni rezovi, koji čine „ton“ po Brauerovom modelu – fiksiranje odnosa između govornika i publike – potpuno neuhvatljivi, podsećaju na insistiranje originalne bajke da nam *ne* kaže šta zlatni ključ otvara (metafora, možda i jasnija kod Sekstonove nego kod braće Grim, za ono čime bi interpretacija „trebalo“ da „urodi“). Štaviše, nemogućnost utvrđivanja fiksnog tona u pesmi En Sekston činjenicu da je započela demaskiranjem sopstvenog „govornika“ – hiper-„lirskim“ gestom – samo čini još zanimljivijom. Utisak je da En Sekston inscenira preteranost fikcije o pesmama kao govoru:

*Govornik je u ovom slučaju
sredovečna veštica, ja –
svezana u čvor na svojim ručerdama,
s licem u knjizi
razvučenih usta,
spremna da vam ispričam dve-tri priče. (223, stihovi 1–6)*

Sekstonova zbija šalu sa školskim novokritičkim pitanjem koje se često postavlja kada je reč o lirici – „ko je govornik?“ – tako što odmah identifikuje „govornika“, ali samo da bi insistirala na identitetu između „govornika“ i „ja“. Taj nas gest, međutim, ne uverava da je posredi „isповedni“ govornik-autor u očekivanom smislu. Nakon preterano determinisane identifikacije, opis „ja“-govornika koji zatim sledi predočava nam izrazito *neljudsku* sliku: koji je deo tog „ja“ svezan u čvor „na [njenim] ručerdama“ (stih 3)? (Ovo deluje anatomski nemoguće.) Groteskna „razvučena usta“ i „lice u knjizi“ (stihovi 4–5) zapravo su hiperlitalizacije govorničke figure, što čini da slika, naizgled smišljena da bi se „govornik“ demaskirao kao „ja“, pre liči na prenaplašenu, depersonalizovanu masku.

Pesma potom imenuje više mogućih „ja“ kojima se obraća, dajući gotovo komičnu specifičnost situaciji apostrofe, prenaplašavajući problem obraćanja potisnut interpretacijom na osnovu tona:

*Došla sam da vas podsetim,
sve vas:
Alis, Samjuele, Kurte, Elinor,
Džejn, Brajane, Marijel,
svi vi priđite bliže (223, stihovi 7–11)*

Ovde se sudaraju dve lirske norme: s jedne strane, norma traži da „vi“ kojem se obraćamo uvek bude toliko univerzalno da postaje „svi vi“, „mi sami dok nevidljivi slušamo“, kako to kaže Mil; a s druge strane, norma zahteva da identifikujemo „gde u društvenoj hijerarhiji stoje fiktivni govornik i slušalac, ...ljubavnik i ljubljeni, brat i sestra, muž i žena, sluga i gospodar“ (Brauer, *Polja*, 22–23). Sekstonova eksponira ova kontradiktorna očekivanja, jer ono što u prvi mah deluje kao uopšteno obraćanje ubrzo potom biva komično specificirano spisakom sasvim određenih imena. Pjesma pobuđuje očekivanje da su adresati deca pozivom: „svi vi pridite bliže“ da bi zatim pobila to očekivanje, učinivši dete starijim, osvetliivši njegovu specifičnost na način koji izaziva nelagodu: „Alis, / u pedeset i sedmoj da li pamtiš?“ Diskurzivni rez i pomak ka nadrealnom i konfrontativnom zatim se nastavlja: „Jesi li komatozna? / Jesi li podmorna?“ (CP, 223, stihovi 21–22). U celini gledano, pesma uznemirujućim načinom obraćanja poništava uslove neophodne za utvrđivanje piščevog tona – onaj „implicitirani odnos između govornika i njegovog slušaoca“ koji bi fiksirao stanište i opseg interpretativnih mogućnosti (Brauer, *Polja*, 22).

Pjesma En Sekston zatim prelazi na svoju verziju bajke, u ovom slučaju, o dečaku koji istovremeno figurira i kao „čitalac“:

On ima šesnaest godina i traži neke odgovore.

On je svako od nas.

Mislím na vas.

Mislím na sebe. (CP, 223, stihovi 26–29).

U prvi mah, čini se da Sekstonova uokviravanjem čitaoca/subjekta kao „svako[g] od nas“ ukazuje na univerzalizam koji bismo mogli povezati s Milovom figurom. Ali kako pesma teče dalje, uopštenost zamenice „vi“ mora se suočiti s čudnovatom idiosinkrazijom njenog apela tom „vi“ – „Nije dovoljno čitati Hesea / i piti klem čauder“ (stihovi 30–31) – što nam otežava da dečaka (koji je ujedno i „vi“ i „ja“) zamislimo kao da je „svako od nas“ ili „svi vi“. Referenca je suviše intimna, suviše specifična. Štaviše, autorkina posveta u *Transformacijama* (koja neposredno prethodi ovoj pesmi) razotkriva nam „Lindu“ (njenu ćerku) kao onu koja „čita Hesea i pije klem čauder“ (CP, 221). To prividno udovoljavanje široj publici proizvodi gotovo nadrealnu diskurzivnu nestabilnost koja obeležava celu pesmu, uključujući tu i dva oštra retorička reza u nekoliko završnih stihova. Ti stihovi otkrivaju „sadržinu“ škrinje – „ova zbirka čudnih bajki / što transformišu braću Grim“ (CP, 224, stihovi 46–47). Ali pesma En Sekston sada se okreće protiv same sebe na način koji je gotovo nemoguće raščlaniti:

Transformišu?

Kao da bi uvećana spajalica

mogla biti nekakva skulptura.

(A mogla bi). (stihovi 48–51)

Ovi rezovi destabilizuju figuru jedinstva govorničkog glasa, ostavljajući nas s nekim „otkrićem“ na dnu pesme/škrinje koje paradoksalno odbija da funkcioniše kao odgovor. Kao prvo, potpuno je nejasno ko (koja pozicija subjekta ili, kritičnije, koji „govornik“) sumnja da ove bajke „transformišu“. Je li to autorka? Nespecifickovani „govornik“? Neki drugi govornik? Pesa? I koja vrednost stoji iza figure „transformacije“ (spajalica kao umetnički predmet)? Ovo je bitno pitanje, budući da su *Transformacije* naslov pod čijim se znakom bajke odvijaju.

Jedna uverljiva mogućnost bila bi da uvećana spajalica prikazana kao skulptura predstavlja antiuemetnost. Svakodnevni predmet koji postaje umetnost asocira nas na Dišanove „redimejde“ i druge umetničke poduhvate te vrste s početka dvadesetog veka koji su ideju „visoke umetnosti“ osporavali kao specifično tehničku i retinalnu. Pomešana tvrdnja ove pesme da pesma/predmet i jeste i nije umetnost (naročito u poslednjem parentetičkom stihu) podseća na čuveni Raušenbergov konceptualni „portret“ Iris Kler – telegram koji je glasio: „OVO JE PORTRET IRIS KLER AKO JA TAKO KAŽEM. ROBERT RAUŠENBERG“. Performansom svoje moći da interpretira vlastito delo Raušenberg zauzima stav protiv mimetičkih očekivanja u portretisanju.

S pravom bi se moglo reći da se i pesma En Sekston na sličan način okreće protiv konvencionalnih očekivanja u lirici. Pored nipodaštavanja problema obraćanja koji definiše lirska čitanja i prenaglašavanja govorničkog modela, zbirka *Transformacije* reprezentativna je i zbog otpora interpretabilnosti ili univerzalnoj prijemčivosti očekivanoj od lirike sredinom veka, te suprotstavljanja kulturi sklonoj da bajku i romansu koristi radi promocije potrošačkog konformizma, što objašnjava kombinaciju mahom čitljivih feminističkih alegorija o braku i modernoj psihologiji s bajkama koje naglašavaju moralnu složenost pa čak i nadrealnost.⁷⁶ Ove potonje često prizivaju i iskušavaju adresata kojem bi bajke mogle ponuditi koristan „odgovor“, u vidu pouke (ili antipouke) s univerzalističkom prijemčivošću.⁷⁷

Opiranjem paradigmama transformacije (i transportacije), kao i govorničkom modelu, „Zlatni ključ“ Sekstonove opire se onome što taj model zahteva – interpretabilnosti. Sekstonova prkosi mejnstrimovskim, eliotovskim kritičkim standardima, koji su 1960-ih i 1970-ih još uvek diktirali da dobra poezija treba da transmutira (transformiše?) sirovu građu u nešto dovoljno koherentno da, ako ne baš očara, ono bar u izvesnom smislu pouči druge. Primera radi, Džojso Kerol Outs žali se da je Sekstonova, nakon druge zbirke, prestala da radi na univerzalnoj prijemčivosti dela, ne uspevajući da „emociju prevedu u koherentnu poetsku ‘sliku’... Gotovo neimenljiva žudnja [u poznijim radovima En Sekston] postaje, konačno, žudnja za uništenjem same poezije“, a Outs taj neuspeh pripisuje nespremnosti En Sekston da ozbiljno radi na „imaginativnoj strukturi koja bi zauzdala njen vlastiti slab i

⁷⁶ Bajke koje funkcionišu kao feministička alegorija uključuju: „White Snake“, „Snow White and the Seven Dwarves“, „Rumpelstiltskin“, „Godfather Death“, „Rapunzel“, „Cinderella“, „Hansel and Gretel“ i „Briar Rose“.

⁷⁷ Videti posebno: tekst „Red Riding Hood“, koji pita (i odbija da odgovori) „gde je pouka“. (CP, 268).

očajnički glas među mnoštvom drugih glasova; nije bila voljna da uloži *trud* koji takva tvorina iziskuje.⁷⁸ Patriša Mejer Spaks nalazi da su pozniji radovi Sekstonove „groteskno nekontrolisani“, bez okvirne „strukture“ koju zahteva Outs, pri čemu oba stanovišta indici- raju rašireno shvatanje lirike kao žanra od kojeg se očekuje da psihološku i fenomenološku pometnju savlada kontrolisanim jezikom.⁷⁹ Kako to Helen Vendler formuliše u sličnoj opas- sci o uspešnoj ispovednoj lirici, „bez analize, nema ni pesme“.⁸⁰

Važno je podvrgavati pritisku takve pretpostavke o „poeziji“, uključujući i onu po kojoj bi nevoljnost Sekstonove da uloži „trud“ kako bi „zauzdala“ (možda pomoću spajalice?) svoj ionako „slab i očajnički glas“ svejedno mogla da je „uništi“ (poeziju). Implikacija da je uta- panje singularnog u kolektivno oblik intelektualnog i analitičkog zauzdavanja koje poezi- ju čini Poezijom možda bi nam pomogla da zamislimo šta je to moglo nagnati En Sekston da odbije estetsku kontrolu koja za Outs označava „poeziju“ (kolektivno da i ne pominjemo) kao takvu. Ova figura ponavlja problematičan Milov javno-privatni prostor koji je za Brau- era, kao i za Sekstonovu i druge kritičare, u međuvremenu postao još problematičniji. Outs pretpostavlja da je uspešna, dobro vaspitana lirika prostor u kojem čitalac prisluškuje iz- govorenu intimnost što je, paradoksalno, u skladu (ili bi trebalo da bude, ako se uloži trud) sa normama društveno sankcionisanog, ako ne baš i „javnog“, ponašanja. Ako razmišljamo u sličnom ključu, literarni stavovi Džejmisa Dikija nisu „bitni“ dok čita En Sekston jer je to što ona piše („očigledno“) suviše partikularno za njen lični život (pretpostavlja on) da bi se obraćalo njemu ili, čak, govorilo u *njegovo* ime: po merilima lirskog čitanja, Sekstonova ničim ne podstiče iluziju *identičnosti* između čitaoca i pisca, koja pak zavisi od udružene izolacije tih dveju figura. Još i 1977. (kada je objavljen članak Outs), odbijanje da se pišu pesme impersonalnog, ali „univerzalnog“ karaktera tumačilo se kao nedostatak hrabrosti i uvredljivo nepoštovanje literarnih ciljeva lirike.

Ali „melodrama“ u delu En Sekston (reč koju Čarls Galans koristi da bi izrazio iritaciju i nelagodu povodom pesama iz zbirke *Živi ili umri*) pomaže nam da bar donekle osvetlimo složenost situacije lirskog čitanja početkom 1970-ih, složenost koja nas i dalje proganja. Vrednost ličnog, s jedne strane, nekad je delovala kao njegova sposobnost da dovede u pitanje mistifikacije pretpostavljenog univerzalizma; s druge pak, feministička poezija i dalje se procenjivala prema eliotovskom standardu univerzalno katartične „značajne“ pe- sme.⁸¹ Primera radi, Alisija Ostriker nipodaštava duži tematski ciklus En Sekston *Isusovi*

⁷⁸ Joyce Carol Oates, „Anne Sexton: Self-Portrait in Poetry and Letters“ (reprint u: *The Profane Art: Essays and Reviews* (New York: Dutton, 1983), 177, 176.

⁷⁹ Patricia Meyers Spacks, „45 Mercy Street“ (kritički prikaz), *New York Times Book Review* (30. maj 1976), 6. Reprint u: McClatchy, *Anne Sexton*, 186.

⁸⁰ Vendler, *Given and the Made*, 90. Slično tome, Čarls Galans nalazi da zbirka En Sekston *Live or Die* iza- ziva postidečnost i iritaciju jer traži „razumevanje sirove građe“. Gullans, „Review of *Live or Die*“, u: Colburn, *Anne Sexton*, 148.

