

Денис Кули

ДАЛЕКО БЛИЖЕ: УЗНЕМИРЕНО „ЈА“ У ПОЕЗИЈИ МАРГАРЕТ АТВУД

Свакоме ко чита поезију Маргарет Атвуд јасно је колико је у њој болних веза између људи и њихове околине. Ова тема приметна је од почетка њеног рада, односно од књига *Игра круја* (1966), *Живошине у шој земљи* (1968), *Дневници Сузана Муџи* (1970) и *Процедуре за њоземље* (1970). Пажња коју Атвуд посвећује „природи“ ускоро ће се умногоме променити и проширити на поље нестабилних односа између полова у збирци *Полишка моћи* (1971). Та књига изазвала је толико узбуђења у Канади да књижевни кругови и данас радо цитирају уводну песму:¹ „улазиш у мене / као трн у око // оштар трн / голо око“ (1).² Ипак, лирски субјект који доминира остатком песама у збирци, што ћу ја овде касније покушати да докажем, није жесток и спутан као што то сугерише овај цитат и неки читаоци.³

То ћу радити углавном тако што ћу показивати како се по стилу и граматички – променљивим и индикативним стратегијама – лирски гласови позиционирају надгледањем сопствених наратива.⁴ Стога се нећу бавити тиме да ли су њихови страхови оправдани, нити ћу разматрати да ли су они у могућности да промене

¹ Џорџ Бауеринг записао је да се уводна песма „ослободила из књиге у којој се прво јавила, а затим се украсила. Ако постане познатија, побећи ће од свог аутора, као што су то учинили цитати из Библије, Шекспира и Поупа“ (90).

² Бројеви страница уз цитате из збирке односе се на енглеско издање из 1971. године. (Прим. њрев.)

³ Глорија Онли, на пример, посматра лирског субјекта збирке *Полишка моћи* као „жену утаманичену мушкарчевим љубавним обрасцем који је романтична љубав, у својој модерној верзији“ (22), учинила тако „фрустрирајућим“ и тако „механичким“ (21). Она интригантно назива однос садомазохистичким и говори да је у књизи Маргарет Атвуд кључни „концепт власништва или романтичног ‘поседовања’ у којем мушкарац експлоатише, а жена идеализује и послушно прати“, приморана да постане затвореник или жртва (34). Како ће се ускоро показати, ја читам ову књигу на сасвим другачији начин и склонији сам да видим стање ума (женски страх), док Онли види стварна дела (мушка агресија), и сматрам да се лирски субјект или субјекти, све до почетка помирења касније у збирци, налазе на корак од издавања заповести. Такође, сматрам да је лирски субјект саучесник – и као насилник и као жртва – у насиљу на начине које, чини ми се, Онли не препознаје.

⁴ Мој став овде прати став Џин Малинсон из изванредног монографског рада о Атвуд. Док се моја анализа углавном усредсређује на граматичку моћи, њен приступ истражује тропе и поетске врсте. Међутим, желим да истакнем и њене описе ранијих персонификација Маргарет Атвуд и њихове реторичке стратегије да бих подвукао колико су наше тврдње сличне: „Напет естетски доживљај ранијих песама [до збирке *Полишка моћи* и укључујући њу] водио је песника у тропима избегавања, фрагментације или прерушавања – перифрази, синегдохи и сложенеј метафори укључивања и моћи – ка импозантним епитетима, поређењима у оксиморонским паровима; ка ризицима и поништавањима ризика у опкорачењу које је уравнотежено поновним разоткривањем; ка високој театарности хиперболе и акумулацији елемената у апозицији.“ Малинсон такође идентификује, као и ја, промену у персонификацијама у каснијим збиркама Маргарет Атвуд, прелазак у „реторику робе, са нијансама израза, променом дефиниције, става и императива“ и нагласак на „изражавању, сугестији и тежњи“ (35).

услове светова око себе. Та питања су важна, али на њих можда није лако одговорити. У мери у којој су чиновни вербалне снаге лирских субјеката унутар њих, исто је и с њиховим приказима спољне (мушке) претње. Ако је важно приметити да су поступци протагониста ограничени на њихове мисаоне процесе и да можда не укључују активно посредовање у околини, онда можемо приметити да исто важи и за антагонисте – они делују само унутар ума лирских субјеката и њихових повластица као говорника – и да њихово понашање није ни израженије ни више јавно од мисли наратора.

Иако је збирка *Полишика моћи* по објављивању уздрмала читаоце – неки су били задовољни, а други увређени⁵ – лако можемо пронаћи њене корене у ранијим књигама Маргарет Атвуд. Свакако, читаоци који свакодневно пред собом имају две оксфордске антологије поезије Гарија Гедеса⁶ посведочиће у прилог виђењу њене поезије као поезије која је усредсређена на фигуре којима се прети и које су у кризи. Оне су често окружене болом – агресивне су, усамљене, сумњичаве, непријатељски расположене, уплашене. Оне се повлаче или бране, живе на корак од параноје. Карактеристично се изражавају када говоре о шокантним искуствима, користећи језгровите стихове и безличне облике. Три године касније, наредна збирка *Срећни сће* (1974) представља преломни тренутак у поезији М. Атвуд. Желим да пронађем ране песме (најконкретније оне у збирци *Полишика моћи*) које имају једну врсту лирског субјекта, а да потом пронађем неке касније песме код којих је он другачији.

Реч „ситуирање” врло је адекватна да би се описала Маргарет Атвуд. Она је већ дуго опчињена простором и локацијама. Уз Нортропа Фраја, она одавно поставаља питање, трагајући за собом, за својим канадским „ја”: где се налази „овде”?⁷ Њена поезија пуна је мапа, фотографија, свитака и страница. Препуна је истраживача, колониста, пионира и посетилаца музеја – свих врста изгубљених дошљака – који морају знати где се налази то „овде”. То што много њених јунака нема појма где се налазе, само потврђује оно што је у њеној картографској машини кључно за људски живот и осећање сопства.

Као репрезентативан пример за ту врсту опсесије могли бисмо узети управо прву песму збирке *Игра круја*, „Ово на фотографији сам ја”, која је, када се први пут појавила, привукла пажњу читалаца, а од онда често изазива коментаре. Фотографија коју описује, „та” фотографија, близу је лирског субјекта, али близу је и нас, ради критичког испитивања. Толико јој је важна. У другој строфи откривамо

*да, док њрелазииш њоіледом њо
њој, у левом уілу њримешииш
нешіо налик ірани: комаг грвеша*

⁵ Видети, на пример, сажетак Џудит Мекомбс (фуснота бр. 11).

⁶ Видети: *20th-Century Poetry and Poetics* и *15 Canadian Poets x 5*.

⁷ На пример, у закључној напомени књиге *Literary History of Canada* из 1965. године, Нортроп Фрај пише: „Чини ми се да је канадски сензибилитет дубоко узнемирен, не толико нашим чувеним проблемима идентитета, колико серијом парадокса у сусрету с тим идентитетом. Мање је збуњен питањем 'Ко сам ја?' него загонетком 'Где је овде?'" (Fry, 1965: 220).

(јела или смрека) који израња
а, са десне стране, на њоловини фотографије

налази се кућа. Речи „лево” и „десно” дефинишу простор у односу на тело лирског субјекта: лево од ње, десно од ње (али и од нас јер смо позвани да делимо њену перспективу). Сазнајемо да „у позадини постоји језеро, / и изнад тога, неки ниски брежуљци”. Једна од најзапаженијих ствари о којима лирски субјект размишља јесте прецизан осећај где се налазе сви људи и све ствари. Као објекат који је стављен на пиједестал, фотографија пружа легитимитет тој пажњи, али и сам избор је индикативан.

