

Denis Kuli

DALEKO BLIŽE: UZNEMIRENO „JA“ U POEZIJI MARGARET ATVUD

Svakome ko čita poeziju Margaret Atvud jasno je koliko je u njoj bolnih veza između ljudi i njihove okoline. Ova tema primetna je od početka njenog rada, odnosno od knjige *Igra kruga* (1966), *Životinje u toj zemlji* (1968), *Dnevnici Suzane Mudi* (1970) i *Procedure za podzemlje* (1970). Pažnja koju Atvud posvećuje „prirodi“ uskoro će se umnogome promeniti i proširiti na polje nestabilnih odnosa između polova u zbirci *Politika moći* (1971). Ta knjiga izazvala je toliko uzbuđenja u Kanadi da književni krugovi i danas rado citiraju uvodnu pesmu:¹ „ulaziš u mene / kao trn u oko // oštar trn / golo oko“ (1).² Ipak, lirski subjekt koji dominira ostatkom pesama u zbirci, što ću ja ovde kasnije pokušati da dokažem, nije žestok i sputan kao što to sugerise ovaj citat i neki čitaoci.³

To ću raditi uglavnom tako što ću pokazivati kako se po stilu i gramatici – promenljivim i indikativnim strategijama – lirski glasovi pozicioniraju nadgledanjem sopstvenih narativa.⁴ Stoga se neću baviti time da li su njihovi strahovi opravdani, niti ću razmatrati da li su oni u mogućnosti da promene uslove svetova oko sebe. Ta pitanja su važna, ali na njih možda nije lako odgovoriti. U meri u kojoj su činovi verbalne snage lirskih subjekata unutar njih, isto je i s njihovim prikazima spoljne (muške) pretnje. Ako je

¹ Džordž Bauering zapisao je da se uvodna pesma „oslobodila iz knjige u kojoj se prvo javila, a zatim se ukrasila. Ako postane poznatija, pobeći će od svog autora, kao što su to učinili citati iz *Biblije*, Šekspira i Poupa“ (90).

² Brojevi stranica uz citate iz zbirke odnose se na englesko izdanje iz 1971. godine. (*Prim. prev.*)

³ Glorija Onli, na primer, posmatra lirskog subjekta zbirke *Politika moći* kao „ženu utamničenu muškarčevim ljubavnim obrascem koji je romantična ljubav, u svojoj modernoj verziji“ (22), učinila tako „frustrirajućim“ i tako „mehaničkim“ (21). Ona intrigantno naziva odnos sadomazohističkim i govori da je u knjizi Margaret Atvud ključni „koncept vlasništva ili romantičnog ‘posedovanja’ u kojem muškarac eksploatiše, a žena idealizuje i poslušno prati“, primorana da postane zatvorenik ili žrtva (34). Kako će se uskoro pokazati, ja čitam ovu knjigu na sasvim drugačiji način i skloniji sam da vidim stanje uma (ženski strah), dok Onli vidi stvarna dela (muška agresija), i smatram da se lirski subjekt ili subjekti, sve do početka pomirenja kasnije u zbirci, nalaze na korak od izdavanja zapovesti. Takođe, smatram da je lirski subjekt saučesnik – i kao nasilnik i kao žrtva – u nasilju na načine koje, čini mi se, Onli ne prepoznaje.

⁴ Moj stav ovde prati stav Džin Malinson iz izvanrednog monografskog rada o Atvud. Dok se moja analiza uglavnom usredsređuje na gramatiku moći, njen pristup istražuje trope i poetske vrste. Međutim, želim da istaknem i njene opise ranijih personifikacija Margaret Atvud i njihove retoričke strategije da bih podvukao koliko su naše tvrdnje slične: „Napet estetski doživljaj ranijih pesama [do zbirke *Politika moći* i uključujući njul] vodio je pesnikinju ka tropima izbegavanja, fragmentacije ili prerušavanja – perifrazi, sinegdohi i složenoj metafori uključivanja i moći – ka impozantnim epitetima, poređenjima u oksimoronskim parovima; ka rizicima i poništavanjima rizika u opkoračenju koje je uravnoteženo ponovnim razotkrivanjem; ka visokoj teatralnosti hiperbole i akumulaciji elemenata u apoziciji.“ Malinson takođe identifikuje, kao i ja, promenu u personifikacijama u kasnijim zbirkama Margaret Atvud, prelazak u „retoriku robe, sa nijansama izraza, promenom definicije, stava i imperativa“ i naglasak na „izražavanju, sugestiji i težnji“ (35).

važno primetiti da su postupci protagonista ograničeni na njihove misaone procese i da možda ne uključuju aktivno posredovanje u okolini, onda možemo primetiti da isto važi i za antagoniste – oni deluju samo unutar uma lirskih subjekata i njihovih povlastica kao govornika – i da njihovo ponašanje nije ni izraženo ni više javno od misli naratora.