⁸¹ Kako Rozenbaum ističe povodom engleskog romantizma i američke poezije posle 1945, „anksiozno- sti zbog ‘ekstravagantne’ prirode osećanja primetno se pojačavaju u domenu komercijalne kulture i pokazuju tendenciju da se usmere na žene“. (*Professing Sincerity*, 6).

papiri (1972) sličnim argumentima kao i *Outs*; feministička agenda ciklusa je neuspela jer je subverzivna ali ne i katartična. A. Ostriker kao dokaz navodi nadrealističke tonove ciklusa, koje tumači, između ostalog, kao znak anti-„lirskih“ odlika. Njenim rečima:

Čitanje Isusovih papira nalikuje hodanju bosih nogu po krhotinama stakla. Ali nadrealistički modus podriva našu sposobnost da prihvatimo patnju kao u krajnjem ishodu neophodnu i oplemenjuću. Nasuprot tragičnom i lirskom modusu, koji nas uveravaju da su njihovi vizionarski svetovi duboko istiniti, te da moraju biti prihvaćeni, nadrealizam nas uverava da je njegov svet arbitraran i upitan. Konfuzija između „istine“ i „laži“ na kojoj se insistira u [ovom] ciklusu [...] pojačava taj subverzivan efekat, isto kao i ključna formalna sredstva namenjena dezorijentaciji čitaoca: ...sekvencu progresije (makar i pune rupa) za kojom sledi regresija, ...urušavanje prošlog i sadašnjeg, razbacivanje anahronizmima.⁸²

Alisija Ostriker nalazi da, utoliko što preispituje vrednosti patrijarhalnog „obrasca“ bez transcendencije u neki univerzalniji obrazac (koji pritom nije patrijarhalan – večita enigma, neosporno), delo Sekstonove ne zadovoljava standarde koje A. Ostriker identifikuje s „lirskim“; za nju, zadatak lirskog jeste da transformiše patnju u nešto oplemenjujuće i „istinito“.

Premda su se odstupanja En Sekston od „tradicionalnih“ lirskih vrlina pokazala kao pogubna po njenu reputaciju među etabliranim kritičarima, mogli bismo postaviti pitanje zašto je sve te kritičke primedbe na račun njenog antilirizma nisu izbacile u konstelaciju onovremenih poetskih eksperimenata, uključujući tu i jezičko pisanje, koje je preispitalo kritičke norme za lirske „govornike“, interpretabilnost i način obraćanja. Da li me samo lična posramljenost zbog Sekstonove podstiče u želji da njene radove iz 1970-ih čitam u svetlu avangardne estetike? I En Sekston i jezički autori (objavljivani u vreme kada su se pojavili „Zlatni ključ“ i *Isusovi papiri*) dobijali su negativne kritike jer su u svojim radovima kršili normu da poezija mora jasno „govoriti“ o ljudskim preokupacijama i u njihovo ime. Te kritike često su bile artikulisane u formi koju je Ron Siliman nazvao „ugrožena retorika besa“ i sa sličnom paranojom zbog potencijalne moći tog modusa da uništi „poeziju“. Iz ugla lirskih očekivanja mejnstrima, radovi En Sekston i mnogi eksperimenti jezičkih pesnika delovali su kao flagrantni znakovi „manjka discipline“, tako da su kritičari bliži mejnstrimu njihove eksperimente s obraćanjem i subjektivitetom redovno čitali (ili pogrešno čitali) kao indikaciju nepodnošljivog nedostatka estetske kontrole – pa čak i, ponovo, želje za „uništavanjem poezije“.⁸³

Ovo ne znači da je, recimo, pesma „Živi“, iz zbirke En Sekston *Živi ili umri* (1966), transgresivna samo na način neke avangardne pesme iz približno istog perioda. Štaviše, iako

⁸² Alicia Ostriker, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America* (Boston: Beacon, 1986, 486, 162.

⁸³ Ron Silliman, „Introduction: Language, Realism, Poetry“. In *the American Tree*, ur. Ron Silliman (Orono, ME: National Poetry Foundation, 1986), xx.

su je Galans i drugi napadali u štampi, zbirka *Živi ili umri* osvojila je Pulicera, a većina u njoj sabranih pesama poštuje tadašnje konvencije autobiografskih monologa, zadržavajući većinu etabliranih konvencija za ekspresivnu poeziju. Ako pesmu „Živi“ posmatramo kao celovitu strukturu, njeno pričljivo, labavo povezano razvijanje radnje manje-više nam je poznato, dok se sama pesma kroz svojih 106 stihova i šest strofa kreće od (makar i bizarno) kolokvijalnog „Pa, smrt je ovde“ (CP, 167, stih 1) preko „Tome uprkos, / gurala sam pravo dalje“ (stih 19), pa otrcanog „Je li život nešto što glumiš? / A sve vreme želiš da ga se otarasiš?“ (168, stih 34), pa zatim meditacije o porodičnom životu u stihu 45, sve do obraćanja (mogućno) porodici u stihu 85, da bi se okončala zavetovanjem na život u stihu 107. Fokuserana na unutrašnje stanje jednog subjekta, pesma „Živi“ ne može biti udaljenija od jezički centriranih preokupacija avangarde toga vremena, koja je težila, čak i u očigledno autobiografskim modusima, da decentrira prioritet „ja“ i akcentuje „sopstvo kao relaciju a ne kao esenciju.“⁸⁴

„Živi“ je, međutim, zanimljiva tačka poređenja: kroz čitav tekst, mešavina lenjog i ekstravagantnog izraza, udružena s morbidnom slikama, preuveličava metaforičku orbitu amblematski ličnog, koketirajući s melodramom i razotkrivajući koliko je duboko bio ukorenjen dekorum u interpretaciji epifanijske, meditativne poezije toga vremena. U početnoj strofi, predloženi subjektivitet gubi se u stihovima i slikama koji se kreću prebrzo i ne daju se koherentno sabrati u mrežu interpretabilnih metafora:

*Pa, smrt je ovde
već odavno –
ima to pakleno mnogo
veze s paklom
i sumnjom u oku
i verskim predmetima
i time kako sam ih ožalila
kad su postali opsceni
u škrobotini mog patuljastog srca.
Glavni sastojak
je sakaćenje. (CP, 167, stihovi 1–12)*

Kada se osakate konvencije dobro sročene ispovesti, ono što ostaje u ponudi isuviše je opskurno da bi funkcionisalo kao alegorija sopstva. Melodramski prizori tabloidnih grozota nadrealno su prirodni, nesinhronizovani sa ležernim, pričljivim, svakodnevnim karakterom teksta:

*I blato, iz dana u dan,
blato kao ritual,*

⁸⁴ Lyn Hejinian, „The Person and Description“, u: *The Language of Inquiry* (Berkeley: University of California Press, 2000), 202.

*i beba na tanjiru,
skuvana ali i dalje ljudska,
skuvana sa sve crvićima,
što ih je zašila možda nečija majka,
kučka prokleta!*

*Tome uprkos,
gurala sam pravo dalje
u nekakvoj potvrdi ljudskosti,
tegleći sebe kao da sam
pretesterisano telo
u kovčegu, parobrodskom kovčegu. (167, stihovi 12–24)*

Melodrama, kako piše Ebigejl Čajld, „ubacuje klip u racionalnu analizu koja teži da autorizuje sopstveni status izvan konteksta želje i distorzije... [Ona] predstavlja teatralizovani gest po sebi, okvir za svet neizrečenih odnosa, izlaganje svega potiskivanog“.⁸⁵ Reklo bi se da je i pesma „Živi“ na sličan način disruptivna, jedna od onih „ludih pesama“ En Sekston za koje je E. Bišop izjavila da im se divi. Nije to, međutim, pesma koju bismo mogli izgledati čitajući je ekspresivno kao da govori „o nečemu“ ili kao mimezu ludila; ona je „luda“ ili nepredvidiva u onom višku disonantnih slika i iznenadnog afekta koji je nagoni da skrene od konvencionalnih stavova o tome šta je prikladno za lirsku scenu. En Sekston, dakle, dovodi u pitanje očekivani balans nepatvorenosti i kontrole – dvadesetovekovnu verziju poetskog dekoruma.⁸⁶

Premda se ovakav izbor ekspresivno čita i kao znak ličnog posrnuća (što je i Louela navelo da se upita da li bi navodnici takve pesme učinili fascinantnim), činjenicu da je En Sekston izabrala da umanjuje izvesnost interpretativne sudbine teksta možemo posmatrati i u istorijskim okvirima. Krajem 1960-ih više poetskih pokreta pravi otklon od novokritičkih standarda. Štaviše, već i to što je Louel primenu novokritičkih procesa na neuspele pesme Sekstonove predstavio u tako neozbiljnom maniru deluje kao znak kulturnog otklona od temeljnih premisa novokritičke hermeneutike. Dobar deo radova Frenka O'Hare pruža odličan primer takvog otklona, a njegov poetički esej iz 1958. „Personizam“ figuriše samrtnu eliotovsku pesmu kao anksioznu majku koja silom pokušava da nahrani decu značenjem, što je poruka kritičaru koji „konfuziju“ O'Harine pesme svodi na njegovu ličnu konfuziju tokom pisanja.⁸⁷ Pesma En Sekston „Tišina“ (1972) alu-

⁸⁵ Abigail Child, „Melodrama and Montage: On Nicole Brossard/ Hannah Weiner“, u: *This is Called Moving: A Critical Poetics of Film* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2005), 24.

⁸⁶ Ovo dovodi u pitanje stav Rozenbaum po kojem je, za postromantičarske pisce kao i za one posle 1945, „u tekstualno obećanje iskrenosti bila ugrađena i njegova neprozirnost – nužnost artifičijelnosti, fikcije i teatralnosti“ (*Professing Sincerity*, 5). Umesto toga, En Sekston maše tim obećanjem.

⁸⁷ Frank O'Hara, „Personism: A Manifesto“ (1959), u: *The New American Poetry, 1945–1960*, ur. Donald Allen (New York: Grove, 1960); reprint u: *An Anthology of New York Poets*, ur. Ron Padgett; David Shapiro (New York: Random House, 1970), xxxi–xxxiv.

dira na slično odbijanje zanatske kontrole u svrhu stvaranja korisnih pesama, s figurom spisateljice-subjekta koja „ispunjava[m] sobu rečima iz nalivpera. / Reči cure iz njega kao pobačene“⁸⁸ (CP, 318–319). U očima njenih kritičara, to pobačeno pisanje predstavljalo je aberaciju ili malfunkciju procesa koji se smatrao egzemplarnim i „prirodnim“ te konačno potvrđenim kroz recepciju (porođaj) pesme od strane stručnog kritičara. Međutim, čak i najraniji, najpomniji kontrolisani tekstovi En Sekston težili su da se oslobode te imperativne logike.

Svoj božjoj deci potreban je radio

Kako sugerišu pesma „Čitanje“ i kasnija bajka u prozi „Raspuštanje kose“, En Sekston je tokom čitave karijere stvarala dela koja demistifikuju poistovećivanje pisanja s govorom i osobom (i tekstualnih okolnosti sa psihologijom autora), a s tom je asocijacijom i koketirala i ratovala, uvek svesna selebriti kulture. Ovo bi moglo delovati kao prilična kontradikcija: Sekstonova je koketirala s javnošću u performansima koji su se u velikoj meri oslanjali na „trop realnosti“ uobičajen za radove sa sredine veka, posebno one identifikovane kao ispovedne. Drugim rečima, Sekstonova je u svojim performansima mahom sugerisala želju da erodira distancu između pisanog dela i življenog života. Kako to formuliše Dejvid Hejven Blejk u studiji o saučesništvu konfesionalizma u potrošačkoj i selebriti kulturi dvadesetog veka, iako se „očitovao na otvoreno javnoj sceni, ispovedni stil doprinio je gajenju iluzije intimnosti kod čitalačke publike“. Blejkov cilj je da nam pokaže kako je konfesionalizam zapravo „uronjen u komercijalni svet kojem se navodno odupirao“ te da nam ispovest predoči kao „pogonsko gorivo selebriti industrije, govorni čin kojim se podstiče iluzija da su obožavaoci na trenutak videli paradoks javno legitimnog ali autentično privatnog sopstva“.⁸⁹

Ali kako to ovo poglavlje pokušava da pokaže, i kako ističe Suzan Rozenbaum, ovaj paradoks – kako bi Blejk rekao, „javno legitimnog ali autentičnog sopstva“, „fuzije intimnosti i publiciteta“ – nije simptomatičan samo za kulturu dvadesetog veka i „modernu eru advertajzinga“, kako on pretpostavlja.⁹⁰ Isto važi i za paradoks Milovog dela s kojim se suočila publika sredinom devetnaestog veka: predstavu, naime, o lirskom kao skupu idealno privatnih iskaza koji se ipak štampaju na glatkom papiru i prodaju po knjižarama. Ovo je trajni paradoks vezan za status i mesto poezije u okviru poetskog tržišta i kulture. Smeli performans tog paradoksa kod Sekstonove možemo čitati kao simptomatičan za modernu eru advertajzinga, ali podjednako i kao rušenje kritičkih stavova koji su sredinom dvadesetog veka poricali njegov značaj. Ne mora nas, dakle, toliko iznenaditi činjenica da je En

⁸⁸ Prevod Vladimir Stojnić, *Ibid.* (Prim. prev.)

⁸⁹ David Haven Blake, “Public Dreams: Berryman, Celebrity, and the Culture of Confession”, *ALH* 13, br. 4 (2001): 719–720.