Лирски субјект посматра простор с изузетном пажњом. Постоје леви углови, делови слика, поступци израћања (кретања или замишљеног кретања кроз простор), визуелне конфигурације које примећује на половини сцене коју описује. Постоје позадине и још удаљенији фокуси пажње. Како је овај свет просторног карактера, како је подложен оку. Настављамо да откривамо, на своје изненађење, да лирски субјект није сигуран где се тачно налази: „Тешко је рећи где / тачно, или казати / колико сам велика или мала.” То што она није сигурна у себе ни на који начин не умањује поенту исказа. Напротив, тражећи неко место, она покушава да се позиционира и дефинише путем онога што је Ели Мандел назвао „оним прецизним педантним говором” (Mandel, 1977: 170). Важно је напоменути да се начини на које лирски субјект дефинише саму себе крећу унутар прецизних ознака локације, као да су трагови који маркирају њену територију.

Говорнике песмама Маргарет Атвуд можемо одредити на неколико начина. Желим да наставим на релативно слободан начин, усредсређујући се на оно што бисмо могли назвати дектицима или проксемицима – речима које служе да нас лоцирају у простору или времену. Оне свакако укључују још и предлоге и прилоге, али на овај или онај начин и многе друге врсте речи – највише глаголе и заменице.

Можемо полако започети тему описујући типског, сложеног лирског субјекта у раним песмама Маргарет Атвуд.⁸ Тај субјект је под притиском, опрезан као јазавац, и можда зато буди читалачке симпатије, макар утолико што његова тачка гледишта позива на међусобно разумевање. Лирски субјект није без ресурса (кажем негде и „она”, иако пол није увек дефинисан). Нимало. Читаоци ће препознати ову фигуру у готово свакој раној песми ове ауторке. Она је удаљена, различита, склона одуговлачењу и одбијању контакта. У мом читању, далеко је од субјекта који се „подсмехује [...] просторним претпоставкама мушкарца”, што Френк Дејви препознаје у збирци *Полишика моћи* (Davey, 1984: 27),⁹ а много је ближа „хладном, контролисаном, анестезираном” субјекту о којем говори Шерил Грејс (Grace, 1980: 54). Њен речник прожет је речима које описују рат и сукоб, а она постаје опасно сумњичава.

⁸ Мандел провокативно смешта лирски субјект ране фазе Маргарет Атвуд унутар конвенција готике „у којој је главни елемент претња девојци, младој девојци, жени” (167). Џудит Макоумс касније развија овај приступ, али га Мандел не прихвата.

⁹ Дејви касније ублажава своје тврдње када признаје да је лирски субјект „усвојила ’мушке’ језичке структуре”, али претпоставља да је то учинила „како би комуницирала с мушкарцима”, не подржавајући те структуре (43).

Понекад су сцене које описује шокантне и бизарне, на граници сна или надреалног. Лирски субјект је будан до кататоничности, али ипак се изражава саркастичном духовитошћу, уживајући у комичном нескладу. Она воли да поентира, понекад оштро, на рачун свог неименованог „партнера”. Чини се да заиста ужива у томе да користи опуштени сленг. Слушајте њен глас у збирци *Ира круја*, где подругљиво показује све – ово, они и ови. Ево ти, каже, а имам и још тога. У неком смислу, то је гест одбачене храбрости, забавног подсмеха. Овај глас Том Маршал има на уму када о збирци *Полишика моћи* говори као о „опису мрачног сексуалног ратовања са свим угризима Маргарет Атвуд и њеним оштрим хумором” (Marshall, 1977: 91–92). Глас јој је толико прожет иронијом да је лако заборавити или превидети друге регистре које користи. Међутим, није лако превидети у овим песмама глас који, чак и када је заробљен на страници или у мислима лирског субјекта, воли да води и саопштава. Упркос привржености субјекта према неочекиваним метафорама и убрзаном говору, њен језик често постаје опширан, сличан обичном усменом изражавању.

Ефекат гласа потврђује се и у распореду стихова у поезији Маргарет Атвуд. Глас који води читаоца – анксиозан због своје мудрости – повремено прелази преко стихова тако да они одолевају граматичким правилима. Та правила успостављају се, на ширем плану, помоћу стихова, али стих успоставља сопствени интегритет и одолева већем граматичком луку коју прати синтакса. Тако долази до мноштва заустављања, скокова, неизвесности, прекида – а све то много је приметније услед бритке интерпункције коју Атвуд убацује унутар стиха. Песме се понекад крећу између серија трзања и тикова, ритмова које можемо приписати изразу говорника. Можемо их чути као знакове затегнутог анксиозног израза из којих ауторка у тренуцима инспирације избацује довољно заједљивих удараца да одагна своје страхове на неко време.

О раним лирским субјектима Маргарет Атвуд може се рећи, а већ је и речено, да су „конкретни” (Geddes, 1976: 6), „штедљиви, језгровити” и „клинички” (Colombo, 1976), да заступају „уредан, економичан стил” и „исказе без страсти” (MacCallum, 1967: 359)¹⁰ – а то је углавном и тачно. Међутим, те опаске можемо дорадити и проширити их у детаљније анализе самих песама. Претпостављам, дакле, да су рани лирски субјекти под неком врстом опсаде и да се понашају као да су под опсадом. Ја радим на детаљнијој анализи њиховог граматичког и деиктичког формулисања.

Гласови који се обраћају у збирци *Полишика моћи* (посматрам, можда немарно, гласове сваке песме као различите појавне облике истог гласа) придржавају се ове грубе конструкције – женски глас инсистира, анксиозно и шаливо, да се оријентише. Њене упорне напоре да се успостави на одређеном месту, и да се тамо одржи, наравно, можемо читати унутар било које од многобројних интерпретативних шема. Феминизам данас нуди можда најјаснију и најпривлачнију стратегију,¹¹

¹⁰ Ако моји коментари делују строго, читалац би могао да се присети онога што је Мајкл Ондачи рекао о централној фигури збирке *Ира круја*: „[...] канибалистички лирски субјект који [...] захтева да зна све о људима око себе” (Ondaatje, 1967: 23).

¹¹ Напомене Линде Сандлер могле би се наметнути као донекле илустративне. *Полишика моћи*, рекла је, јесте „књига песама која хладно сецира устајали леш љубавне везе” (Sandler, 1977: 6). И Џудит Макоумс и Глорија Онли пишу детаљније феминистичке интерпретације раних песама

али то није стратегија коју намеравам да усвојим директно. Намеравам да се овлаш пробијем кроз низ одлучујућих фактора. Већина њих ће бити граматички или језички, а сваки служи да нагласи колико се говорник осећа забринуто приликом дефинисања и одржавања властитог простора.