Iako je zbirka *Politika moći* po objavljivanju uzdrmla čitaoce – neki su bili zadovoljni, a drugi uvređeni⁵ – lako možemo pronaći njene korene u ranijim knjigama Margaret Atvud. Svakako, čitaoci koji svakodnevno pred sobom imaju dve oksfordske antologije poezije Garija Gedesa⁶ posvedočiće u prilog viđenju njene poezije kao poezije koja je usredsređena na figure kojima se pretilo i koje su u krizi. One su često okružene bolom – agresivne su, usamljene, sumnjičave, neprijateljski raspoložene, uplašene. One se povlače ili brane, žive na korak od paranoje. Karakteristično se izražavaju kada govore o šokantnim iskustvima, koristeći jezgrovite stihove i bezlične oblike. Tri godine kasnije, naredna zbirka *Srećni ste* (1974) predstavlja prelomni trenutak u poeziji M. Atvud. Želim da pronađem rane pesme (najkonkretnije one u zbirci *Politika moći*) koje imaju jednu vrstu lirskog subjekta, a da potom pronađem neke kasnije pesme kod kojih je on drugačiji.

Reč „situiranje” vrlo je adekvatna da bi se opisala Margaret Atvud. Ona je već dugo opčinjena prostorom i lokacijama. Uz Nortropa Fraja, ona odavno postavlja pitanje, tragajući za sobom, za svojim kanadskim „ja”: gde se nalazi „ovde”?⁷ Njena poezija puna je mapa, fotografija, svitaka i stranica. Prepuna je istraživača, kolonista, pionira i posetilaca muzeja – svih vrsta izgubljenih došljaka – koji moraju znati gde se nalazi to „ovde”. To što mnogo njenih junaka nema pojma gde se nalaze, samo potvrđuje ono što je u njenoj kartografskoj mašti ključno za ljudski život i osećanje sopstva.

Kao reprezentativan primer za tu vrstu opsesije mogli bismo uzeti upravo prvu pesmu zbirke *Igra kruga*, „Ovo na fotografiji sam ja”, koja je, kada se prvi put pojavila, privukla pažnju čitalaca, a od onda često izaziva komentare. Fotografija koju opisuje, „ta” fotografija, blizu je lirskog subjekta, ali blizu je i nas, radi kritičkog ispitivanja. Toliko joj je važna. U drugoj strofi otkrivamo

*da, dok prelaziš pogledom po
njoj, u levom uglu primetiš
nešto nalik grani: komad drveta
(jela ili smreka) koji izranja
a, sa desne strane, na polovini fotografije*

nalazi se kuća. Reči „levo” i „desno” definišu prostor u odnosu na telo lirskog subjekta: levo od nje, desno od nje (ali i od nas jer smo pozvani da delimo njenu perspektivu). Sa-

⁵ Videti, na primer, sažetak Džudit Mekombs (fusnota br. 11).

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

⁷ Na primer, u zaključnoj napomeni knjige *Literary History of Canada* iz 1965. godine, Nortrop Fraj piše: „Čini mi se da je kanadski senzibilitet duboko uznemiren, ne toliko našim čuvenim problemima identiteta, koliko serijom paradoksa u susretu s tim identitetom. Manje je zbunjen pitanjem 'Ko sam ja?' nego zagonetkom 'Gde je ovde?'" (Fry, 1965: 220).

znajemo da „u pozadini postoji jezero, / i iznad toga, neki niski brežuljci”. Jedna od najzapaženijih stvari o kojima lirski subjekt razmišlja jeste precizan osećaj gde se nalaze svi ljudi i sve stvari. Kao objekat koji je stavljen na pijedestal, fotografija pruža legitimitet toj pažnji, ali i sam izbor je indikativan.