⁹⁰ *Ibid.*, 720. Videti: Rosenbaum, predgovor za *Professing Sincerity*.

Sekston, istovremeno, pisanje zamišljala u okvirima koji deluju gotovo bartovski, a da se pritom i pridržavala konvencija autobiografske lirike uobičajene za njeno doba.

Prozni tekst En Sekston *Svoj božjoj deci potreban je radio* iz 1973, prvi put objavljen u časopisu *Ms.* pod naslovom „Mali dnevnik“, naglašava taj dvojak karakter njenog dela.⁹¹ Sačinjen od petnaest blokova kratke proze, pojedinačno naslovljenih i datiranih – od 6. novembra 1971. do 1. januara 1972 – tekst se čita, s jedne strane, kao realistički i narativan. Ako ga čitamo kao dnevnik, kako bi nam sugerisao časopis *Ms.*, nekoliko zapisa počinje tako što nas locira u nekom stvarnom mestu („O, Gospode, kažu sinoć na TV-u“) ili u nekom realističnom narativnom lokalitetu (zapis za 25. novembar upućuje nas na „ćurku“ i Dan zahvalnosti), ukazujući na okruženje (još jedno interpretativno polje koje se naglašava u profesorskim objašnjenjima). Povrh toga, zapisi sadrže unakrsne reference na detalje (ruže dobijene na poklon u prvom zapisu iskrsavaju kao referenca u četvrtom), a imenovani likovi iznova se pojavljuju kroz čitav tekst („Svini“ i „Majka“, najupečatljivije). U ovom pogledu, tekst korespondira s pretpostavkom o njegovom „dnevničkom“ karakteru.

S druge strane, utoliko što osujećuju govornički model, zapisi funkcionišu više kao jezički fragmenti koje nam emituje radio, jer nisu naročito „lirični“ i bliži su svakodnevnom. Rezultat je tekst mešovitog žanra: mada se u reprintima ovaj tekst najčešće plasira kao fikcija, bitno je njegovo odupiranje žanrovskoj kategorizaciji, što je Sekstonova isticala pominjući ove zapise kao „pesme u prozi koje nazivam pričama“.⁹² Početkom 1970-ih, ona je morala biti veoma svesna žudnje svojih čitalaca za „stvarnom“ slikom njenog „stvarnog“ života u formi dnevnika (i „Raspuštanje kose“ potiče iz istog perioda), pa je stoga upravo naizmenično udovoljavanje i suprotstavljanje želji modernog čitaoca da kroz liriku ili memoare zaviri u intimne detalje života slavne autorke od ključne važnosti za ovaj tekst. Zapravo, zbog naglašavanja medijacije glasa putem figure radija, čak i naslov deluje kao da otvara problem antropomorfizma i lirike.

⁹¹ Anne Sexton, „All God’s Children Need Radios“, originalno štampano kao „A Small Journal“, *Ms.* 2, br. 5 (novembar 1973): 60–63, 107, reprint pod izmenjenim naslovom u: *No Evil Star: Selected Essays, Interviews, and Prose*, ur: Steven E. Collburn (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1985), 23–32. Nisu mi jasne okolnosti izmene naslova. Vredno je pažnje da je „dnevnik“ u verziji za *Ms.* ilustrovan uzorcima kliparta koji, na gotovo preterano dekorativan način, predstavljaju tekst kao lični dnevnik, umanjujući njegov naglasak na medijaciji „ličnog“. U daljem tekstu, stranice iz ovog izvora biće citirane u zagradama kao *NE*.

⁹² Citirano u: Middlebrook, *Anne Sexton*, 359. Sudbina žanrovske mešavine mogla bi opravdati analogije s avangardnim antilirskim eksperimentima. Ron Siliman pravi razliku između avangardne poezije u prozi i „dramskih monologa i nadrealističkih kratkih priča karakterističnih za ostale novije prozne tekstove američkih pesnika“, ali čini se primereno da *Svu božju decu* posmatramo kao zamagljivanje granice: indirekcije ovog teksta, premda izražene u manjem stepenu, imaju izvesnih sličnosti sa autobiografskim, antiispovednim strategijama u delima kao što su: Lyn Hejinian, *My Life*; Bernadette Mayer, *The Desires of Mothers to Please Others in Letters* (pisano nedugo nakon teksta En Sekston); rani narativni eksperimenti Karle Hariman; kao i „autobiografski“ radovi Boba Perelmana. Videti: Silliman, „Introduction: Language, Realism, Poetry“, *In the American Tree*, xix.

Pesma odbija da se organizuje (što važi za dobar deo radova En Sekston) oko nekog ekspresivnog glasa ili koherentnog lirskog „sada“ koji bi nas podstakli na identifikaciju s govornikom, premda se, na samom početku, oslanja na komično očekivanu predstavu lirske situacije, obraćajući se nespecificovanom „ti“ koje joj je poslalo ruže. Pesma nas ubrzo uvodi u srce drame u koju nismo uključeni: „Hvala ti za crvene ruže. Divne su bile. Slušaj, Skizikse, znam da mi ih nisi ti poklonio, ali godi mi da se pretvaram da jesi jer, kao što znaš, kad god mi nešto pokloniš, srce mi se na jastuku obeznani“ (NE, 23). Sada „Dnevnik“ već iskače iz svoje standardne žanrovske kategorije: mi tu nismo voajeri/slušaoци nekog privatnog monologa već opštenja koje lebdi između „osluškivanog“ obraćanja („Slušaj“ ovde zvuči gotovo kao ironična naredba) i epistole (možda pisamceta zahvalnosti). Antilirski i antipoetski, ovaj zapis takođe preispituje našu predstavu o tome gde da lociramo sebe u odnosu na tekst: ko smo mi u ovoj ekonomiji govornika i adresata; šta je „stvarno“ u ovom dnevniku, a šta nije?

Osim toga, kao i drugi poetski ciklusi iz tog perioda (naročito onaj u *Rečima za doktora J.* [1978]), *Svoj božjoj deci* u prvi plan stavlja ono što je Bart – u čuvenom eseju „Smrt autora“ iz 1967, objavljenom na engleskom nekoliko godina pre nego što je napisan tekst *Svoj božjoj deci* – nazvao društvenim „tkivom citata“ iz kojeg potiče pisanje i koje posreduje svaki čin samoprojekcije ili lirske identifikacije.⁹³ Odeljak pod naslovom „Neke stvari oko mog radnog stola“, koji naizgled obećava upravo autobiografske informacije kakve bi obožavalac zainteresovan da upozna „stvarnu“ En Sekston poželeo od pesnikinjinog „dnevnika“, stavlja akcenat na medijaciju njenog dela kroz druge tekstove, što baš i nisu detalji koji bi je partikularizovali kao autorku. Zapis zbija šalu s idejom da tekst podrazumeva autorsko prisustvo ili „glas“: „Ako prisloniš uvo na knjigu, možeš je čuti kako govori. Tanušan glas, glasić, nešto kao marioneta, asekusualno. A šta je sad pa ovo? Nad mojom glavom TELO DžONA BRAUNA diktira EROTSKOJ POEZIJI. I tako dalje“ (NE, 24). Ako tekst govori, šta će ga učutkati? Sekstonova s humorom literalizuje brkanje teksta sa osobom kroz takve preuveličane antropomorfizme, nabrajajući razne citate – ciljano „anonimne“ – koji su „selotejpom prilepljeni“ iznad stola (24). Citati su ispisani kurzivom (dakle, indikativno, nisu pod navodnicima), i većinom figurišu tekst kao zaseban, razdvojen od autorove ličnosti i tela. Prvi citat, „*Pesnike i prasiće niko ne ceni dok ne umru*“ (24), groteskno brka porast vrednosti prasećeg tela (kao hrane) nakon smrti sa posthumnim ugledom (i porastom vrednosti) piščevog opusa. U drugom citatu – „*Što više pišem, to mi se više čini da me tišina izjeda*“ (24; citat koji Sekston drugde pripisuje Č. K. Vilijamsu) – tekst ne samo da je identičan autorskom glasu ili autorskoj ličnosti, nego čak izaziva samopotiranje i učutkivanje. Izbor se nastavlja sledećim: „A evo i Puškina, ne baš anonimnog: *Is gađenjem čitajući svoj život, drhtim i kunem*“ (24); ovaj citat potiče iz Puškinove pesme „Sećanje“ (1828) i figurativno naglašava utisak

⁹³ Roland Barthes, „The Death of the Author“ (1968), u: *Image-Music-Text* (New York: Macmillan, 1978), 146.

stranosti teksta za sopstvo koje ga je napisalo.⁹⁴ En Sekston u istom pasažu nastavlja, „I još: *Nesreća je lepša kad je gledaš kroz prozor nego kad si unutra.* I tako dalje“ (24). Činjenica da Sekstonova ostavlja nerazjašnjeno da li je i drugi citat iz Puškina (preuzet je zapravo od japanskog romanopisca Jukija Mišime) deluje usaglašeno sa deakcentovanjem autorstva kao takvog u ovom odeljku.⁹⁵

Želim da naglasim da je to što se nalazi „oko“ stola En Sekston, u krajnjoj liniji, tretirano kao tekst – komično brbljiv ali indikativno „anoniman“ – u figuri koja ističe da je „glas“ javno konstruisan, te da je personalni tekst derivativan, a ne herojski. Kada su ovako brbljivi, tekst i autorstvo nisu herojski. Vredi navesti ostatak ovog zapisa u celini, zbog suptilnog poigravanja, kroz figuru obraćanja, s problemom vezivanja teksta za osobu:

Tamo je gore i Svinijev telegram. Imaš sreće, telegrafiše on. Je li to ljubomora? Ne, upravo čitaš Gradski izveštaj, često čitaš stvari naglas i to gotovo da pomućuje moje meditacije. Sada gledaš u pastrmku. Osuđenu na propast. Slika moje majke je gore desno iznad stola. Kada je ta fotografija snimljena, bila je i ona osuđena na propast. Čitaš naglas: Četrdeset i pet psećih ujeda u gradu. Nema to veze s nama. Naš pas samo žabe ujeda. Petoro pobeglih od kuće i petoro tvrdoglave dece. Dece tvrdoglave ali neprijavljene. Telefon, meni iza leđa i malo udesno, posadio se tamo kao General (nemački) (SS). U sebi drži glasove koje volim kao i neznance, četru prosjaka što traže da im previjem rane. Pastrmke postaju živahnije. Čini se da majka gleda u njih. Kada smo već kod telefona, juče se Svini javio iz Australije da mi čestita rođendan. (Pogrešan dan. Ja sam deveti novembar.) Stavila sam na kocku svoje knjige i rekli su mi: „Šetaj, bato“. I što da ne? Sve stvari lepotom obdarene osuđene su na propast. Dva slučaja kancera, čitaš ti. (24–25)

Nagli prelaz sa Svinijevog telegrafskog obraćanja („*Imaš sreće*“) na ambivalentno i tipografski različito „*Je li to ljubomora?*“ stvara zbrku između jednog i drugog „ti“, zamađujući i našu predstavu o tome kome se pesma obraća. Zbunjuje nas i činjenica da je, odmah potom, ono drugo „ti“ prikazano kako čita. Na kraju krajeva, *mi*, *ja* i *vi*, upravo čitamo; pre nego što rečenica identifikuje šta se to čita („*Gradski izveštaj*“), *mi*–*ja*–*načas* dobijamo priliku da se identifikujemo sa srećnim „*ti*“ pa zatim i sa ljubomornim „*ti*“. Pasaž priznaje konfuziju u zamenicama s kojom u nastavku koketira, u stopljenoj rečenici gde agens postaje nejasan, „*često čitaš stvari naglas*“ i priznaje: „*to gotovo da pomućuje moje meditacije*“ (25).

⁹⁴ Jedan anonimni čitalac sugeriše da bi ovo mogao biti prevod Dimitrija Oblenskog objavljen pod naslovom „Remembrance“ u: *The Penguin Book of Russian Verse*, ur. Oblensky (New York: Penguin, 1962), 98. Datum dopušta takvu mogućnost, premda, u tom slučaju, citat nije sasvim tačan. Možda je u pitanju neki drugi prevod Puškina.

⁹⁵ U romanu Jukija Mišime *Zabranjene boje* iz 1951, objavljenom u engleskom prevodu Alfreda H. Marksa 1968, nalazimo ovu rečenicu u malo drugačijem obliku: „Tuđa nesreća lepša je kad se gleda kroz prozor nego kad se gleda iznutra.“ Mishima, *Forbidden Colors*, prev. Marks (1968; reprint, New York: Knopf, 1999), 80.

Čije su koje meditacije u ovom slučaju? Sekstonova ovom figurom inscenira humoriističnu komplikaciju Eliotovog trećeg, „meditativnog“ glasa iz *Tri glasa poezije* – „pesnika koji govori samom sebi“ – ili pak „ne govori nikome“.⁹⁶ To sugeriše da, čak i ako ih shvatimo u „lirskom“ duhu (dakle, kao da nastaju bez pomisli na neku određenu publiku), pesnikinje meditacije ipak ne možemo izolovati; one će se ticati onoga što se nalazi „oko [njenog] stola“ kao i interpretativnih sočiva primenjenih u njihovim čitanjima i tumačenjima. Ako čitajuće „ja“ naglas čita tekst En Sekston (kao što ga ja sada čitam), „njene“ meditacije su i doslovno „pomućene“. Štaviše, ova pomućenost (gest koji ukazuje na intersubjektivnost i interakciju mogućih čitanja) gotovo bi se mogla shvatiti kao *ars poetica* za čitav tekst, s obzirom na uporno brkanje teksta s autorom i komično preuveličavanje ideje da su tekstovi performansi neotelovljenog „govora“, kao i tendenciju da mene (kao čitaoca teksta) zbunjuje podspecifikovanom figurom nekog implicitnog slušaoca („ti“) u momentima podspecifikovanog obraćanja.