Читајући *Полишику моћи* није изопачено подсетити се на дугу поетску традицију унутар које је ова збирка написана и унутар које се одвија њена рецепција. Ово су – упркос чудноватој и контрадикторној природи – љубавне песме. Како нам каже Глорија Онли, оне делују унутар „ироничне инверзије дворске љубави” (Onley, 1974: 21). Пружајући себи значајан отклон приликом ових питања, можемо се подсетити тога док посматрамо како Атвуд позиционира своје љубавнике. Једна конвенција љубавне песме постала је толико стандардна да смо практично престали да је примећујемо – истакнутост и међусобна интеракција две заменице, „ја” и „ти” (а потоња толико преовлађује да постаје једина заменица у једнини која се користи). Ако бих смео да дозволим себи још неколико смелих уопштавања, додао бих да се уобичајена љубавна песма углавном усредсређује на „ја” и да се преноси из те заменице „ја”. (Свестан сам да исто можемо рећи и за многе друге облике поезије, нарочито за оне које потичу из романтичних начела и примера.) Можемо да кажемо и још нешто. То „ја” које се појављује у љубавним песмама није осетљиво само на искуство (као што је „ја” у широј категорији „романтичне” књижевности), већ је ово „ја” брижно према облику „ти” и обично ће се дефинисати у болној одсутности од тог облика, од „тебе”. Тугујући због одсуства „тебе”, размишљајући о „теби”, желећи да доведе „тебе” у своје присуство (ово треба схватити као пренесено, а не „чињенично” стање), у интимност „тебе” – то „ја” ће у љубави заувек проналазити симболе те одсутности. Где год „ја” пронађе усаглашеност између унутрашњег себе и спољашњег света – земља ће се отворити, ако је потребно, само да би говорник могао да говори о својој љубави. „Ја” у оваквој врсти љубавне песме (колико само брзо Кули почиње да се ограничава) биће понизна фигура у стању понизности, можда, али тако дефинисана да често му/јој недостаје моћ коју на неки начин покушава да стекне, ако ништа друго, да би се срео с вољеним „ти”, макар ментално, ако не и физички. Такво „ја” је нежно, пажљиво, пуно поштовања, чак и пожртвовано. Ово „ја” познато је по аутентичности и у свему искрено, макар у свим љубавима. Такође би требало да се подсетимо да ово „ја” потиче из вишевековних обичаја и учествује, могло би се претпоставити, у модерним верзијама дворске љубави.

Познате су нам и комичне инверзије традиције, све оне песме, рецимо, Џона Дона, које делују – као да изврћу, исказују непоштовање, пародирају – супротно типу који сам сумирао. Такве пародије, подједнако као и „озбиљне” песме, потичу

Маргарет Атвуд, а Макоумс, по мом мишљењу, има убедљивији приступ, свестан саучесништва две фигуре и рањивости мушкараца. Ево дела онога што Макоумс каже о *Полишици моћи*: „[...] готски садомазохистички парови су искрени – толико искрени да се књига обично чита као сексистички реализам, што читаатељке потврђују, а читаоци одбијају да признају, како је приметила Атвуд. Али парови су такође искрено обрнути, те је он жртва, а она немилосрдна. И увек су ликови унутар треће, франкенштајновске готике, где је она творац и видовњак, а он несрећно створење” (47–48). Управо ту другу, недовољно развијену интерпретацију поезије – у којој лирски субјект представља место моћи – желим да истражим.

из конвенција. На одређени начин, иза збирке *Полиџика моћи* назире се одређена стратегија, иако Атвуд уноси феминистичку нијансу у ове песме, убацује нешто мрачније у своје порицање брижног или жељног љубавника. Њени лирски субјекти карактеристично се представљају као да одбијају љубав или да барем негирају одређене дефиниције љубави чије услове не прихватају. Стога, анализирати њено „ја” унутар ових конвенција може бити корисно.

На почетку можемо рећи да ово „ја” није немоћно, ни под којим условима. Пре свега, лирски субјект успоставља четири тачке универзума и премерава их метром и компасом. Понекад се њен положај чини опасним, што се види у првој песми. Ту је, можете видети сами. (Топографија ове песме потврђује наше читање): кратка песма у доњем десном углу странице, огромна тежина белине изнад ње, њена неуравнотежена пропорција готово гура речи са странице или испод ње. Празна страница оставља велик утисак на нас. Огромна тишина све те белине наговештава притисак, али чега? Неодобравања? Модрице ућутканог гласа? Ово није дискретна ћутљивост, нити нежна пауза; то можемо видети. Тежина тишине довољна је да, изгледа, угрози ту кратку изјаву. Можда би је и уништила да немамо удар самих речи, њихов шок, да уравнотежимо страницу, да је учинимо тежом: „улазиш у мене / као трн у око // оштар трн / голо око”.¹²

Од почетка, лирски субјект намеће се као особа која размишља, особа која је главна. Она заувек дефинише друге (често *групои*, у једнини) у својој околини: други је поред ње или јој се приближава или је (чешће) далеко од ње, тачно где она жели. Други у неодређеним ритмовима долази према њој и – након што је прекорен? одбачен? – удаљава се од ње не изговарајући ни реч. Лирски субјект такође не говори много, и као да без објашњења или извињења претпоставља интимну прошлост из које је избацила збуњеног слушаоца који се сада повремено креће на ивицама њеног подручја деловања као неко ко је узалудно моли. Понекад лирски субјект алудира на путовања – кофери, возови, врата. „Ја” обично делује, чак и у својој глави, тако да забрани или саботира кретање кроз свет, посебно када укључује било какав приступ које би „ти” могао да има према њој.

Ипак, примећује се изостанак детаља о месту радње. Иако песничке персоне Маргарет Атвуд одржавају своје просторне идентитете и настоје да задрже своје позиције, ма колико опасне или привремене биле, оне не задржавају никакав посебан осећај за одређење места. Упркос мноштву деиктичних одредница, вокабулар заправо остаје донекле „далеко” од детаља које бисмо могли осетити на својој кожи или језику. Уместо тога, срећемо се с лексемама које су готово генеричке. Читамо о птицама, дрвећу, води, на пример, али вокабулар ретко помиње одређене врсте или прилике, никада не улази у домен властитих именица (уместо тога, користи одреднице „северно од Белвила”, „у Четвртој улици”, и сл.) што би демографски могло лоцирати драму, рецимо. Лирски субјекти истражују свој свет – „истражују” је реч која асоцира на то колико су и визуелно и физички удаљени – у некој тачки у пејзажу (26). Песме делују, другим речима, на нивоу алегоријског који их ослобађа, захтева да се дешавају у „стварности”. Дакле, простор је симболички простор.

¹² Видети: Баурингов текст "Atwood's Hook" у ком се јавља занимљива анализа статуса и значења ових стихова.

Поменуто „ја” такође воли да разложи људско тело на делове – делимично да би исмевало романтичну љубав и њене конвенције – односно на руке, очи, срца и лица. У збирци *Полишика моћи* проналазимо исто оно што налазимо и у многим књигама Маргарет Атвуд, нарочито из седамдесетих година прошлог века (како у поезији, тако и у романима): чињеницу да врат дели главу од тела. Врат се појављује као проводник две способности (ума и тела), чији раскол је катастрофалних размера. Осећај простора који ово раскомадано тело успоставља је упечатљив. Претпоставио бих да делимичан поглед који ове перцепције имају можемо схватити као знак подељене психе лирског субјекта. Али знак чега? Њене неспособности или невољности да види било шта више од онога што би јој ум дозволио? Вероватно. Уверљиво је тврдити и да раскомадано тело учествује у обрасцу сломљеног тела који повезујемо с божанствима вегетације и распећем (песме на стр. 12, 20, 35, 36. и 42, на пример), а те референце такође подстичу и већи страх који води до избегавања и потискивања. Није случајност што се лирски субјекти усредсређују на руке и лица – ова два дела тела су међу најизражајнијима и у њима смо (као у емблемима себе, синегодохама жеље) наводно најприсутнији и најпрепознатљивији.

Стална брига лирског субјекта за место је очигледна на сваком кораку, као у следећим стиховима из једне ненасловљене песме у збирци *Полишика моћи*: „Јер ти никада ниси овде / већ увек тамо, заборављам / како изгледаш” (14). Такође, уочавамо и другу димензију њеног става. Она воли да напредује кроз структуре логике или привидне логике. Њене речи се стално изнова ослањају на одређен речник или став који заузима: зато што, али, не [ово] него [оно]. У овим песмама има много показатеља логике, много позивања на речи као што су „или” и „али”. На једној страници, након што прочитамо да лирски субјект нешто може да уради, у следећим строфама затичемо, и то у једној опцији по строфи, да може да уради и друге ствари: „или”, „или боље”, „или још боље” (4). Овај низ јасно артикулише структуру избора и размишљања кроз опције, чак и ако су, што је овде случај, опције саме по себи шаливе и домишљате.