Lirski subjekt posmatra prostor s izuzetnom pažnjom. Postoje levi uglovi, delovi slika, postupci izranjanja (kretanja ili zamišljenog kretanja kroz prostor), vizuelne konfiguracije koje primećuje na polovini scene koju opisuje. Postoje pozadine i još udaljeniji fokusi pažnje. Kako je ovaj svet prostornog karaktera, kako je podložan oku. Nastavljamo da otkrivamo, na svoje iznenađenje, da lirski subjekt nije siguran gde se tačno nalazi: „Teško je reći gde / tačno, ili kazati / koliko sam velika ili mala.” To što ona nije sigurna u sebe ni na koji način ne umanjuje poentu iskaza. Naprotiv, tražeći neko mesto, ona pokušava da se pozicionira i definiše putem onoga što je Eli Mandel nazvao „onim preciznim pedantnim govorom” (Mandel, 1977: 170). Važno je napomenuti da se načini na koje lirski subjekt definiše samu sebe kreću unutar preciznih oznaka lokacije, kao da su tragovi koji markiraju njenu teritoriju.

Govornike pesmama Margaret Atvud možemo odrediti na nekoliko načina. Želim da nastavim na relativno slobodan način, usredsređujući se na ono što bismo mogli nazvati dekticima ili proksemicima – rečima koje služe da nas lociraju u prostoru ili vremenu. One svakako uključuju još i predloge i priloge, ali na ovaj ili onaj način i mnoge druge vrste reči – najviše glagole i zamenice.

Možemo polako započeti temu opisujući tipskog, složenog lirskog subjekta u ranim pesmama Margaret Atvud.⁸ Taj subjekt je pod pritiskom, oprezan kao jazavac, i možda zato budi čitalačke simpatije, makar utoliko što njegova tačka gledišta poziva na međusobno razumevanje. Lirski subjekt nije bez resursa (kažem negde i „ona”, iako pol nije uvek definisan). Nimalo. Čitaoci će prepoznati ovu figuru u gotovo svakoj ranoj pesmi ove autorke. Ona je udaljena, različita, sklona odugovlačenju i odbijanju kontakta. U mom čitanju, daleko je od subjekta koji se „podsmehuje [...] prostornim pretpostavkama muškarca”, što Frenk Dejvi prepoznaje u zbirci *Politika moći* (Davey, 1984: 27),⁹ a mnogo je bliža „hladnom, kontrolisanom, anesteziiranom” subjektu o kojem govori Šeril Grejs (Grace, 1980: 54). Njen rečnik prožet je rečima koje opisuju rat i sukob, a ona postaje opasno sumnjičava. Ponekad su scene koje opisuje šokantne i bizarne, na granici sna ili nadrealnog. Lirski subjekt je budan do katatoničnosti, ali ipak se izražava sarkastičnom duhovitošću, uživajući u komičnom neskladu. Ona voli da poentira, ponekad oštro, na račun svog neimenovanog „partnera”. Čini se da zaista uživa u tome da koristi opušteni sleng. Slušajte njen glas u zbirci *Igra kruga*, gde podrugljivo pokazuje sve – ovo, oni i ovi. Evo ti, kaže, a imam i još toga. U nekom smislu, to je gest odbačene hrabrosti, zabavnog pod-

⁸ Mandel provokativno smešta lirski subjekt rane faze Margaret Atvud unutar konvencija gotike „u kojoj je glavni element pretnja devojci, mladoj devojci, ženi” (167). Džudit Makoums kasnije razvija ovaj pristup, ali ga Mandel ne prihvata.

⁹ Dejvi kasnije ublažava svoje tvrdnje kada priznaje da je lirski subjekt „usvojila ‘muške’ jezičke strukture”, ali pretpostavlja da je to učinila „kako bi komunicirala s muškarcima”, ne podržavajući te strukture (43).

smeha. Ovaj glas Tom Maršal ima na umu kada o zbirci *Politika moći* govori kao o „opisu mračnog seksualnog ratovanja sa svim ugrizima Margaret Atvud i njenim ostrim humorom” (Marshall, 1977: 91–92). Glas joj je toliko prožet ironijom da je lako zaboraviti ili prevideti druge registre koje koristi. Međutim, nije lako prevideti u ovim pesmama glas koji, čak i kada je zarobljen na stranici ili u mislima lirskog subjekta, voli da vodi i saopštava. Uprkos privrženosti subjekta prema neočekivanim metaforama i ubrzanom govoru, njen jezik često postaje opširan, sličan običnom usmenom izražavanju.