Tvrđnja da čitanjem naglas „ti“ uspeva da pomuti „moje“ meditacije citira i stavlja u prvi plan onu vrstu subjektivne identifikacije koju zagovaraju normativne konvencije meditativnog lirskog čitanja, posebno vendlerovska ideja da je lirika privatni govor preveden u scenario za čitaočev glas. U celini uzev, ovaj odeljak podseća nas na ono što u dvadesetom veku mnoga čitanja Mila potiskuju – scenu piščevog radnog stola i poetske kulture, čija javna osvešćenost nadilazi scenu povlačenja u osamu na koju je Mil mogao (makar i neubedljivo) računati kao mogućnost. Stoga i tekst kao celina okreće leđa glasovno centriranom modelu poetske originalnosti ili personalno ekspresivnom „lirskom“ konfesionalizmu, da bi se usmerio ka sceni intertekstualnog pisanja.

Ovde bi se mogao izneti kontraargument s pozivom na činjenicu da odeljak pod naslovom „Majčin radio“ akcentuje potencijalnu psihologiju koja pokreće čitav tekst, budući da je, u ovom slučaju, umiruća „majka“ figurisana na takav način da simbolički priziva ranije pomenutu pastrmku kao ribu „pod vodom, koja pumpa škrigama, utrnulog mozga“ (26). Ova simbolička matrica upravo je ono što bi nam „frojdotski lirsko“ čitanje Helen Vendler nalagalo da otkrijemo (pri čemu Vendlerova „frojdotski lirsko“ koristi kao terminološku alternativu za „ispovedno“) – tekst koji će posejati psihološke detalje kako bi čitačevoj „analizi“ dozvolio da razreši pesmu kroz simboličko proučavanje govornikove psihologije, u operaciji (gde pesnik obavlja analizu za čitaoca) bez koje (za H. Vendler) „nema pesme“.⁹⁷ U isto vreme, međutim, ovaj odeljak stavlja akcenat na medijatore koji zastupaju stvarne ljude: „Majčin radio“ je figura za majku, ali isto tako, pomalo zbunjujuće, i naziv za dva različita radio-aparata, kao i za odeljak u celini. I ti radio-aparati i naslov odeljka uvek su u kurzivu; rezultat je brkanje „majke“, „radio-aparata“ i pisanja.

⁹⁶ T. S. Eliot, *The Three Voices of Poetry*. Objavljeno za: The National Book League (New York: Cambridge University Press, 1955), 16.

⁹⁷ Vendler, *Given and the Made*, 50. Vendlerova takođe ističe da je „svrha lirike, kao žanra, da predstavlja unutrašnji život na takav način da je i drugi mogu usvojiti kao pretpostavku“ (xi).

Ova konfuzija potcrtava tendenciju teksta da nam uskrati ponuđenu „stvarnu“ En Sekston, budući da se ne očitava ni kao skup realističkih detalja koji reprezentuju ludilo niti kao skup indikatora ekspresivne estetike. Odeljak pod naslovom „Pas“ na sličan način podseća na „Pitanje identiteta: pozorišni komad“ (1936) Gertrude Stajin, i anticipira neke aspekte impersonalno-personalne autobiografije Lin Hedžinian *Moj život* (1980), time što u prvi plan stavlja prislušivanje kao proizvodnju značenja (a ne kao njegovo razotkrivanje):

„O Gospode“, kažu sinoć na TV-u, „more je tako silno, a moj pas je tako mali.“ Čula sam pas. Ti kažeš, nisu rekli pas nego čamac, a pas ionako ne bi ništa značio. Ali znači... Pas označava mene i novu štenicu, Dejzi. Ne bih je ni zadržala da je nismo nazvali Dejzi. (Juče si mi doneo bele rade,⁹⁸ ne ruže, bele rade, pravi cvet. On živi duže od svih ostalih u posudici vode. Mora da si mi ih ti dao! Ako nisi ti, ko je onda?) (29)

„Ali znači“: moglo bi to da izgovori „ti“ ili „ja“, uspostavljujući zamagljen teren između nas, čime je naglašen identifikacijski poriv da se tekst čita kao da „označava“ En Sekston. Štaviše, kasnije u istom odeljku, potez konstruisanja krajnje idiosinkratičkog čitanja rečenice: „O Gospode, more je tako silno, a moj pas tako mali“ podseća na ono što Pol de Man, u tekstu „Antropomorfizam i trop u lirici“, naziva „hermeneutičkim, falsičnim lirskim čitanjem nerazumljivog“:⁹⁹

„Moj pas je tako mali“ znači da ćemo čak i nas dve biti progutane... More je majka, veća od Azije, a obe se tim velikim dojkama nadvijaju nad obalom. I tako jašemo na njoj moleći se za trenutke dobrog raspoloženja... Ona je moćna, o Gospode, ali ja, sa svojim psetancetom Dejzi, ostajem dete.

Previše komplikovano, ha?

Samo uzgredna misao, samo nešto o dami i njenom psetancetu, dok zakoračuju kao što i čine, u novi život. (29)

Tačno u momentu kada objašnjenje mogućeg „značenja“ rečenice postaje otvoreno psihologizovano i teologizovano, povezano sa smrću „Majke“ unutar teksta, diskurs menja pravac prenaplašenim obraćanjem, reklo bi se, čitaocu – „Previše komplikovano, ha?“ – odbijajući dubinsku psihologiju i komplikujući našu predstavu o tome da li je ovaj projekat zasnovan na ličnom.

Upravo tim odbijanjem, „Pas“ markira očekivanje da tekst ponudi semantička sredstva za sopstveno interpretativno zatvaranje, tako što to očekivanje ne ispunjava. Tražeći od autoritativnog „ti“ da veruje u besmislenu frazu „ali znači“, tekst ipak nudi jedno značenje koje je komično idiosinkratično, čak i besmisleno, a indikativno za odbrambenu projekciju. Poslednja rečenica ovog odeljka inscenira to dizanje ruku od interpretacije time što čitanje

⁹⁸ Na engleskom: *daisies*. (Prim. prev.)

⁹⁹ Paul de Man, „Anthropomorphism and Trope in Lyric“, u: *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), 262.

televizijske fraze prikazuje kao „samo nešto o dami i njenom psetancetu“ – ne kao portret govornice koja čezne da svet interpretira kao da se obrće oko nje same, već kao misao i tekst koji samo igra svoju ulogu i „prolazi“ (29). Ono „ja“, isprva toliko privrženo sopstvenom čitanju rečenice „More je tako silno a moj pas je tako mali“, sada postaje „dama“ i „Dejzi“, „njeno psetance“. Sve što je prethodilo sada se čita kao citirana građa, dok En Sekston eksponira citatna, inscenirana svojstva pretpostavljenog „glasa“ u naoko dnevničkom zapisu.

Takvi gestovi oslobađaju ovaj odeljak (a možda i čitavu pesmu) frojdske interpretativne logike koju Helen Vendler smatra definicijom posleratne lirike i uvek implicitnim domenom „lirskog“. Za Vendlerovu, „iskustvo frojdske terapije generisalo je nove formalne podžanrove lirike“ i „nove formalne postupke za njeno oblikovanje“, što je argument koji uvodi istorijsko-psihološki obrt u novokritičkom modusu lirskog čitanja, ali u suštini tvrdi da pesme treba čitati (saobrazno novokritičkoj pedagogiji) kao drame koje razotkrivaju dubinsku psihologiju svojih subjekata (ako ne i autora).¹⁰⁰ Helen Vendler nas podstiče da aspekte pesme čitamo kao znak „nečega potisnutog, svesti nedostupnog“, te kao „estetska sredstva“ kojima autor to nešto podvrgava analizi.¹⁰¹

Antilirsko čitanje

Zadržala bih se ovde na „lirskom“ shvaćenom kao žanr koji, od sredine dvadesetog veka, definiše pretpostavka otvorenosti za interpretativnu analizu. Interpretabilnost je ono što mnoge kritike „lirskog“, potekle od pristalica američke avangarde i jezičkog pisanja, identifikuju kao najsravniji aspekt lirike, onaj koji se često prećutno ili eksplicitno poistovećuje sa ispovednim. Krejg Dvorkin za avangardu iz 1970-ih kaže da se ona „eksplicitno pozicionira kao protivnik ubrzanog kanonizovanja poetike „ispovednih“ pisaca koji su ugled stekli tokom prethodne decenije“, a jedna od primarnih odlika loše zaostavštine ispovednog, bar prema toj generaciji avangardista, jeste prerada iskustva u pesme zatvorenog značenja.¹⁰² Ovde valja imati na umu da pomenuti grupni manifest jezičkih autora kanonsku govornu pesmu identifikuje kao onu u kojoj iskustvo biva „prerađeno“ tako da se „specifičnosti iskustva rasplinjuju u pseudointimnosti sveprisutnog autorskog ‘glasa‘“, što je estetska tendencija koju autori „žanrovski“ povezuju sa „ispovednom“ govornom pe-

¹⁰⁰ Vendler, *Given and the Made*, 30.

¹⁰¹ *Ibid.*, 49–50.

¹⁰² Craig Dworkin, „Parting with Description“, u: *American Women Poets in 21st Century: Where Lyric Meets Language*, ur. Claudia Rankine; Juliana Spahr (Middletown: CT: Wesleyan University Press, 2002), 243. Džulijana Spar, značajna avangardna pesnikinja i kourednica knjige u kojoj je objavljen Dvorkinov esej, konstatuje da se knjiga bavi promenama „lirskog“ nakon „jezičkog“: „nakon modernizma [lirika] je izašla na loš glas kao tradicionalistička, kao romantičarska u pogrdnom smislu“. Spahr, predgovor: Rankine i Spahr, *American Women Poets*, 1. Ovde bi se valjalo prisetiti kolektivnog manifesta autora poput Siliimana, Lin Hedžinijan i drugih jezičkih pisaca, u kojem se za kanonsku „govornu“ pesmu iz 1970-ih i 1980-ih kaže da je „žanrovski povezana s ispovednim“.

smom".¹⁰³ Jedan od najpoznatijih poetičkih eseja Lin Hedžinijan, „Otpor zatvaranju“ (1983), iznosi argumente protiv „zatvorenog teksta“, koji definiše kao „onaj u kojem su svi elementi dela usmereni ka samo jednom čitanju. Svaki element potvrđuje to čitanje i oslobađa tekst svake potencijalne ambivalencije“.¹⁰⁴ U predgovoru pisanom za ponovno objavljivanje ovog eseja u *Jeziiku istraživanja* (2000), Lin Hedžinijan kao primer „negativnog modela“ „zatvorenog teksta“ nudi nešto što bi mnogi asociirali sa konfesionalizmom: „prinudni, epifanijski modus jednog dela savremene lirske poezije,... njegove samozadovoljne pretenzije na univerzalnost i tendencija da pesniku dodeli ulogu čuvara Istine“.¹⁰⁵ Indikativan je, takođe, njen opis „ispovesti“ u eseju „Jezik i 'Raj'“ (1984), kao „čudnog oblika estetizacije“ motivisanog „željom za saznanjem ali i željom za obznanjivanjem“, željom koja teži da se ispuni tako što ispovedni subjekt „kroz događaje poseže ka drugoj osobi i pokušava da uvede svedoka“ koji će postati „prvi i originalni kao i kompletni poznavalac [željenog] narativa“.¹⁰⁶

Ne moramo daleko ići da bismo pronašli kritičku potvrdu asocijacije savremene lirike sa samozadovoljnom i brižljivo konstruisanom ili „prinudnom“ epifanijom te „zatvorenim“, što će reći lakim za tumačenje, svojstvima.¹⁰⁷ A nije uobičajeno da se delu En Sekston, recepcijski klasifikovanom kao kvintesencijalno „lična“, ekspresivna i ispovedna lirika, pripisuje aktivna kritika ili otpor tom modusu. Baš naprotiv, glavne odlike koje bi trebalo da definišu ispovednu liriku – autentičan glas i ekspresija – mahom su iste one kojima se suprotstavljaju antilirski stavovi. Čarls Bernstin, možda (uz Lin Hedžinijan) jedan od najuticajnijih pesnika i teoretičara povezanih s jezičkim pisanjem, vezu između govornika, „glasa“ i

¹⁰³ Silliman i dr., „Aesthetic Tendency“, 264, 265.

¹⁰⁴ Lyn Hejinian, „The Rejection of Closure“ (1983), u: *Language of Inquiry*, 43.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 40–41.

¹⁰⁶ Hejinian, „Language and 'Paradise'“ (1984) u: *Language of Inquiry*, 75, 74. Za nju, čini se, nijedna ispovest ne može biti „istinita“ zbog aspiracije ispovednog narativa da prevlada vreme i interpretativne kontingencije (74–75).