Исто важи и за спој логике и расправе с којим се сусрећемо у урнебесној песми о љубавницима који седе за столом и вечерају: „мада је право питање / да ли или не”, „само ја / могу то учинити и зато”, и „али увек си била амбициозна”. У овој песми затичемо синтаксу разматрања у паралелним структурама: „неки с дивљењем, неки само с досадом” (5). На другој страници затичемо фразу „не обала већ акваријум” (12). Стихови представљају знање које је прилагођено, размишљање које је контролисано. Паралелне структуре постављене су тако да представљају супротности – не „ово” већ „оно” – и показују колико је лирски субјект утемељен или колико жели да буде утемељен. Помак ка логици је толико убедљив да се из ових песама стално изнова пробија мождани глас. Узмите конструкцију „а ти си пак / на коме” (32), где прилог и везник показују да је „ја” толико свесна да упркос својој емоцији – подсећамо се да ове песме врве од огорчења и страха – још може да хладне главе постави унапред смишљене обрасце на своја места. Понекад логика поприма облик развијене структуре. У једном случају говорник нас води кроз мноштво опција (22). У песми „То су непријатељски расположени народи”, анонимни лирски субјект (увек је анониман) каже, као да пише есеј:

*С обзиром на истребљење живошња
ширење канализације и страха
загађености мора, ваздуха
скоро да и нема*

*морали бисмо бити њажљиви, морали бисмо
схваћити ујозорење, морали бисмо ојросити једни
другима*

*Уместо свега што ми се њонашамо сујројно, ми
додирујемо као да њаџамо (37, истакао Д. К.)¹³*

Структура овде напредује као да износи аргументацију: ево доказа које морамо узети у обзир, ово би требало да урадимо; уместо тога грешимо, не поступамо како би требало. Логичка структура често поприма тон убеђивања у збирци *Полишика моћи*, лирски субјект је више него склон да претвори своје анализе у забрињавајућа упозорења.

У песми „То су непријатељски расположени народи” примећује се још један знак прорачунате контроле која се јавља у целокупној збирци. Суптилна метафора, коју Атвуд толико воли, појављује се у многим деловима ових песама. Кроз целу песму „акваријум”, слика акваријума користи се као основна метафора. Људско тело у својој подели налази сазнајну, али суптилну метафору воде и одрживости на води у другим деловима збирке (9). Глобална катастрофа пружа тематску основу у другом сегменту збирке (23). У једној од познатих песама из ње, „ја” дефинише свој однос са „тобом” посредством свеобухватне метафоре филмова (3). Једну другу песму, од почетка до краја, одликују украси витешког романтизма (7).

Ако такви изрази делују непримерено за ову анализу, добро би било да се подсетимо колико се лирски субјекти Маргарет Атвуд окрећу језику исказа и општим местима. Двоје будућих љубавника излазе на вечеру, дискутују о разним темама; мада, као што жена духовито опомиње мушкарца, „право питање је / да ли ћу те учинити бесмртним” (5). Једна песма се завршава овим дискурзивним стиховима:

остарићеш, наравно да ћеш

*умрећи, али не још, њаживећеш
чак и моје искривљене слике шебе*

*и не њоситоји нишња
што ја желим да урадим њоводом чињенице
да си несрећан & болестан*

*ниси ти несрећан & болестан
само си жив & мораш да се њомириш са тим (16)*

¹³ Превод наведен према: Маргарет, А. (1984). „То су непријатељски расположени народи”. (3. Југић, прев.). *Поља*, 304/305 (јун–јул 1984), 278. (Прим. прев.)

Тачно је да ти стихови показују живост, али у њима се налази мало трагова слика или тропа којима се надамо у поезији. Речи функционишу, пре свега, као нешто што се приближава једноставној тврдњи. Не може бити сумње да у другим приликама ове речи отворено тврде да „више није могуће / бити истовремено и човек и жив” (30). Понекад те речи делују као да долазе из латинског језика, понекад су вишесложне, блиске изазовним предавањима:

наша *шела*
 насељавају милијарде
 механих розе бројева
 који се множе и анализирају
 сами себе, усавршавајући
 сојсџвене шежње, не дирајући никоја (9)

Необично, да, тако је, али ово иде – као и много тога у *Полиџици моћи* – ка језику који контролише свет и центрима које контролишу и налазе се у „ја” које се обраћа.

Ово је лирски субјект који може самоуверено рећи: „Овако стоје ствари” (9). Она је велики заљубљеник у дефинисање. Почине са свим тим копулама, начинима на које их баца по страници, бројним употребама речи као што су „постоји” и „налазе се”. Једно од најзначајнијих трагања за синтаксом дефиниције проналази се у песми „Он је чудан биолошки феномен” (8). Сам наслов успоставља образац – глагол стања праћен именичном синтагмом. У самој песми читамо „Ти си раширен / и лош”, „Твоје месо [...] / је чист протеин”, „Ти си завојит и празан”. У истој песми видимо и друге дефиниције, свака под окриљем другог глагола: „ти се храниш / само мртвим месом”, „Твој језик одлази”, „ти се храниш”, „ти немаш / хлорофил”, „ти се крећеш / с места на место” и „ти живиш у”. У једној другој песми, која се подсмева романтичној љубави, лирски субјект наступа на сличан начин: „Ти узимаш”, „то пролази”, „Ми плешемо”, „ми се срећемо”, „ти се пењеш”, „Ја [...] остајем”, „Ја плаћам”, „Ја морам да ољуштим”, „мирис [...] остаје” (3). Чини се да ови изрази избегавају дефиниције и намећу се као „активни” глаголи који отварају неку врсту кретања. У ствари, они то не чине. И они доприносе подели улога и стварности од стране лирског субјекта. Глаголи су једнако део дефиниције као и копулативни глаголи, јер представљају навике и отуд дефинишуће радње које се мењају ретко или пак никада. „Знаш ли шта си?” питају ови стихови. Ти си храна на мртвом месу, то си ти. Ти си један од оних који се хране било чим. То је оно што *радиш*, то је оно што ми *радим*, то је оно што *јесмо*. Фигуре задржавају репрезентативно понашање које је, по својој природи, непроменљиво.

„Ја”, међутим, има привилегију да све дефинише; она држи речник, управо ту, у руци, подређујући све које среће – најчешће „тебе” – лексичкој привилегији коју има. Показује, именује. Ово „ја” је педагошко, саркастично, наизглед свесно ствари око себе и посвећено тешким истинама – често у корист других људи, најчешће радећи нешто за њих. Можете приметити да ужива у том режирању и командовању, баш је посвећена томе.

Она ради нешто више од тога да идентификује фигуре унутар сопствених таксономија. Имена која додељује или дефиниције које изводи увек се некако неповољно

одражавају на „тебе”. Процес омаловажавања само идентификацијом испољава се у апозицијама и именицама које лирски субјект користи: „Ти, генералу” (7), „Ти, лешинару” (8), „Империјалисто” (15). Овде имена стоје у сврси оптужбе, као пример двоструког субјекта који показује да је субјект већ познат и стога већ именован, и који, даље, заокружује слику и појачава њен ефекат. „Ти си то учинио, ти си био тај који је [...]”, вапи лирски субјект у једној песми, „и ти си тај чија је кожа / отпала”, „и ти си тај који се такође смејао”. То си био ти, то си био ти, то си био ти – оптужба се ритмично провлачи, звучи (макар мени) готово рефренски, као скандирање. А онда, усред говора, уз подсмех који се провлачи кроз вишесложне речи и звучи као трактор под тешким оптерећењем, „ја” сумира грехе човека: „Ти само манифестујеш моћ / постижеш само патњу” (32). Овај облик осуде постаје део исказа лирског субјекта где она безрезервно, али невољно каже, „али ти си увек био амбициозан” (5). Довољно је лоше бити амбициозан, али бити увек амбициозан, то вам је зло, непрестано, непоправљиво, потпуно зло. Граматика – пуна афоризама – показује колико је лирски субјект пун претпоставки. Довољно је идентификовати негативца јер тако може довољно да га оклевета и стави на своје место. „Ја” упире прстом – то си био ти – и то је то, готово је, пресуда је донесена. Она упире прстом у њега. Жели да осуди тако што га именује и оклевета речима. Она разоткрива ницова својим дефиницијама, несумњиво. Проналази моћ у некој улепшаној врсти вређања, савршено у складу с истакнутом позицијом коју преузима током првог дела збирке *Полишика моћи*.