Efekat glasa potvrđuje se i u rasporedu stihova u poeziji Margaret Atvud. Glas koji vodi čitaoca – anksiozan zbog svoje mudrosti – povremeno prelazi preko stihova tako da oni odolevaju gramatičkim pravilima. Ta pravila uspostavljaju se, na širem planu, pomoću stihova, ali stih uspostavlja sopstveni integritet i odoleva većem gramatičkom luku koju prati sintaksa. Tako dolazi do mnoštva zaustavljanja, skokova, neizvesnosti, prekida – a sve to mnogo je приметnije usled britke interpunkcije koju Atvud ubacuje unutar stiha. Pesme se ponekad kreću između serija trzanja i tikova, ritmova koje možemo pripisati izrazu govornika. Možemo ih čuti kao znakove zategnutog anksioznog izraza iz kojih autorka u trenucima inspiracije izbacuje dovoljno zajedljivih udaraca da odagna svoje strahove na neko vreme.

O ranim lirskim subjektima Margaret Atvud može se reći, a već je i rečeno, da su „konkretni” (Geddes, 1976: 6), „štedljivi, jezgroviti” i „klinički” (Colombo, 1976), da zastupaju „uredan, ekonomičan stil” i „iskaze bez strasti” (MacCallum, 1967: 359)¹⁰ – a to je uglavnom i tačno. Međutim, te opaske možemo doraditi i proširiti ih u detaljnije analize samih pesama. Pretpostavljam, dakle, da su rani lirski subjekti pod nekom vrstom opsade i da se ponašaju kao da su pod opsadom. Ja radim na detaljnijoj analizi njihovog gramatičkog i deiktičkog formulisanja.

Glasoni koji se obraćaju u zbirci *Politika moći* (posmatram, možda nemarno, glasove svake pesme kao različite pojavne oblike istog glasa) pridržavaju se ove grube konstrukcije – ženski glas insistira, anksiozno i šaljivo, da se orijentiše. Njene uporne napore da se uspostavi na određenom mestu, i da se tamo održi, naravno, možemo čitati unutar bilo koje od mnogobrojnih interpretativnih šema. Feminizam danas nudi možda najjasniju i najprivlačniju strategiju,¹¹ ali to nije strategija koju nameravam da usvojim direktno. Nameravam da se ovlaš probijem kroz niz odlučujućih faktora. Većina njih će

¹⁰ Ako moji komentari deluju strogo, čitalac bi mogao da se priseti onoga što je Majkl Ondači rekao o centralnoj figuri zbirke *Igra kruqa*: „[...] kanibalistički lirski subjekt koji [...] zahteva da zna sve o ljudima oko sebe” (Ondaatje, 1967: 23).

¹¹ Napomene Linde Sandler mogle bi se nametnuti kao donekle ilustrativne. *Politika moći*, rekla je, jeste „knjiga pesama koja hladno secira ustajali leš ljubavne veze” (Sandler, 1977: 6). I Džudit Makoums i Glorija Onli pišu detaljnije feminističke interpretacije ranih pesama Margaret Atvud, a Makoums, po mom mišljenju, ima ubedljiviji pristup, svestan saučesništva dve figure i ranjivosti muškaraca. Evo dela onoga što Makoums kaže o *Politici moći*: „[...] gotski sadomazohistički parovi su iskreni – toliko iskreni da se knjiga obično čita kao seksistički realizam, što čitateljke potvrđuju, a čitaoci odbijaju da priznaju, kako je primetila Atvud. Ali parovi su takođe iskreno obrnuti, te je on žrtva, a ona nemilosrdna. I uvek su likovi unutar treće, frankenštajnovske gotike, gde je ona tvorac i vidovnjak, a on nesrećno stvorenje” (47–48). Upravo tu drugu, nedovoljno razvijenu interpretaciju poezije – u kojoj lirski subjekt predstavlja mesto moći – želim da istražim.

biti gramatički ili jezički, a svaki služi da naglasi koliko se govornik oseća zabrinuto prilikom definisanja i održavanja vlastitog prostora.