¹⁰⁷ De Man čita Bodlerova „Saglasja“ i „Opsesiju“ kao figuru i ilustraciju lirske pedagogije. Veza koju on uspostavlja između lirike i razumljivosti jasna je iz sledećeg iskaza: „'Opsesija' prevodi 'Saglasja' u razumljivost, što je najmanje čemu se možemo nadati u uspešnom čitanju.“ Za De Mana, takvo uparivanje funkcioniše kao „model za nelagodnu kombinaciju grobljanske monumentalnosti i paranoidnog straha koji karakteriše hermeneutiku i pedagogiju lirske poezije“ („Antropomorfizam i trop“, 259). Džerom Mekgan 1980. veliča jezičko pisanje u specifično antilirskom ključu, opisujući ga kao „pisanje... shvaćeno kao nešto što se mora činiti, a ne kao nešto što treba tumačiti“. McGann, „Contemporary Poetry: Alternate Routes“, *Critical Inquiry* 13, br. 3 (proleće 1987): 636 (kurziv moj). Daglas Barbor identifikuje „antiliriku“ kao „liriku pisanu nasuprot konvencionalnim konceptima lirske“ (7) (što je tautologija koja baca svetlo na često samoiscrpljujući karakter debata o lirici), koje pak identifikuje, citirajući Roberta Krouča, sa „surovim principima zatvaranja teksta“ (24), specifikujući antilirske tendencije kao suprotstavljene hermeneutičkoj interpretaciji i jasnoći. Barbour, „Lyric/Anti-lyric: Some Notes about a Concept“, u: *Lyric/Anti-Lyric: Essays on Contemporary Poetry*, The Writer as Critic VII, gl. ur. Smaro Kamboureli (Edmonton: Ne West), 7–32. Robert Kroetsch, „Fore Play and Entrance: The Contemporary Canadian Long Poem“, (1983), u: *The Lovely Treachery of Words: Essays Selected and New* (Oxford: Oxford University Press, 1989), 227–134, 118.

opadanja interpretabilnosti koju Lin Hedžinijan naziva „zatvaranjem“ predstavlja kao očigledan problem interpretacije kada, u poetičkom eseju „Rasute slamke i ljudi od slame“ navodi:

postoji uvrežena pretpostavka da poezija sazreva kroz lociranje „sopstvenog glasa“, što najčešće nije ništa više od konsistentnosti stila & prezentacije. „Pesnički glas“ je jednostavan način kontekstualizovanja poezije kako bi ova bila lakše razumljiva (dostupna svima bez razlike) kao slušanje nekoga dok priča u sebi svojstvenom maniru (to jest, osluškivanje osobe izvan ili ispod pesme); ali ova teatralizacija nije nužno od koristi za svaku pojedinačnu pesmu & pokazuje tendenciju da pesnikov opus gotovo u potpunosti redukuje na ličnost.¹⁰⁸

„Lakše razumljiva“ i „dostupna svima bez razlike“ kao „pričanje“ sugerise interpretabilnost često pripisivanu „lirskom“ (u analitičkim ocenama), što predstavlja redukciju (ili grotesku) Brauerovih metodoloških uslova za čitanje lirike. Drugim rečima, iako su za Brauera stručna interpretacija i „fiksiran“ ton bili osnovni kritički ideali, njegovi radovi insistirali su da se poetička analiza tona i stava može postići samo uz veliki trud. Bila bi gruba redukcija (a u nekim slučajevima i prosta greška) pretpostaviti da su svi ti kritičari povezani s novom kritikom zagovarali pesme koje kod čitalaca proizvode beslovesnu receptivnost, bez ikakvih lingvističkih ili konceptualnih interferencija. Lakoća interpretacije, međutim, postala je jedna od najčešće potezanih savremenih optužbi protiv „lirskog“ (štaviše, svojevrsna defnicija „loše“ – novokritičke, mejnstrimovske, ispovedne, romantičarske – lirike), ili protiv očekivanjâ od lirske interpretacije, što ove optužbe zacemento čini „reaktivnom formacijom“, kako to ističe Džekson, spram dominacije (redukovane verzije) nove kritike i „lirskog“ ideala „koji može postojati samo u teoriji“.¹⁰⁹

U iskoraku povezanom s takvim brkanjem pesama i interpretacijskih normi, javlja se asocijacija „lirskog“ sa „jasnoćom“, kao na primer kod Rej Armantraut, koja oslobađajući potencijal antilirskog poistovećuje sa odbijanjem jasnoće kao kompozicionim ciljem. Činjenica da Rej Armantraut proziva „feminističku kritiku [koja ipak] nastavlja s valorizacijom pesme kojom dominira jedna slika ili jedan trop i pouzdan (autoritativan) narativni glas“, posebno ukazujući na A. Ostriker i njeno divljenje „uobičajenom tonu pouzdane ležernosti“ Elizabet Bišop, sugerise mi, isto tako, da, imaginativno, nijedna od dveju kritičarki ne pokriva opseg eksperimenata koje je E. Bišop izvodila s retorikom ili pak njenu sumnju u „tradiciju slike“. U svom čitanju pesme Šaron Olds „Jedina devojkica na momačkoj zabavi“, Rej Armantraut kritikuje njenu „čitljivost“, koju poistovećuje s „imperijalizmom“ „glasa“, što je gledište koje podseća na ideju Lin Hedžinijan o elementu „prinude“ u savremenoj epi-

¹⁰⁸ Charles Bernstein, „Stray Straws and Straw Men“, u: *Content's Dream: Essays, 1975–1984* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2001), 44.

¹⁰⁹ Jackson, „Lyric“, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ur. Roland Greene; Stephenushman; Clare Cavanagh; Jahan Ramazani; Paul Rouzer, 4. izd. (Princeton, Nj: Princeton University Press, 2012), 833.

fanijskoj lirici. Rej Armantraut ističe: „Kada Oldsova tvrdi da zna o čemu razmišlja njena ćerka [iznenađujuće doslovno čitanje pesme]... to mi je odbojno poput arogantnog upada.“ Prenebregavajući mogućnost da pesma Šaron Olds nije zapis njenog glasa te da su projekcija i fantazija teme ove pesme (mada ne tvrdim nužno da jesu), Armantrautova svoje argumente protiv navodne jasnoće pesme Oldsove sumira tvrdnjom: „Prihvatljive su samo informacije po meri kontolišućeg koda; nisu dozvoljena premišljanja ili spoljašnji glasovi. Koliko će takva pesma biti jasna zavisi od toga šta podrazumevano pod jasnoćom. Nesumnjivo je sasvim čitljiva.“ Jezičko pisanje, nasuprot tome, funkcioniše poput „kontrapunktnih sistema koji dopuštaju delovanje sukobljenih sila i glasova (unutrašnjih i spoljašnjih)“.¹¹⁰

Ovde možemo zapaziti tračak posramljivačke optužbe za gotovo neurotičnu privrženost kontroli koja se redovno pripisuje ispovednom i „lirskom“ – „dozvoljena“, na primer, implicira da pesma Šaron Olds, u disciplinarnom modusu, potiskuje konflikte i neslaganja i tako kontroliše čitaočevu reakciju. Rej Armantraut zaključuje nekolicinom sugestivnih pitanja karakterističnih za veći deo jezički centriranog pisanja: „Kakva je uzajamna veza između čitljivosti i konvencije? Kako konvencija čitljivosti može uticati na usvajanje društvenih kodova“?¹¹¹

Interogativni modus Armantrautove signalise njenu želju da ostavi prostora za alternative, ali ona već ima spreman odgovor: konvencije čitljivosti odražavaju i potvrđuju konzervativnu politiku. Jer upravo je ta jasnoća i čitljivost, „zatvorenost“ prema Lin Hedžinian, ono što bi većina avangardno nastrojenih kritičara govorne „lirike“ (shvaćene kao romantičarske, ili ispovedne) identifikovala kao njeno sramno saučesništvo u autoritarnim oblicima moći i nedostatak kritičkog potencijala – što je i glavna optužba protiv nje i razlog zbog kojeg je na udaru kritike, ili pak biva potpuno odbačena i predstavljena kao antitip.

Premda većina ovih argumenata potiče iz diskusija koje možemo datirati u razdoblje kasnih 1970-ih i ranih 1980-ih, jedan raniji ključni momenat za nepoverenje u ispovednu liriku kao „prinudnu“ u svom „epifanijskom“, „čitljivom“ modusu događa se sredinom 1960-ih, kada novokritička agenda već suvereno vlada na univerzitetima ali jezičko pisanje još nije formirano kao zaseban književni pokret. Godine 1965, Frenk O’Hara iskazuje zamor i nepoverenje povodom fantastično uticajne pesme Roberta Louela „Čas tvorova“: „Ne verujem da je ikome nužno da uhodi ljubavnike dok se maze na parkingu kako bi napisao pesmu, i ne vidim zašto je zadirujuće kada neko zbog toga oseti krivicu. I treba da oseća krivicu. Zašto špijunira? U čemu je draž voajera?“¹¹² Kako to predočava En Hartman, O’Hara u Louelovom „ispovednom modusu“ kritikuje upravo Louelove „lažne tvrdnje o iskrenosti i katartičnom oslobađanju krivice koja je zapravo preduslov takvog oslo-

¹¹⁰ Rae Armantrout, „Feminist Poetics and the Meaning of Clarity“, u: *Artifice and Indeterminacy: An Anthology of New Poetics*, ur. Christopher Beach (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1998), 288–290.

¹¹¹ *Ibid.*, 295–296.

¹¹² Edward Lucie-Smith, „An Interview with Frank O’Hara“ (1966), u: Frank O’Hara, *Standing Still and Walking in New York*, ur. Donald Allen (Berkeley, CA: Grey Fox, 1983), 4.

bađanja”.¹¹³ Ovaj modus koji En Hartman identifikuje preko O’Hare, gde je interpretabilna građa (tobože) posejana kroz tekst na takav način da deluje spontano i nesvesno, umnogome podseća na okvirne pretpostavke (ako ne i duh) koje Helen Vendler primenjuje u redeskcipiji ispovednog teksta kao „frojdovske lirike“. Za Vendlerovu pak, takva lirika već i svojom strukturom promovise sopstvenu analizu: „Ona... traga za izvorima krivice ili ludila u porodičnoj istoriji, ili u patološkoj skrupuloznosti, ili pak u represiji jedne strane sopstva; zatim pronalazi estetska sredstva za inscenaciju sopstvene analize, i dalje od toga ne može ići,“ Frojdovska lirika uspeva utoliko što spasava „demone zadataog“ (stvarnih činjenica o ličnom slomu) oslanjajući se na „serafime proizvedenog“, pod čime mislim da podrazumeva vešto aranžiranje zarad interpretativne analize bez koje, za Vendlerovu „nema pesme“.¹¹⁴ Budući da unapred seje okvire u kojima čitalac (kritičar? analitičar?) može da analizira psihologiju nekog subjekta, vendlerovska frojdovska lirika iziskuje upravo onu vrstu epifanijskog rešenja koje Rej Armantraut naziva „jasnoćom“, koje Bernstein smatra „reduktivnim“, koje Lin Hedžinian naziva „samozadovoljnim“, i koje O’Hara (isprva) odbacuje kao izveštačeno.¹¹⁵

Ako nas diskurzivni trendovi u književnoj istoriji navode da delo En Sekston olako grupišemo s frojdovskom lirikom kojoj se Helen Vendler divi dok joj se američka poetska avangarda izruguje, to nanosi štetu velikom broju radova En Sekston, kao i našem poimanju istorije američke književnosti. Premda su pesme En Sekston, bez ikakve sumnje, daleko više narativne i, bar na površini, više usmerene na „govornika“ nego što su to jezički centrirani tekstovi, ne verujem da se njeno delo može smestiti u okvire unapred posejanog, jasnog teksta koje mu nameće ispovedna reputacija. Pretpostavljam, naprotiv, da se ono što je u delu En Sekston uznemiravalo kritičare tokom čitave njene karijere ticalo otpora premisi lirskog čitanja po kojoj je pisanje „nešto što treba interpretirati“, kako to formuliše Džerom Mekgan.¹¹⁶

Možemo li antilirske strategije pojedinih jezički centriranih praksi i prenaplašeno predstavljanje lirskih normi kod Sekstonove posmatrati kao kontinualnije nego što nam to konvencije lirskog čitanja dopuštaju da vidimo? Da li su čitljivost i jasnoća zapravo jedno te isto? Poput Rej Armantraut, imam spremne odgovore: i avangardističko odbacivanje „ispovednog“ i mejnstrimovsko odbacivanje En Sekston previđaju sopstvenu zainteresovanost za interpretativni modus čitanja (lirsko čitanje) koji sintaksički kohezivne radove čini *jasnijim* – ili manje čudnim – nego što bi to možda bilo neophodno, ili čak preporučljivo. S druge strane, ovakva pretpostavka direktno dovodi u pitanje naš status i funkciju kao

¹¹³ Anne Hartman; “Confessional Counterpublics in Frank O’Hara and Allen Ginsberg”, *Journal of Modern Literature* 28, br. 4 (2005): 40.

¹¹⁴ Vendler, *Given and the Made*, 50, 57.

¹¹⁵ Armantraut, “Feminist Poetics”, 288–290; Bernstein, “Stray Straws”, 44; Hejinian, “Rejection and Closure”, 41; O’Hara, “Personism”.