Њена склоност да осуђује очигледна је у честој употреби вредносно обојених термина. „Било би тако добро кад би ти” (21), каже. „На крају крајева”, „сасвим обичан”, „просечно тело”, „нешто / ексцентричности, нешто искрености / али не превише, превише”, „наравно” – све ове изразе она наводи у истој песми (16). Благо презрива, донекле самодопадна, она наглашава своју супериорност бујицом осуда. Њени украси успостављају тон благе досаде и одбацивања, заједно са лагодним, лако подсмешљивим начином њеног говора.

Та иста „ја” говори језиком обавезе и принуде, језиком у ком се понављају ствари које би „требало” урадити и које би се „морале” завршити. Ти изрази махом су усмерени против дистанцираног „тебе”, као што су и низови императива. У једном тренутку она му се обраћа опомињући га, каже му „мораш да признаш” (21); другом приликом каже „империјалисти” да се „држи подаље” (15); некад чак подучава „тебе” о природи универзума и опомиње те да се „навикнеш на то” (9). Чак и оно што изгледа као формулисан захтев постаје прикривена команда: „Молим те, умри, рекох, / тако да могу о томе да пишем” (10). Иако су та два стиха обавијена конвенцијама пристојности – „Молим те, умри” – они показују сасвим другачији правац. Очигледно су молба, али се претварају у наређења. Такве се структуре често понашају на тај начин. Ови стихови свакако изражавају жељу да се нешто деси и показују да су мање брижни но што се то на први поглед чини. Императив је граматичка, али и друштвена форма, и у њој се овај лирски субјект осећа потпуно пријатно.

Она је такође прилично наклоњена глаголима радње и прелазним глаголима. Али само под одређеним условима. Овај лирски субјект извршава радњу. Она опседа неку фигуру: „ако би само / остао горе / тамо где сам те ставила” (21). Њен

језик је шаљив и пародичан, као што то често и врло привлачно ради у целој збирци, а њене песме обилују лукавом иронијом. Ипак, централна фигура влада глаголима који не само да јој дају моћ да чини одређене ствари, већ и моћ да управља другим људима, посебно да влада „тобом”. „Ти” се у таквим конструкцијама тумачи као прималац радње, и често се испоставља као прималац радње и објекат над којим се извршавају радње прелазних глагола. Због тога лирски субјект може, са савршеном смиреношћу, да запише: „Лоцирам те” (26). Зар она није картограф љубави, творац мапе романтике?

Зар није она та која поставља сва питања? И зар то није забавно? Друштвени протокол, нарочито у великим културним формацијама у којима учествују песме Маргарет Атвуд, захтева да одговарамо на питања јер је то једини пристојан след догађаја. Скоро да смо у обавези да одговоримо. Правила друштвеног дискурса, односно конвенције пристојности, дају особи која поставља питања огромне привилегије. Овај лирски субјект добро познаје правила и користи све привилегије које има. Макар у својим маштаријама, она поставља питања, а он би требало да одговори на њих, јер мора. Језички однос који формулише асиметричан је, али иде њој у корист. (Понављам, моја поента није да покажем да такав однос постоји у „стварном” свету, већ само унутар оквира књиге где лирски субјект има више контроле од друге особе.)

Постављање питања може, наравно, деловати и као знак отворености и тражења, чак и збуњености и рањивости (тако је на крају књиге). Међутим, неретко питање које лирски субјект поставља постаје изговор за малтретирање и застрашивање. Узмимо следеће стихове: „Шта очекујеш после овога? / Аплауз? Да ти уклешем име у камену?” Очигледно, ове речи нису осмишљене да затраже неки одговор или искажу сумњу. Штавише, оне не очекују одговор јер су сви одговори већ ту. Чак и узимајући у обзир њен хумор, морамо рећи да је ова конструкција изразито критички настројена. Намера је да се каже практично супротно од онога што се намеће на површини граматике која се користи. Слушалац мора да се оријентише у језику који је лирски субјект створио. То је случај и с реторичким питањем којим говорник удара „тебе”, припитомљеног и утишаног: „Желиш ли да будеш неписмен?” (9). Не, наравно да не, ти ниси будала, зар не? Ниси тотална будала, срам те било, прибери се. Ради како ти се каже и, за промену, слушај шта ти се говори. Ово питање стиже као сва слична питања, не у тражењу одговора, већ у давању упутстава. Лирски субјект кори грешног објекта свог предавања, ставља га на стуб срама – то је за његово добро – чак и док га она можда задиркује, збија шале, пародира. „Када ћеш научити...?”, „Колико дуго ћеш тражити...?” (32–33), прекорева лирски субјект, имплицира да ово нису права питања, да нема смисла расправљати с њом и давати одговоре. Нема сумње да је тако.

Педагог у постављању питања, управник прелазних глагола, владар ироније, именитељ свих кривица, изругивач свих лудости – лирски субјект који фигурира првим деловима збирке *Полишика моћи* ведри и облачи. Њене дефиниције, наредбе и питања претпостављају да разумевање претходи искуству, и да примери следе категорије које је већ формулисала. Део њених наредби нам помера ослонац. У многим песмама уводи могућност нечега, често нечега што би могло да се протумачи

као позитивно, што понекад појачава наду – а затим ће одмах одузети све што је понудила. Систем узимања и давања обликује песму која флертује на граници (поигравајући се и клишеима) романтичне љубави. Затим говори о томе да „вољеног” одведе кући – чему? Шта очекујемо? Љубав? Секс? Не, ово је Атвуд. Води га кући да би повратио у кади (6). Користећи баналност, она одбацује све могућности романтичне љубави, руши културне обрасце. Додаје различите кодексе ради подругљивог ефекта. Слично томе, једна од песама поиграва се тропом о граду као симболом „тебе”, помињући наизглед нежне успомене, а затим се завршава крваво (13) – шала се окончава, наилазимо на насиље, на шок. Једна друга песма пролази кроз луду пародију историје, пародирајући мушку авантуру и доминацију, а затим се окончава озбиљним хорор приказима скорије будућности (28–29). Четврта песма пак отвара могућност неке врсте саосећање за „тебе”, нудећи отворене детаље о несрећи и исцрпљености објекта о ком се говори, само да би поткопала ту емпатију претварајући га у категорију неспособних и неугледних (12).

Мој омиљени пример стратегије давања и узимања јавља се у песми „Мале тактике” (17–20), чија бих прва два дела желео да анализирам. Песма почиње уверљивим знаковима људске патње, без корозије уобичајене ироније Маргарет Атвуд. Лирски субјект се, за промену, представља тако суптилно и рањиво да смо склони да схватимо њен језик као исповест. Њен глас добија тон молбе: „Вратимо се, молим вас, / играма, биле су / забавније и мање болне.” Она такође признаје потребе и бол друге особе, а препознавање кулминира у две убедљиве строфе:

*у љолуџама
твоје шело дрхти крај
мој, несиурно као мољац, твоја
кожа одише нервозом*

*годирујем
твоје усне, не
желим да те сад љовређујем
више
но што морам (17)*

Овде „ти” добија дозволу да се појави, да изађе из свог мировања и истражи благе тренутке, уписане у референцама на његове трепавице и полутаму. Његови покушаји доводе до тога да се он препознаје. Болни покушаји да „искаже” своју крхкост претварају се у замуцкивање, у свом метајезичком дирљивом тону. Метафора изражава напор говора, стварност његове тешкоће. Говор његовог тела је недовољан, недоступан. Чак и помен „полутаме” наглашава тренутак несигурности, напослетку нагињући ка нечему вишем (већем од „пола”), неком регистру романтичне поставке. Првих неколико строфа представљају песму која је најјасније лирска до овог тренутка у књизи, у дрхтавој жељи – замуцкивање која постаје снажније у грчевитим стиховима – да проговори и премости јаз.

То није оно што остаје. Песму отвара исповест, очигледно огољена исповест, бол лирског субјекта, да би нас потом уверила у своју осетљивост према љубавнику,

према његовој осетљивости, доводећи нас до наде у којој остајемо без даха. Ту видимо њен дирљив одговор, њен прелазак у нежност, потресни тренутак: „додирujem / твоје усне, не / желим да те сад повређујем / више”. Чини се да смо доведени до исповести, до извињења, чак и помирења. Али онда, стижемо до последњег стиха: „не / желим да те сад повређујем / више / но што морам.” Супротно од свега ранијег, ово нас затиче у раскораку. Први стихови нас наводе да јој верујемо да смо наишли, само овог пута, на нежност коју очекујемо у љубавној поезији – емотивну јачину коју толико често желимо. Она неће повређивати свог вољеног „више”. То је то, све је готово, више се неће свађати, стих се затвара тим обећањем и завршава том сликом.

А онда преокрет. Не, ту није крај, строфа се не завршава речју „више”. Тај прилог одваја се од утехе, повезује се с новом фразом, улази у следећи стих с одредбом која је толико шокантна да се намеће као претња. Нема опроштаја. Сада читамо да „ја” неће повређивати „тебе” дуже (више), „ја” неће повредити „тебе” јаче (више) но што мора. Али „ја” ће „тебе” повређивати. „Ја” мора то да ради. Читава шема обећања и порицања креће се око поменутог прилога. Један крак песме (све до претпоследњег стиха) увлачи нас у себе својим једноставним и једносложним речима које прихватимо као обећање искрености, гаранцију романтичне љубави. Увлачи нас у себе тежином стихова, доследношћу гласа. У нашем првом читању прилога „више”, ту сигурност као да гарантује наводно нетакнут стих. Други крак, тај један једини последњи стих, креће из другог схватања, даје прилогу ново значење и поново нас баца у пропалу романсу.¹⁴

Завршни стих другог дела песме враћа нас на првобитно читање и шаље нас тамо одакле смо кренули. Оно што је пре само тренутак изгледало тако позитивно и нежно сада добија другачије и мрачније значење. Како читамо ове стихове ван контекста, а како са контекстом кад се они међају у ретроспективи? Шта кажете на „твоје усне, не”? Да ли постоји *одбијање* које сада можемо да видимо ако прочитамо овај стих самостално, као пример одбијања твојих усана? У овом читању, „ја” уопште не жели „твоје усне”, још мање жели да их додирне или пољуби. Када пређемо у следећи стих, ово читање се потврђује: „твоје усне, не / желим”. А шта кажете на „не / желим да те сад повређујем”, ако бисмо се за тренутак задржали ту, што нам ти стихови дозвољавају, позивајући нас да то урадимо? Ове речи нам тада не би говориле о нежности лирског субјекта према љубавнику, већ би изразиле њену жељу да избегне и усмериле би се не на њега већ на њу.

Лирски субјект збирке *Полишика моћи* једва може да замисли, у својим ограничењима граматичких правила, свет у чијем средишту није она или свет којим

¹⁴ Поставка речи „сад” је поучна. Постављајући је не на крају претпоследњег стиха (и тако би стих семантички функционисао), већ пре њега, она прави разлику. Ако бисмо прочитали: „не / желим да те повређујем / више сад” уместо „не / желим да те сад повређујем / више”, назначено обећање из претпоследњег стиха не би било једнако снажно. Таква поставка не би говорила тако јасно и недвосмислено о убеђености лирског субјекта. То је: „Нећу више ово, ово је крај, без икаквих предомишљања” – само једноставна тврдња, поткрепљена нагласком на реч „више”. Тај стих садржи реч „више”, а не речи „више сад”, и тако предупредује недовољно јаку завршну мисао која се губи употребом ненаглашене речи.

она не управља. У њој непрестано расте спектар сопства који се распада или раста-че (то се у збирци види на страницама 3, 4, 5, 8, 16. и 22, на пример), а она је решена да у првом делу књиге предупреди такав исход. Изнад свега, одлучна је да остане нетакнута и да одбије свако нарушавање свог простора или личног интегритета. Један од најдраматичнијих облика контроле јесте метајезик, језик и уметност су простор у ком испитује и дефинише себе. Видели смо колико је важно за лирски субјект да именује и процени свет, да га постави у правилне правце и категорије. Подједнако је важно и да буде та која конституише свет и служи као његов ствара-лац. Свађајући се у ресторану, она саркастично каже да „право питање је / да ли ћу те учинити бесмртним” (5). У другим песмама читамо о њеним ставовима: „Молим те, умри, рекох / тако да могу о томе да пишем” (10). Упечатљиво је да јој његова смрт омогућава да пише. Она и пише и прича о томе. „Да ли да те претворим у чудо?” (43). „Зато што немамо историју / ја ћу да измислим твоју” (26). А онда, у каснијим деловима књиге, чак и док преиспитује себе и промене у себи, и даље посматра себе као ствараоца, мада је свесна да је погрешила: „Зашто ли сам те створила” (47).

Чини се, дакле, да заменица „ја” заузима изузетно истакнут положај у збирци *Полишика моћи*. Лирски субјект је хладна, удаљена, понижавајућа и тврдоглава жена која се носи с духовитошћу и привидном сигурношћу. Она успоставља себе у просторима који прете да је баце у непознато, доказујући своје самопоуздање на почецима и крајевима стихова. Следећи стихови из песме „Они једу по ресторани-ма” типични су за начин на који она проналази себе у деловима стихова који носе посебно значење: „Тренутно само ја / то могу и стога // ја подижем чаробну виљу-шку” (5, курзив Д. К.). Ето је – пише о себи у саркастичној песми која исмева роман-тичне филмове и клишее за потенцијално заљубљене: „Други људи одлазе / али ја увек остајем до краја / Платила сам карту, ја / желим да видим шта ће се десити” (3). У песми „Разматра да га избегава” пише: „Пре ћу променити саму / себе него што могу променити тебе // пре би ми израсла кора” (4, курзив Д. К.), и успева до-датно да истакне себе умножавањем и разбијањем речи „себе” на речи „саму” и „себе”. „Ја” обично започиње стихове и завршава их, тражећи тренутке у којима ће чита-очево око и ухо приметити њен израз.

Пошто њен егоизам неће „теби” дозволити присуство, лирски субјект не даје другом прилику да говори нити му дозвољава да побегне од тишине у независност дијалога где би могао сам себе да доведе („ти” ниједном не говори). Њена одлучност да говори о њему и за њега, и да не дозволи ниједан глас осим свог, нешто је што би-смо продуктивно могли насловити нечим из корпуса лингвистичких термина.¹⁵ Како „ти” увек остаје подложен ономе што ради „ја”, њему никада није дозвољено да оде из њене дијегезе у свој мимезис, где би био имун, претпоставља се, на њене предста-ве о њему. Очигледно је да је у свом ревносном коришћењу дијегезе преузела реч и прихватила дискурс. Наређивањем и испитивањем одлучно га држи на свом месту.