¹¹⁶ McGann, “Contemporary Poetry”, 636.

kritičara, kako je to 1968. uočio Džon Ešberi, istakavši, u prikazu *Soneta* Teda Berigana (koji je *Njujork tajms* izabarao da ne objavi) da je „polifoni stil“ Beriganovih pesama i onih njujorške škole „jedno od [njihovih] istinskih dostignuća“ koje „kritiku čini prevaziđenom“.¹¹⁷

U iskušenju sam da poverujem da je Ešberi znao koliko takva tvrdnja (kao i takve pesme) može biti zapaljiva i izazovna: šta da radimo s kratkom pesmom koja može postojati (i čak izazvati divljenje kao „dostignuće“) uprkos tome što ne poziva na „analizu“ koju Vendlerova i drugi smatraju fundamentalnom za liriku? Avangarda se spremno odrekla interpretabilnih tekstova kroz pisanje „otvorenih“ tekstova, ali nešto je sporija u odricanju strategija čitanja koje lirizuju i u suštini „zatvaraju“ druge vrste pesama.¹¹⁸ Kritički zdrav razum očekivao bi da će izbori načinjeni u pesmama poput Beriganovih, kao što su podsticanje „polifonije“ kroz „razbijanje tradicionalne strukture pesama“, kako to formuliše Ešberi, i deautorizacija govorećeg subjekta, proizvesti polifoniju i nestanak potrebe za kritikom na koji upozorava Ešberi.¹¹⁹ Međutim, i mnoge pesme En Sekston koje se ne služe tim tehnikama u stanju su da pokrenu pitanja o tome gde, zapravo, boravi „analiza“: Da li je proizvodi pisac? Ili pak kritičar? Pesma „Za Džona, koji me moli da se ne raspitujem dalje“, na primer, poziva nas da boravimo na mučnoj granici između čitljivog i nečitljivog, jasnoće i neprozirnosti, ne oslanjajući se pritom na radikalnu sintaksičku disruptciju ili raščinjeno „ja“ (*CP*, 34). Ovo se redovno zataškava u čitanjima – paradoksalno, čak i kada se ona zalažu za manje autobiografski fokusirana čitanja En Sekston – koja se fokusiraju na biografsku pozadinu pesme (pogotovo ona iz pisama mentora Sekstonove koja se tiču njenih radova). Nije da te pozadine nema: proverljiva je „istina“ da se pesma En Sekston obraća Holmsu i doslovce ponavlja fraze iz Holmsovog pisma.¹²⁰ Ali šta ćemo s pesmom čitanom izvan konteksta Holmsovog pisma, iz ugla novog ili neakadenskog čitaoca?

Ovo pitanje i te kako vredi postaviti, jer makar i da je pesma „Za Džona“ jasnija ili „čitljivija“ od nekog Beriganovog soneta, ona se opire spremnoj čitljivosti za koju se inače optužuje lirika. Čak i uz poznavanje biografije, čak i dok se pesma razvija, podspecifikovani referenti sprečavaju uvid u „temu“ pesme, kao da (na način koji me podseća na teze Perloff o O’Harinim pesmama i „Personizmu“) oslušujemo samo jednu stranu intimnog telefon-

¹¹⁷ John Ashbery, „Review of Ted Berrigan’s *The Sonnets*“, u: *Selected Prose*, ur. Eugene Richie (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005), 117–119.

¹¹⁸ Zanimljiv primer ove kontradikcije pruža Mardžori Perloff u svom čitanju pesme „The Love Song of J. Alfred Prufrock“, najpre kao kvintesećijalno zatvorenog simbolističkog teksta, početkom 1980-ih, a potom kao (kontradiktorno prethodnom prikazu) paragona avangardne „otvorenosti“, 2001. Videti: Perloff, „Lines Converging and Crossing: The ‘French’ Decade of William Carlos Williams“, u: *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage* (Princeton, Nj: Princeton University Press, 1981), 109–154, posebno str. 114; i Perloff, „Avant-Garde Eliot“, u: *21st-Century Modernism: The “New” Poetics* (Malden, MA: Blackwell, 2002), 7–43.

¹¹⁹ Ashbery, „Review“, 119.

¹²⁰ Videti: Gill, „Textual Confessions“, 73, za inventar „kritičarskog konsenzusa o značaju te pesme kao ekspresije [ispovedne] poetike En Sekston“. Džo Gil ističe da se ne radi o „odbrani onoga što ispovest razotkriva“ već o „egzemplifikaciji načina na koji ona funkcioniše“.

skog razgovora za koji nam nedostaje zadovoljavajući kontekst.¹²¹ Kompleksna uvodna rečenica ove pesme razvija se kroz devet stihova, a počinje ovako:

*Nije da je to bilo lepo,
nego je, na kraju, postojao
neki osećaj reda u tome;
nešto vredno učenja
u tom uskom dnevniku moga uma,
u opštim mestima ludnice (CP, 34)*

Ostaje nam da nagađamo, kroz ovu rečenicu i celu pesmu, šta znači „to“. Da li se „u tome“ odnosi na „uski dnevnik moga uma“ ili na „opšta mesta ludnice“ (i jedno i drugo je gramatički moguće)?¹²² Budući da „Džon“ izričito odbija propitivanje, pažnja se usmerava na pitanja i njihovu moguće nametljivu i neželjenu prirodu.

Kao što je to slučaj i u mnogim O'Harinim pesmama, činjenica da se eventualnom tu-maču otežava pristup ovoj građi proizilazi iz strukture obraćanja u pesmi, pre nego iz prikraćene sintakse ili izraženih eliptičkih tendencija (koje nalazimo u većini jezički centriranih tekstova): izbliza pratimo raspravu za čiju predistoriju En Sekston svakako nije mogla očekivati da će ikome drugom biti poznata. Mada pesma u nama pobuđuje zanimanje za kontekst (u pitanju je, doslovno, privatno obraćanje izrečeno javno, kao što i očekujemo od lirike), obraćanje nije predviđeno „za“ univerzalizovane „nas“, kako bi diktiralo Milovo shvatanje lirike iz devetnaestog veka. To je, zapravo, ono što Holmsa brine u pesmama En Sekston, kako i sam kaže u svom pismu (sada se i ja odajem biografskom čitanju): „ali šta je [tvoja poezija] za druge?“ Kao što je En Sekston znala, Holmsu su njene pesme delovale sramotno upravo zato što je odbijala da govori „za“ druge. Odgovorila mu je pismom od 30. januara, 1961: „Kad se sve sabere, Džone, tamo gde bi mogao biti ponosan na mene, ti me se stidiš“ (*Pisma*, 119). Ali Holms greši kad zamišlja da će njegovu identifikaciju sa tekstom doživeti i svi drugi; zapravo, pesma izvodi nagli zaokret od identifikacijskog modela lirskog čitanja tako što u prvi plan izbacuje govor s prizvukom apela, samo da bi nastavila da uskraćuje kontekst koji bi ga učinio smislenim. Gotovo da uopšte nemamo pristupa isповesti i raspravi koja se odigrava na stranici.

Duži pasaż (petnaest stihova) koji proširuje osluškivano obraćanje zapravo nas odvrća kako od antropomorfičkog čitanja tako i od zatvarajuće interpretacije. Počinje i završava se pomalo nadrealnom slikom pesnikinjine glave kao neke vrste staklene kugle za ribice:

¹²¹ „Personizam“ označava *iluziju* intimnog razgovora između „ja“ i „ti“ (ili ponekad „mi“, „on“, „oni“ ili „neko“) koja nam daje osećaj da prisluškujemo tekući razgovor, da smo *prisutni*.“ Marjorie Perloff, *Frank O'Hara: Poet among Painters* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 26–27.

¹²² Još jedna pesma koja ovako postupa, i to još izrazitije, je „Šta je to“ (1960; CP 25).

*Lupila sam se po glavi;
bilo je to staklo, prevrnutu kugla.
Sitna je to stvar
besneti u sopstvenoj kugli.
U početku je bila privatna.
Onda je bila više od mene;
bila je ti, ili tvoja kuća
ili tvoja kuhinja.
I ako okreneš leđa
jer nema pouke u ovome
držaću svoju nezgrapnu kuglu,
sa svim njenim napuklim zvezdama što sijaju
kao komplikovana laž,
i obložiti je novom kožom
kao da odevam pomorandžu
ili neko čudno sunce. (CP, 34, stihovi 17–32)*

Opirući se pravilu da pesme čitaocu daju jasnu sliku o subjektu, pesma se nastavlja izuzetno zamršenom serijom smenjivanja zamenica i slikama koje su nejasne i čudne delom i zato što pretvaraju ljude (ili su to emocije?) u prostore i stvari: „ja“ postaje „ti“ koje postaje „tvoja kuća / ili tvoja kuhinja“; zatim „ja“ opet postaje „ti“, koje okreće leđa, da bi se ponovo uključilo neko „ja“ opisano postvarenom sposobnošću da „drži“ „svoju“ (nekadašnju) glavu, sada „nezgrapnu kuglu“. Takvi promenljivi identiteti i depersonifikacije doprinose opiranju stihova svakom mogućem čitanju i remete sliku pretpostavljenog „govornika“.

Odbijanje jasnoće i mimeze postignuto je nečim što upadljivo (možda i nelagodno) liči na „loše“, dakle neprecizno, pisanje. Dvosmislenosti se graniče s potpunom nejasnošću. Da li zvezde zbog nekog naročitog sjaja postaju „komplikovana laž“? Ili je reč o tome da i tako *napukle* sijaju? I što je najvažnije, kakav bi učinak ovaj gest mogao imati „za Džona“? Da mu zadrži pažnju? Da ga odbije, povećavajući distancu između njih dvoje? To uopšte nije jasno. Pomorandža, koža, sunčeva svetlost i staklo (tri slike ponuđene za „to“ što će biti preoblikovano za Džona ukoliko „okrene leđa“) ne uklapaju se u jasan dikcijski ili metaforički obrazac koji Rej Armantraut kritikuje u mejnstrim tekstovima. Teško je, doduše, zamisliti da neko „odeva pomorandžu“: da li je pomorandžina koža već oguljena? Da li se ta odeća – ili dresing za salatu? – stavlja na voće (ono ispod pomorandžine kore) ili na kožu (samu koru pomorandže)? Budući da staklena kugla, koža, pomorandža i sunce metonimijski mogu upućivati na „lice“ (što bismo po nekom modelu lirskog čitanja očekivali da vidimo kao „voće/plod“ (oličenje?) truda uloženog u interpretaciju, stvar reflektovanu ili viđenu kroz staklo u zagonetki), efekat se svodi na osećaj beskonačnog maskiranja i zamagljivanja. Teško je prevideti nejasnost sledećih stihova: „Mora da postoji nešto posebno / za nekoga / u ovoj vrsti nade“ (35). Udvajanje nespecificovanog „nešto“ i „neko“ jasno ukazuje da pesma odbija jasnoću antropomorfičke identifikacije i umesto toga to svoje nešto nudi samo

in potentia i u minimalno prediktivnim i univerzalizujućim okvirima. Čini se kao da nas jezik neprekidno ometa: kakva je to vrsta nade? Kako odevanje pomorandže ili „čudnog sunca“ može biti „vrsta nade“? I tako dalje.

Na ovaj način, opskurna pesma i njen paratekst sazdan od biografskih čitanja pokreću važna pitanja o tome kako, i pod kojim uslovima, čitaoci identifikuju pesme (ili se identifikuju s njima), njihove govoreće subjekte i njihove autore. Premda rana jezička kritika „govorne“ pesme implicitno optužuje „ja“-centrične, „ispovedne“ i „radioničke“ pesme (različiti načini identifikovanja onoga što je bilo široko prihvaćeno kao paragon „lirike“ u „zvaničnoj poetskoj kulturi“ 1970-ih i 1980-ih) zbog toga što nude takve činove identifikacije – što usvajaju i podržavaju jedan isuviše simplicistički model komunikacije i to u vreme najgorih manifestacija potrošačkog kapitalizma – pesma „Za Džona“ poziva nas da bolje razmislimo: ona se zapravo opire Holmsu i zadovoljava želju Rej Armantraut za suptilnijom, manje potrošnom, više multivokalnom pesmom time što testira našu želju za njenom identifikacijom (identifikacijom s njom).¹²³

Ako je pesma to u stanju da učini, nameće se pitanje šta se, u savremenim poetičkim kulturama, vrednuje kao „poetska“ težina, koju Endru Ozborn, pod odrednicom „težina“ u *Prinstonskoj enciklopediji poezije i poetike*, definiše kao „otpor brzoi i samopouzdanosti interpretaciji“. Ozborn pronicljivo zapaža da „težina“, iako se „konvencionalno pripisuje samim pesmama“, zapravo „preciznije označava interpretativno iskustvo u afektivnim okvirima“, čime skreće pažnju na antropomorfiku koja neminovno prati lirska čitanja.¹²⁴ Oblici „taktičke“ i „ontološke“ težine (kršenja ugovora o piščevoj komunikaciji s čitaocima) koje su mnogi čitaoci lirike sredinom veka cenili u radikalnim modernističkim delima – posebno forme paratakse i elipse – bile su, ipak, one koje bi zahtevan kritičar mogao dovesti u čitljivi red, što sugerise ulogu koju analiza igra u definisanju, pa i razrešavanju referentnih okvira za težinu. Moglo bi se reći da delo En Sekston odbija mogućnost razrešavanja sopstvene težine; u ovom smislu, njen projekat moguće je podvesti pod ono što Vernon Šetli ističe o Ešberijevom obliku „težine“ – prenebrežavanje „konvencija... generisanih akademskom aproprijacijom modernizma“ i odluka „da ne stvara u okviru [interpretativnih] paradigmi koje nudi nova kritika“.¹²⁵

¹²³ Za nekoliko primera jezičke kritike, videti Bernstinove eseje u: *Content's Dream*, „Stray Straws“ i „Thought's Measure“, posebno 77–82. Videti takođe: Robert Grenier, „On Speech“ (1971), u: Silliman, *In the American Tree*, 477–478. Videti takođe: Silliman i dr., „Aesthetic Tendency“, posebno 264–265, gde se za predmetni modus kaže da je „žanrovski povezan s ranim primerima ispovedne govorne pesme“. Videti takođe: Lee Barlett, rezime o lirskim konvencijama spram kojih su jezički centrirani autori identifikovali svoje ciljeve, u: „What Is 'Language Poetry'?", *Critical Inquiry* 12 (1986): 741–752. Bartlet citira seminalno predavanje Boba Perelmana „The First Person“, na temu „govorne pesme“ i tropa „pronalaženja sopstvenog glasa“ 743. Perelman, „The First Person“, *Hills* 6–7 (proleće1980): 156.