Никада му не допушта да побегне из анонимности, да уђе у простор у ком би постао самостална особа са незгодним прохтевима или која је непријатно близу ње.

¹⁵ Но, Џудит Макоумс указује на то да, према готској традицији наклоњеној женама, угрожени јунак-жртва, чији су ово наративи, заправо говори врло ретко, ако уопште и говори (38).

Он је далеки, потенцијални љубавник који се уклапа у безимено ништавило из ког не може да се уздигне на ниво самосвести и да стекне личну суштину. Када би имао име, можда би могао да пренебрегне њено намерно игнорисање и оствари близину у којој би наишао на терор њеног деловања и појавио се као субјекат активних или (још горе) прелазних глагола. „Ти” је заробљен – заправо, сви су заробљени – унутар анонимности заменице. Наравно, овај образац прати праксу љубавне поезије (обе особе представљене су заменицама), али у љубавним песмама „ти” је ослобођен изузетака, допуштено му је да се појави у тренуцима интимности, у нечему другачијем од ироничних приказа неуспеха или у генеричким приказима нечег потпуно другачијег. „Ја” у љубавним песмама Маргарет Атвуд одбија приступе вољеног, и овај лирски субјект нешто је више и другачије од даме која у Петраркиној поезији изругује његову рањивост и контакт.¹⁶ „Ја” код Атвуд упадљиво одбија његову „руку” и понуде да оствари контакт и отвореност.

Понекад у одбијању, а понекад у одмазди, она је склања: „Тражио си љубав / Ја сам ти дала само речи” (10). Одбијање је део граматичке стратегије коју смо описали: обе особе држе се глагола којима се ствари дефинишу и намећу, те одбијају промену, иако осећају искушење. Такође се ослањају на придеве, и то из истог разлога. Обимне делове песама испуњавају придеви и глаголске синтагме којима се детаљније описују ставови и гомилају описи (6). У једном тренутку лирски субјект говори: „шта морам да урадим / да бих остала жива, / правим инвентар” (23). Ово се више односи на њен списак одређених особина него на њен списак именица. Други записи би подстакли такво тумачење. Узмимо речи које описују растакање сопства које почиње да се дешава у једном делу збирке. Читамо да „придеви / отпадају од мене” (22) и да лирски субјект мора да се помучи да би се вратила адекватнијем говору. Придеви служе да гласове доведу у стање које желе да постигну и које је супротно свету промена који би премашио њихову надлежност. Глагол који означава промену довео би до краја несигурног упоришта које имају и избацио би их из стања у ком се ништа не дешава у свет наративних промена. Управо такве промене спречавају почетне стратегије лирског субјекта. Све до много касније у збирци, „ја” остаје у режиму чекања, што је видљиво у свакој њеној промени стила и граматике коју користи.

Готово ништа од овога не односи се на завршне делове збирке *Полиџика моћи*. До сада сам занемаривао те завршне песме јер нас неке од њих воде у другом правцу. У ономе што говорим о њима не слажем се са Шерил Грејс која, иако види знакове да лирски субјект на крају долази до неког разумевања (Grace, 1980: 58), тврди да нема уочљивог развоја (55) и да фигуре остају заробљене у „непрекидној зими и смрти” (60). Рекао бих да постоји тенденција ка расту и помирењу које изузетно подсећа на наратив у збирци *Дневници Сузане Муги*. Неколико песама доводи „ја” из збирке *Полиџика моћи* у поље отворености и прихватања, али и поље веће моћи у односу на мрачно „ти”. Она почиње да се мења, као што се јунаци књига Маргарет

¹⁶ Једна назнака пропале љубави у овим песмама јесте кревет. Он се појављује као преврнут кревет (6), место где се проводи време, али не и место одмора или љубави (14), као напуштени душек (21), као „непристрасни” болнички кревет, место болести и могућег излечења (42). Ни у једном случају, све до каснијих сегмената књиге, кревет не постаје место љубави или страсти.

Атвуд обично и мењају како се приближава крај текста. Многе од одлика које смо идентификовали нестају како „ја” почиње да се растапа у бујицу и фузију, док учи да прихвати ризик који са собом носи нежност, док примећује бол којим „ти” доживљава свет и њен властити улог у њему. Књига се креће ка пробоју и обнови коју Атвуд увек уграђује у своје наративе. Без икакве апсолутне или неопозиве промене, „ја” сада улази у свет и постаје део њега – „Сагињем се и улазим” (52) – она која је у прошлости (ако одлучимо да песме збирке *Полиџика моћи* читамо као низ који се наставља) одолевала свету и држала се по страни. Као пример промене, можемо истаћи чињеницу да њена питања, иако наставља да их поставља, сада више не служе да би застрашивала или корила некога. Сада питања откривају несигурност: „Да ли да ти помогнем? / Да ти направим илузију?” (43) и „Да ли да уђемо у то / заједно” (29). Лирски субјект сада оклева у говору, замишљено застајкује, медитира, ослања се на привремене почетке. Ритам је све скромнији уместо да показује напетост или самопоуздање. У даљем предавању моћи чак допушта да „ти” има приступ будућем времену и могућностима које оно обезбеђује – избори, жеље, спекулације – а то ради она, која га је претходно ограничила на прошло време, једва му дозволила присуство у садашњости, без говора о будућности.

Када стигнемо до збирке *Срећни сће* (1974), Атвуд ће већ представљати различите лирске субјекте, а неки од њих су сигурнији, мање забринуте и ироничнији. Њихов свет још је преплављен насиљем и траумом, можда чак и више како поезија у каснијим књигама обрађује грозоте тероризма и најбруталније мизогиније. Ипак, наредне збирке – *Дволаве њесме* (1978), *Истинише њриче* (1981), *Ињшерлунарно* (1984) – представљају лирске субјекте који се уопште не ослањају на сарказам који је наглашено присутан у збирци *Полиџика моћи* или на просторну параноју коју налазимо у збирци *Ијра круа*. Могли бисмо цитирати готово било који део ове четири књиге да поткрепимо ту тврдњу. Напросто ћу изабрати један пример – песму „Копнени рак I” из збирке *Истинише њриче* – да кратко илуструјем своју тврдњу и заокружим ту тему. Ево песме:

*Лаж је да њоџичемо из воге.
Истина је да смо сџворени
од камена, змајева, морских
зуба, као што џи доказујеш
својом кором и рецкавим маказама.*

*Усамљеник, џврга чаура
за сџрашљиво око,
џи си нежна уџроба која бежи
њосџранце, џлава лобања,
окрула косџ у беју.
Вук корена дрвџа и руџа од шљунка,
усџа на шџулама,
љушџура сџињоџ демона.*

*Наџадни, џрождери
халаџљиво, и бежи:*

*што је уиџрана руџина
збој које остџајеш жив на рубовима.*

*Онда долази џлима, и џај џлес
који џлешеш Месецу
на мокром џеску, раширених клешџа
да одбраниш своју женку,
што је корак ка брзом
и сувом џојоџу сџена.
За сисаре
и њихове режње и израшџаје,
скруџуле и џојло млеко,
џи ниси нишџа сем џрезира.*

*Еџо џе, замрзнуџој џојлега
џод сјајем баџеријске ламџе, џре беџа: гео оноџа
шџо смо ми, не сви,
моје закржљало геџе, моје џренуџно
лице у ојлегалу,
моја мала ноћна мора (12–13)*