¹²⁴ Andrew Osborn, „Difficulty“, u: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ur. Roland Greene, Stephen Cushman, Clare Cavanagh, Jahan Ramazani i Paul Rouzer, 4. izd. Princeton University Press, 2012, 364.

¹²⁵ Shetley, *After the Death of Poetry*, 104.

Ovo bi značilo da završna figura u pesmi „Za Džona“ naglašava „prisustvo i prirodu kodova čitanja“, kako je to Mekgan zabeležio o Bernstinovom delu, ali na načine za kojima nismo navikli da tragamo u ispovednim tekstovima.¹²⁶ Završetak pesme zvuči kao otkrovenje ili epifanija, ali nam malo šta otkriva osim našeg očekivanja da će izroniti jedinstveno značenje (poput lica koje čeznemo da vidimo kako izranja ispod vela) i neki univerzalan interpretativni ključ za čitanje svega ostalog:

*mada je tvoj strah bilo čiji strah,
kao nevidljivi veo između svih nas...
i ponekad u privatnosti,
moja kuhinja, tvoja kuhinja,
moje lice, tvoje lice. (CP, 35, stihovi 40–44)*

Premda mnogi kritičari ove stihove i pesmu u celini čitaju kao odbranu ispovednog i njegovih potencijalnih dobrobiti za druge ili, kako to čini Džo Gil, kao prikaz funkcionisanja ispovedi („krizni momenat u subjektovoj predstavi o sebi... koji se izlaže kontemplaciji kako govornika tako i čitaoca“, ovde bih još jednom naglasila apsolutno odbijanje pesme da specifikuje sopstvenu sadržinu.¹²⁷ Štaviše, u tim zaključnim stihovima stižemo do krajnje tačke neodređenosti. Figura vela koji se odnekud nalazi „između svih nas“ naglašava do koje mere pesma ignoriše kôd čitanja u kojem površina nagoveštava dubinu, jer nešto „nevidljivo“ i „između svih nas“ ponajmanje liči na veo. Velovi najčešće razdvajaju jednu stvar od druge (uspostavljaju binarnu podelu na unutrašnje i spoljašnje, na privatno lice i javni svet) te stoga obično podrazumevaju stvari u binarnom odnosu površine i dubine. Ako se ovaj veo nalazi „između svih nas“, onda je sličniji vazduhu – nečemu sveprisutnom ali nevidljivom, čije prisustvo (i moć) uzimamo za gotovo ili ga i ne primećujemo. Pošto ne znamo šta je „to“ ili „nešto“, „strah“ koji to izaziva, budući da ne pripada „svima“ već „bilo kome“ (anonimnim, pojedinačnim ličnostima) teško je zamisliti:

*Ovo je nešto [šta to?] što nikad ne bih pronašla
na nekom lepšem mestu, dragi moj,
mada je tvoj strah bilo čiji strah,
kao nevidljivi veo između svih nas...(stihovi 38–41)*

Ovde se, konačno, mogu pozvati i na epigraf preuzet od Silimana: „ako jezik zamislimo kao medij... onda je to neka vrsta membrane, jednako sposobne da blokira stvarno kao i da mu otvori prolaz“.¹²⁸ Jezik funkcionise kao veo ukoliko ga učinimo vidljivijim, a Seksto-

¹²⁶ Jerome McGann, *The Point Is to Change It: Poetry and Criticism in the Continuing Present* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007), 97.

¹²⁷ Gill, „Textual Confessions“, 72.

¹²⁸ Ron Silliman, *The New Sentence* (New York: Roof, 1987), 181.

nova u ovoj pesmi to i čini i ne čini. Pesa isprva liči na „apsorpcioni“ tekst, ali gotovo istog časa „Za Džona“ skreće u elipsu, čime ukazuje na materijalnost jezika, te podseća da ono što ponajčešće stoji „između svih nas“ jeste jezik. Jezik nije apstraktan već društveno utemeljen; a upotrebna vrednost pesama zavisi od konteksta, jer pesme stoje između ljudi. Ponekad, kontekst omogućava da tekst zazvuči kao „bilo čiji“, otvoren za projektivnu identifikaciju. A upravo zbog specifičnosti konteksta ipak se može desiti da pesma koja je prilično dvosmislena, apstraktna i za većinu čitalaca impersonalna našem profesoru pisanja zazvuči „skandalozno“ i „suviše privatno“ sa sve i svakoga. Umesto da brani određenu vrstu pesme ili poetike za sve, pesma Sekstonove nudi izvođenje koje zvuči kao samorazotkrivajuća priča i govorni apel, sve vreme insistirajući na tome koliko je malo u njoj izrečeno.¹²⁹

Ono što pesma stavlja u prvi plan jeste činjenica da, čak i kada su oblikovane u privatnosti, misli koje imam o sebi ne govore samo o meni: pošto se ne tiču isključivo „tebe“ ili „mene“, one participiraju u širim diskurzivnim problemima i na taj način postaju „nešto“ za „nekoga“. Ako pesnikinja to „nešto“ nije začela i fiksirala, onda ni svaki recipijent „to“ neće doživeti na isti način: „I ako bih ponudila nešto drugo“, upozorava pesma, „ti to ne bi prepoznao“. Mada se rečenica tu ne završava, ovo poluznačenje – kojim se odašilje sablasna poruka koja nema izgleda da stigne do smeranog interpretativnog ispunjenja – ima poseban značaj, jer se Sekstonova često žalila na kritičare sklone da insistiraju na poistovećivanju njenih pesama s njom samom.¹³⁰

Blejeći radio i ispovedni subjekt

U ovom poglavlju, cilj mi je da delo En Sekston oslobodim stega u koje ga stavlja termin „ispovedno“. Avangardna poetika uticala je na moj pristup čitanju savremenih pesama, iako uviđam da je trajna, nesrećna zaostavština antilirskog diskursa upravo očuvanje termina – ispovedno, lirsko, glas – koje nova čitanja nastoje da reformišu, problematizuju i

¹²⁹ Ovde se razilazim s Deborom Nelson, koja zapaža da pesma eksperimentiše s procesima čitalačke identifikacije, ali ipak pretpostavlja (oslanjajući se u velikoj meri na biografski kontekst) da Sekstonova želi jasno da „kaže“ nama i Džonu (istovremeno) da se on zapravo boji identifikacije sa ženom. Nelson, *Pursuing Privacy in Cold War America* (New York: Columbia University Press, 2002), 105. Teza Džo Gil mnogo je bliža mojoj, ali sâm tekst shvata alegorično kao odbranu narcisizma, uz argumente koji, povremeno, deluju previše literalizovano: „Pesma En Sekston nudi jedan fundamentalno narcisistički momenat krize u subjektovoj predstavi o sebi i svojoj povezanosti sa spoljnim svetom“ (*Textual Confessions*, 79). Džo Gil, štaviše, nastavlja tvrdnjom da se sve to „izlaže kontemplaciji kako govornika tako i čitaoca“ (*Ibid.*, kurziv moj).

¹³⁰ U intervjuima s Patrišom Marks (1965) i s Alfredom Polinom i Vilijamom Hejenom (1973), Sekstonova poriče generalnu pretpostavku da ona govori istinu. Polinu i Hejenu kaže: „Mislim, nezgodna je to etiketa, 'ispovedno', jer često mi se dešava da ispovedam stvari koje se nikad nisu dogodile.“ U: Anne Sexton, *No Evil Star: Selected Essays, Interviews, and Prose*, ur. Steven E. Colburn (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1985), 75 (Marx), 133–134 (Poulin i Heyen).

izlože kritici. Premda su antiideali „govorne pesme“, „radioničke pesme“ i „ispovednog“ upečatljivi i opresivni, veliko je pitanje koliko se oni uopšte primenjuju – danas ili u prošlosti – u stvarnom pisanju. Otkriće da se En Sekston toliko malo uklapa u „konfesionalizam“ s kojim su je identifikovali navelo me je da se upitam da li je takva kvintesencijalna ispovedna pesma ikad postojala. Kritika oduvek pokazuje tendenciju da sram ispovednog „lirskog“ prebaci na nekakvu manje značajnu, inferiornu, ili „lošu“ konfesionalnost. Ali ko je to, koja to pesma, kvintesencija ispovednog? Sad kad su pojedini pisci bliski jezičkom pravcu prigrlili Silviju Plat, ko će nam ponuditi primer „pravog“ konfesionalizma?¹³¹ Možda Snodgras, koji je još manje čitan nego Sekstonova?

Kao što je već ranije razmatrano, O'Hara a kasnije i Helen Vendler učinili su lako prihvatljivom tezu da je Louelov „Čas tvorova“ definicija frojdovskog analitičkog modusa. Nalazim da je ova tvrdnja ubedljiva, posebno kad imamo u vidu brižljivost s kojom *Skice života* traširaju interpretativni put za čitanje te završne pesme kao kulminacije celoknjižne „studije“ o poreklu i ishodima „Louelovih“ mentalnih slomova. Ali čak se i „Čas tvorova“ može čitati kao da problematizuje figuru glasa i ispunjenja glasa kao ličnosti na koje su se Louel i njegovi kritičari tako očigledno oslanjali.

Ta pesma (možda i znate) brižljivo inscenira, nakon četiri strofe prilično nesamosvesnog opisnog narativa u prezentu, iznenadni skok u narativni perfekt koji, dosledno O'Harinom čitanju, deluje kao prilično samosvesna priprema terena za lirski, ispovedni momenat:

*Jedne mračne noći,
moj ford-tjudor penjao se lobanjom brda;
vrebao sam ljubavna kola. Ugašenih farova,
ležali su kao brodovi, trup uz trup,
tamo gde groblje visi nad gradom...
Nisam čitav u glavi.¹³²*

¹³¹ U nedavnom blog postu, Baret Voten revidira svoj raniji „skepticizam“ prema „svakoj vrsti konfesionalizma“, dopuštajući mogućnost da su decenije konstruisanja ispovednog kao „loše lirike“ ograničile naše razumevanje potencijalne kritičke vrednosti radova podvedenih pod taj naziv. Čitajući delo Silvije Plat u svetlu njegove recepcije u knjizi Džeklin Rouz *Proganjanje Silvije Plat*, Voten je odjednom u stanju da zamisli Platovu koja „apsolutno ne iskazuje feministički bes niti ispoveda intimne tajne“. U njenom delu on pronalazi „javnu dimenziju prezentacije sopstva“, ili pak njenu svest o javnoj kulturi (onoj mešavini, kako to kaže Dž. Rouz, „rata, konzumerizma, fotografije i religije“) koja je usloвила modu „lično ekspresivne“ i „ispovedne“ lirike kakvu je i sama pisala 1960-ih. Voten poziva i druge da sagledaju Silviju Plat u okvirima „kulturalne logike koja je proizvela *The New American Poets* – ...reviziju koja... nam pomaže da prevaziđemo podelu na avangardu/mejnstrim, ili postavangardu/kvijetističku školu, koja već toliko dugo ometa naša razmišljanja o poeziji“. Watten, „Entry 6: Sylvia Plath's Collage“, *BarrettWatten.net*, 16. januar 2010, <http://barrettwatten.net/texts/entry-06-sylvia-plaths-50s-collage/2010/01/>; Rose, *The Haunting of Sylvia Plath* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992).

¹³² Robert Lowell, „Skunk Hour“ (1959), u: *Life Studies and For the Union Dead* (New York: Macmillan, 2006), 95. Dalji brojevi stranica iz ovog izvora citirani su u zagradama kao LS.

Zašto pesma uopšte koristi elipsu na ovakav način? U lirskom čitanju, a i zato što pret-hodi trenutku kada pesma iz narativnog perfekta prelazi u samospoznajnu, ekspresivnu tvrdnju, elipsa ukazuje na protok vremena između mračnog opisa i spoznaje (u stilu psi-ho- ili književne analize) da um koji generiše stihove nije sasvim „čitav“. To je dramski šla-gvort – naznaka u scenariju koja sugerise „taktove“ ili tajming za pravilno izvođenje ovog duhovnog čina, presečenog svetlošću samokontrole. Ali već u narednoj strofi, elipsa se javlja između navodnika, kao vizuelno ponavljanje uz varijaciju koje Louelov lični *cri de coeur* („nisam čitav u glavi“) dovodi u analogiju s „glasom“ auto-radija, koji poput ovcе mehanički bleji popularnu bluz i folk pesmu „Nehajna ljubav“:

*ležali su kao brodovi, trup uz trup,
tamo gde groblje visi nad gradom...
Nisam čitav u glavi.
Auto-radio bleji,
„Ljubavi, o nehajna ljubavi...“ čujem
svoj zlokobni jecaj svakim krvnim zrcem,
kao da ga šakom stežem za gušu...
Pakao sam ja;
nikog ovde nema – (95)*

Šta nam govori elipsa unutar citiranog naslova pesme, i da li je posredi ista stvar kao i u prethodnim i narednim (koje nisu između navodnika), tobože „izgovorenim“ rečima? Činjenica da nas Louel preusmerava na zvuke radija, te da nam ti zvuci posredno prenose lirski *cri de coeur* koji se mehanički reprodukuje, remeti figuru lirskog kao ličnog i ekspre-sivnog. Osim toga, budući da je „Nehajna ljubav“ standardna folk forma koja je proizvela bezbroj interpretacija otkad je prvi put snimljena 1920-ih, ona ovde ističe konvencionalnost ličnog bola upravo u momentu kada se pesma naizgled sprema da istakne sopstvenu in-dividualnost („nisam čitav u glavi“). Dok je pisao pesme za *Skice života*, Louel je možda na radiju čuo snimak Fetsa Domina iz 1951. ili onaj Otilije Paterson iz 1955. ili verziju Pita Sige-ra iz 1958, da pomenem samo nekolicinu. Svaka nova verzija menjala je tradicionalnu sa-držinu folk pesme, modifikujući pritom modernizaciju „originala“ koju je V. K. Hendi snimio 1920-ih. Naravno, „original“ se ovde mora ograditi navodnicima jer, kao folk forma, tran-skripcija pesme ni u jednom momentu ne može pretendovati na status originalne verzije. Posmatrane u ovom kontekstu, tri vizuelno nanizane elipse očuđavaju našu iluziju da je to što čujemo stvarna samoubilačka teskoba stvarnog govornika (Louela, štaviše). Ovo je ta-ko ne samo zato što i govornik ovde „čuje“ – najpre radio, zatim sopstveni „zlokobni jecaj“ – već i zato što je lična ispovest koja prati radijsko blejanje implicitno, tipografski i ortograf-ski, dovedena u poređenje (zahvaljujući elipsama) upravo s blejanjem radija. Tako nam ostaje osećaj da bi ono što u načelu proizvodi osećaj da smo ga upravo čuli moglo biti prilično generičko, samo još jedna verzija nečega sasvim konvencionalnog.

Dakle, da li je ovo učinak pesme? Ili je Louelov? Ili je pre reč o stilu čitanja koji tako nešto dopušta? Za Louelove čitaoce-savremenike, priznanje „nisam čitav u glavi“ moglo je proizvesti osećaj da izbliza osluškuju govor pesnika koji nije svestan prisustva slušalaca. Ali pesma sugerise jednu drugačiju vrstu osluškivanja – to smo već nebrojeno puta čuli (ili bar nešto slično); individualizujući gest pesme, jednako kao i snimljena verzija „Nehajne ljubavi“, u suštini je prerada jednog te istog. Preterane determinacije „glasa“ u pesmi komplikuju upravo onu „jasnoću“ i nepostiđenu kontrolu kako nad sopstvom tako i nad svetom za koju lirski performans tvrdi da se uzdigao iznad nje.

Sekstonova preuzima nekoliko Louelovih slika iz „Časa tvorova“ u jednoj od svojih pesama iz poznog ciklusa „Pisma doktoru Y.“, objavljenog posthumno u knjizi *Reči za doktora Y.* (1978). U celini gledano, ciklus u prvi plan stavlja liriku kao intersubjektivni prostor; mnoge su pesme dijaloške, s karakterističnom tendencijom Sekstonove da preobrće „ja“ u „ti“. Druga pesma u odeljku, iz 1960, zamišlja neko analitičarsko „ti“ koje, kao moguća personifikacija ciljeva lirskog čitanja, pita pesnikinju nakon što je predstavila svoje reči: „*A gde je tu red?*“ Kao i u pesmi „Ti, doktore Martine“, En Sekston eksplicitno asocira terapeutov red s onim koji važi za lirskog čitaoca, odbijajući paradigme lirskog čitanja tako što insistira na „nesređenom izlaganju reči“ koje „znaju [...] svoja prava“ i streme ka nekom neurednom, dijaloškom prostoru (CP, 562–563). U drugoj pesmi, poslednje reči doktora-sagovornika identifikuju prostor ispovesti kao „čudan teatar“, što nas podseća na publiku koja uslovljava lirski monolog, nespretno figurisanu kod Mila ali potisnutu kod Milovih kasnijih čitalaca (577). U najzanimljivijoj pesmi ovog ciklusa, iz 1967, Sekstonova se specifičnim postupkom nadovezuje na Louelove slike: „Ovo je muzika koju nikad nisi čuo / koju sam ja čula / koja me navodi da mislim na tebe“. A evo i te „muzike“:

*nego pop pesme iz mog kuhinjskog radija
što mekeće kao koza.
Znam ponešto
o mnogim stvarima
ali ne znam dovoljno o tebi...
Pesme kao trešnje u zdeli,
slatke i kisele i male.
Odjednom nisam ni pola devojke
koja sam nekad bila.
Nad mene se senka nadvila...
Od mene za tebe preko mog električnog đavola
ali lagano poput dugih sukanja
na Renoarovom pikniku s oblacima i suncobranima. (572)*

En Sekston je zabavna kad progresiju „od mene za tebe“ (proces poetske recepcije koji često istražuje) figuriše kao intertekstualno posredovanu. Uz radio kao konkretan podsetnik na tehnologiju recepcije i diseminacije, sa teksta pesme Pegi Li koji komično

podseća na bezličnost u ophođenju očekivanu od frejdovskog analitičara, prelazimo na Bitlse, a zatim na jedan potpuno drugačiji diskurzivni domen (Renoar i slikarstvo) kako bi se definisala moć muzike. Sve se ovde čita kroz nešto drugo: dok pop pesme pomažu da „ja“ razume „ti“, Renoar nam pomaže u čitanju Pegi Li i terapije, koja je i sama čitanje sopstva. Aludirajući na paradigmu ispovednog srama – scenom sa „ljubavnim kolima“ u Louelovom „Času tvorova“ – „ja“ potom zamišlja (ili vidi) „Četrnaest momaka u kolima... parkiranim“,

*s četrnaest devojaka u kolima i svi
slušaju našu pesmu jednom krvlju.
Niko nije uništen. Svi su očarani
tolikim žarom.*

*A mene očaravaš ti, Mjuzikmen.¹³³
Ti se zoveš dr J. Ja se zovem En. (573)*

U Louelovoj pesmi, prisustvo drugih podseća na osamu i usamljenost koji su sastavni deo paradigmatke lirske izolacije (dok nas istovremeno pesma s radija podseća na konvencionalnu pa stoga i društvenu prirodu ovog tropa). U pesmi En Sekston, intertekst u vidu pop muzike (možda čak i „Nehajne ljubavi“) čini „jednom krvlju“ pacijenta, terapeuta i raznorodnu grupu ljubavnika u parku, pa najzad, putem aluzije, i samog Louela. Muzika, „naša pesma“ ali koja pripada mnogima, trasira putanju „od mene za tebe“ i ne rezultira sramom nego „očaranošću“, i žarom kojim „Niko nije uništen“. Drugim rečima, obraćanje En Sekston ne upućuje nas, niti se zapravo i poziva, na „otpor esencijalnoj izolaciji lirike“, kako to formuliše En Keniston u svojoj tezi o savremenom lirskom obraćanju.¹³⁴ Umesto toga, ono nas podseća da je cirkulacija lirike sastavni deo društvene arene i oblik zajedništva, da su lično, privatno i intimno u svakom slučaju posredovani javnim preokupacijama i jezikom. Ono takođe ukazuje na nesklonost insceniranju epifa-

¹³³ Popularan brodvejski mjuzikl *Music Man* iz 1957, u kojem se glavni lik lažno predstavlja kao prodavac muzičkih instrumenata; u žargonu: prevarant. (*Prim. prev.*)

¹³⁴ Ann Keniston, *Overheard Voices: Address and Subjectivity in Postmodern American Poetry* (New York: Routledge, 2006), 22. Istoriciški pristup En Keniston postmodernoj lirici kad je reč o obraćanju zaslužuje sve pohvale, a njen predgovor za *Overheard Voices* pomogao mi je u koroboraciji teze o značaju Milove teorije lirske, kao i pretpostavkama o obraćanju koje iz nje slede, za pesnike aktivne sredinom veka. Slažem se u potpunosti s njenom tezom da mnogi postmodernistički pesnici tematizuju „patos“ uzrokovan „intertekstualnim problemom oslanjanja na figuru [apostrofu] povezanu s lirskom tradicijom koja deluje prevaziđeno“ kroz figuru obraćanja, koja je proizvodila „intenzitet, nelagodu i postidečnost“ svojom „čežnjom za nečim nedostižnim“ (22). Ali se ne slažem s njenom pretpostavkom, i smatram je nespretno argumentovanom, o nekoj apstraktnoj kategoriji lirike koja bi podrazumevala „esencijalnu izolaciju“. Stoga ovde izmeštam zadate okvire i fokusiram se na poetički stid zbog stvaranja unutar prevaziđenih konvencija lirske čitanja, a ne stid zbog neispunjavanja „esencijalno lirskih“ uslova.

nijskog, izveštačenog rasterećivanja od krivice koje je O'Hara smatrao definicijom Louelovog ispovednog modusa. Ovo je, možda, još zanimljivije ako se prisetimo činjenice da je, sasvim moguće, biografska pozadina pesme En Sekston bila njena tekuća (zaista skandalozna) ljubavna afera sa vlastitim terapeutom.¹³⁵ Još je kontrakonfesionalnija činjenica da Sekstonova narednu pesmu u ciklusu započinje rečima: „Više ne ratujem s grehom“ (CP, 573). U isto vreme, moramo imati na umu, pre nego što konfesionalizam projektujemo na Louela kako bismo izbacili En Sekston, da Sekstonova preuzima šlagvorte i slike od Louela, koristeći se njegovim slikama u sopstvenoj pesmi, što nam za uzvrat olakšava da uočimo kako Louelova pesma u prvi plan stavlja svoju društvenu ukorenjenost.

Utoliko što mi je ovde cilj da u delu En Sekston pronađem više otvorenosti nego što mu se inače pripisuje (više polifonije i samosvesti), neminovno se upuštam u rizik da reanimiram sramotu ispovednog; i mada odbijam lirsko čitanje koje je proizvelo lirski konfesionalizam iz 1950-ih, ipak se pozivam na moduse lirskog čitanja i razmišljanja čiji je cilj proizvodnja avangardne lirike. U sledećem poglavlju, razmatram delo Bernadet Mejer koja, raskinuvši s avangardnom zajednicom i estetskim normama iz svoje rane karijere, usvaja, potpuno samosvesno, postiđujući konfesionalizam, preuzimajući tako optužbu za ekspresivizam od koje ovde pokušavam da oslobodim En Sekston. Kao i Sekstonova, ali s mudrošću nove generacije, Mejerova namerno ističe paradigmatu „govornika“ koja strukturise prakse lirskog čitanja. Ali efekat i porivi su drugačiji, jer Mejerova preuzima nešto za šta sigurno zna da je već uveliko potisnuto i odbačeno u njenoj prilično maloj i specijalizovanoj pesničkoj zajednici. Konačno, ako En Sekston nudi grotesku, parodiju, preterivanje, i provocira određena lirski očekivanja, onda ta činjenica nije dovoljno istražena – jer nas uvrežena logika čitanja njenog dela navodi da ga olako pročitamo ili kao neuspelu konvencionalnu liriku ili kao naivno spram poststrukturalističkih tehnika toga doba. Čarls Bernstin radove O'Hare i Mejerove opisuje kao „frontiranje“ pretpostavki lične, ekspresivne lirike.¹³⁶ Bernstin se poziva na Bernadet Mejer (mada kasnije kritikuje njene lične radove), O'Haru i Džeka Keruaka kako bi problematizovao distinkciju koju predlaže između, s jedne strane, „poezije vidljivih granica: poezije [čiji] oblik... podvlači konstruisanost sopstvenog medija“, i s druge, poželjne poezije „primarno... lične komunikacije, koja slobodno teče iz unutrašnjeg bića iskazana rečima u prirodnom ritmu života, onog koji živimo iz dana u dan“. Bernstinov cilj je da denaturalizuje ideju o poeziji kao ličnoj komunikaciji, da bi potom izneo tvrdnju da ne postoji „prirodan izgled“ pesme: pisanje razgrađuje fantaziju o tome da ga samo treba „pustiti da se dogodi“, fantaziju zasnovanu na estetici „otvorenosti“, „nepatvorenosti“, „iskrenosti“ i „lične ekspresivnosti“.¹³⁷ Priznaje, ipak (bez elaboracije), da pesnici poput O'Hare i Mejerove komplikuju takvu distinkciju. Ako Bernstin i drugi povezani s je-

¹³⁵ En Sekston je svog tadašnjeg terapeuta pominjala kao Doktora Z.

¹³⁶ Bernstein, „Stray Straws“, 45.

¹³⁷ *Ibid.*, 40–41.

zičkim tendencijama mahom podrazumevaju da ovakvu tvrdnju *ne možemo* primeniti na Elizabet Bišop i En Sekston, valjalo bi da se upitamo zašto. Valjalo bi, takođe, da se upitamo šta znači kada se lirski sram perpetuiše zahtevom da En Sekston postane jezička pesnikinja kako bi bila dopadljiva. Bernadet Mejer se u svom delu bavi ovom veoma bezizlaznom dilemom kako bi istražila domete tog srama koji se otpisivanjem ispovedne lirike samo gura pod tepih.

(S engleskog prevela **Arijana Božović**)