Лако је приметити колико се пажње овде посвећује „природи”, али бих желео да поменем и промену у врсти пажње, не толико именовањем теме, колико начином на који се „ја” сада позиционира. Још постоји надмоћ заменица за прво лице, али оне у песми „Копнени рак I” приближавају лирски субјект другом, а „ти” се у овом случају променом фокуса гура ка интимности са говорником. Ова „ја” више није усредсређена само на себе, већ је привлачи нешто ван ње, нешто веће од ње. Промена лирског субјекта уводи је у језик који представља и унутар ког је спремна да примети и истакне конкретне детаље онога што налази. Рак постаје опипљиво присутан на сваком кораку. Осећамо тежину фраза као што су „тврда чаура”, „нежна утроба која бежи / постранце”, „плава лобања / округла кост”, „суви топот”, „замрзнут поглед”, „мокар песак” и „топло млеко” – све те појединости стварају физичку стварност чији се детаљи осећају на кожи. Они су доступни и очима и ушима, чулима тела које се креће. Песма апелује на чула фреквенцијом и живописношћу које ниједна песма збирке *Полиџика моћи* није имала, али и доводи физички свет у нашу свест на начин на који ти рани лирски субјекти никада не би могли и не би хтели јер су били усмерени на општа места и апстрактне сажетке. Чула сада постају примитивнија и доводе „ја” и читаоца у снажнију и интимнију близину – додир, укус, мирис, кретање – сва та чула која би раније угрозила лирски субјект страховима од додира. Лирски субјект у песми „Копнени рак I” не брине за то јер воли да посматра оно што је око ње.

Ова песма афирмише, прихвата, слави. Она се радује многобројности, узајамности, раскоши, неизвесности. И тако нам нуди вишеструке тропе и идентитете када покушава да дефинише рака: меко црево, плава лобања, округла кост у порази, вук корења и рупа, „уста на штулама” (најбизарније поређење), мали демон.

Ниједно од ових означавања није замишљено да прерасте у дефиницију или ограничење. Свако представља делимичан увид, одушевљени увид, и не тражи никакву гаранцију разумевања. Сличан принцип доноси и низ апозиција на крају: „моје закржљало дете, моје тренутно / лице у огледалу, / моја мала ноћна мора.” Ова „ја” наставља да допуњује своју листу јер схвата да никада не може бити потпуна или адекватна, али се радује тој чињеници, ужива у обиљу које замењује ранију склоност ка суровости и оскудици. Упорност којом говори о „мом” раку у свим варијантама означава, у овој представи старатељства, неку врсту благослова, далеко од било каквог чина лудог поседовања који граматика може да сугерише. То је далеко, такође, од величине и својеглавости номинатива у ком се прво лице представило у збирци *Полиџика моћи*. Присвојни облик показује да она иде ван себе, да се одриче контроле над предикатом (овде рак чини све радње), и да изражава жељу да уђе у неки позитиван однос са спољним светом. Колико се то дешава можемо уочити, верујем, ако приметимо да се већи свет, физички свет у ком су ранији лирски субјекти обитавали тако несвесно или манично, ретко помињући његове специфичне утиске – да се, дакле, тај свет сада покреће од симболичних удаљености у трећем лицу до близине другог лица у раку који се именује као „ти”. Даље, свет је ослобођен ироније и њене оштрине којом су ранији лирски субјекти посматрали ствари. Метафора почиње да се јавља на својим изражајнијим и можда мање тајним основама – а то је троп који, могло би се рећи, у овим песмама тражи свој идентитет.

Још један начин да се ово каже јесте да се примети колико је лирски субјект децентрализован, и то онај субјект који у збирци *Срећни сће*, збирци која је објављена након *Полиџике моћи*, даје свој глас, љубазно, домишљато и урнебесно, другим створењима – свињама, совама, лисицама, кокошкама, вранама, црвима – и записује њихове песме. Колико се сада, у каснијим песмама, отвара свету и позива га унутра. Императиви нестају, опомене мирују, страхови уступају место љубави, „ја” почиње да губи своју власт и „ти” постаје истакнутији и поштованији. Став лирског субјекта омогућава реципроцитет унутрашњег и спољашњег, идући толико далеко да у песми „Копнени рак II” замишља каква би могла бити перспектива рака и схвата да су, напослетку, она и рак, иако су саучесници, раздвојени и непознати једно другом. Постоји и нова скромност која се огледа у томе што она каже да је рак ван њеног капацитета, да не може да га разуме и изрази језиком (14–15). Једноставнији, суптилнији, отворенији и убедљивији, ови лирски субјекти творе сасвим другачије песме. Оне су другачије бар за Атвуд, иако су на одређене начине традиционалније од ранијих, нарочито у контексту поштовања конвенција које посматрају.

У појашњењу ових разлика не доносим никакве закључке о великим променама у емотивној или психолошкој економији саме Маргарет Атвуд. Моје разматрање једноставно настоји да идентификује, кроз стил и граматiku, две врло различите стратегије које лирски субјекти преузимају у различитим тренуцима у поезији ове ауторке. Даље, ово разматрање не истиче да су касније песме, или раније песме, „боље”, већ једноставно другачије (иако, ако би требало да искажем једно насумично мишљење, лично бих гласао за касније песме, сматрајући их звучнијима и – дирљивијима).

ИЗВОРИ:

- Atwood, Margaret. (1966). *The Circle Game*. Toronto: Contact Press.
- Atwood, Margaret. (1971). *Power Politics*. Boston: Houghton Mifflin.
- Atwood, Margaret. (1974). *You Are Happy*. Toronto: Oxford University Press.
- Atwood, Margaret. (1981). *True Stories*. Toronto: Oxford University Press.
- Bowering, George. (1992). "Atwood's Hook". *Open Letter*, 81–90.
- Colombo, John Robert. (1976). "Selected Poems". *Globe and Mail*, 38.
- Davey, Frank. (1984). *Margaret Atwood: A Feminist Poetics*. Vancouver: Talonbooks.
- Frye, Northrop. (1971). "Conclusion to a *Literary History of Canada*". *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi, 213–251.
- Geddes, Gary. (1976). "Now You See it... Now You Don't; An Appreciation of Atwood and MacEwen, Two Grand illusionists". *Books in Canada*, 5, 7, 4–6.
- Geddes, Gary. (ed.). (1985). *15 Canadian Poets x 5*. Toronto: Oxford University Press.
- Geddes, Gary. (ed.). (1985). *20th-Century Poetry & Poetics*. Toronto: Oxford University Press.
- Gibbs, Jean. (1970). "Procedures for Underground". *Fiddlehead*, 87, 61–64.
- Grace, Sherrill. (1980). *Violent Duality: A Study of Margaret Atwood*. Montreal: Vehicule.
- MacCallum, Hugh. (1967). "Letters in Canada: Poetry". *University of Toronto Quarterly*, 36, 4, 354–379.
- Mallinson, Jean. (1985). *Margaret Atwood and Her Works*. Toronto: ECW.
- Mandel, Eli. (1977). "Atwood Gothic". *Malahat Review*, 41, 165–174.
- Marshall, Tom. (1977). "Atwood Under and Above Water". *Malahat Review*, 41, 89–94.
- McCombs, Judith. (1981). "Atwood's Haunted Sequences: *The Circle Game*, *The Journals of Susanna Moodie*, and *Power Politics*". Davidson, Arnold E. and Davidson, Cathy N. (eds.). *The Art of Margaret Atwood: Essays in Criticism*. Toronto: Anansi, 35–54.
- Ondaatje, Michael. (1967). "*The Circle Game*". *Canadian Forum*, 47, 22–23.
- Onley, Gloria. (1974). "Power Politics in Bluebeard's Castle". *Canadian Literature*, 60, 21–42.
- Sandler, Linda. (1977). "Preface". *Malahat Review*, 41, 5–6.
- York, R. A. (1986). *The Poem as Utterance*. London: Methuen.

(С енїлескої ѿревео Драїан Бабић)