Čitajući *Politiku moći* nije izopačeno podsetiti se na dugu poetsku tradiciju unutar koje je ova zbirka napisana i unutar koje se odvija njena recepcija. Ovo su – uprkos čudnovatoj i kontradiktornoj prirodi – ljubavne pesme. Kako nam kaže Glorija Onli, one deluju unutar „ironične inverzije dvorske ljubavi” (Onley, 1974: 21). Pružajući sebi značajan otklon prilikom ovih pitanja, možemo se podsetiti toga dok posmatramo kako Atvud pozicionira svoje ljubavnike. Jedna konvencija ljubavne pesme postala je toliko standardna da smo praktično prestali da je primećujemo – istaknutost i međusobna interakcija dve zamenice, „ja” i „ti” (a potonja toliko preovlađuje da postaje jedina zamenica u jednini koja se koristi). Ako bih smeo da dozvolim sebi još nekoliko smelih uopštavanja, dodao bih da se uobičajena ljubavna pesma uglavnom usredsređuje na „ja” i da se prenosi iz te zamenice „ja”. (Svestan sam da isto možemo reći i za mnoge druge oblike poezije, naročito za one koje potiču iz romantičnih načela i primera.) Možemo da kažemo i još nešto. To „ja” koje se pojavljuje u ljubavnim pesmama nije osetljivo samo na iskustvo (kao što je „ja” u široj kategoriji „romantične” književnosti), već je ovo „ja” brižno prema obliku „ti” i obično će se definisati u bolnoj odsutnosti od tog oblika, od „tebe”. Tugujući zbog odsustva „tebe”, razmišljajući o „tebi”, želeći da dovede „tebe” u svoje prisustvo (ovo treba shvatiti kao preneseno, a ne „činjenično” stanje), u intimnost „tebe” – to „ja” će u ljubavi zauvek pronalaziti simbole te odsutnosti. Gde god „ja” pronade usaglašenost između unutrašnjeg sebe i spoljašnjeg sveta – zemlja će se otvoriti, ako je potrebno, samo da bi govornik mogao da govori o svojoj ljubavi. „Ja” u ovakvoj vrsti ljubavne pesme (koliko samo brzo Kuli počinje da se ograničava) biće ponizna figura u stanju poniznosti, možda, ali tako definisana da često mu/joj nedostaje moć koju na neki način pokušava da stekne, ako ništa drugo, da bi se sreo s voljenim „ti”, makar mentalno, ako ne i fizički. Takvo „ja” je nežno, pažljivo, puno poštovanja, čak i požrtvovano. Ovo „ja” poznato je po autentičnosti i u svemu iskreno, makar u svim ljubavima. Takođe bi trebalo da se podsetimo da ovo „ja” potiče iz viševekovnih običaja i učestvuje, moglo bi se pretpostaviti, u modernim verzijama dvorske ljubavi.

Poznate su nam i komične inverzije tradicije, sve one pesme, recimo, Džona Dona, koje deluju – kao da izvrću, iskazuju nepoštovanje, parodiraju – suprotno tipu koji sam sumirao. Takve parodije, podjednako kao i „ozbiljne” pesme, potiču iz konvencija. Na određeni način, iza zbirke *Politika moći* nazire se određena strategija, iako Atvud unosi feminističku nijansu u ove pesme, ubacuje nešto mračnije u svoje poricanje brižnog ili željnog ljubavnika. Njeni lirski subjekti karakteristično se predstavljaju kao da odbijaju ljubav ili da barem negiraju određene definicije ljubavi čije uslove ne prihvataju. Stoga, analizirati njeno „ja” unutar ovih konvencija može biti korisno.

Na početku možemo reći da ovo „ja” nije nemoćno, ni pod kojim uslovima. Pre svega, lirski subjekt uspostavlja četiri tačke univerzuma i premerava ih metrom i kompasom. Ponekad se njen položaj čini opasnim, što se vidi u prvoj pesmi. Tu je, možete videti sami. (Topografija ove pesme potvrđuje naše čitanje): kratka pesma u donjem desnom uglu stranice, ogromna težina beline iznad nje, njena neuravnotežena proporcija gotovo

gura reči sa stranice ili ispod nje. Prazna stranica ostavlja velik utisak na nas. Ogromna tišina sve te beline nagoveštava pritisak, ali čega? Neodobravanja? Modrice ućutkanog glasa? Ovo nije diskretna ćutljivost, niti nežna pauza; to možemo videti. Težina tišine dovoljna je da, izgleda, ugrozi tu kratku izjavu. Možda bi je i uništila da nemamo udar samih reči, njihov šok, da uravnotežimo stranicu, da je učinimo težom: „ulaziš u mene / kao trn u oko // oštar trn / golo oko”.¹²

Od početka, lirski subjekt nameće se kao osoba koja razmišlja, osoba koja je glavna. Ona zauvek definiše druge (često *drugog*, u jednini) u svojoj okolini: drugi je pored nje ili joj se približava ili je (češće) daleko od nje, tačno gde ona želi. Drugi u neodređenim ritmovima dolazi prema njoj i – nakon što je prekoren? odbačen? – udaljava se od nje ne izgovarajući ni reč. Lirski subjekt takođe ne govori mnogo, i kao da bez objašnjenja ili izvinjenja pretpostavlja intimnu prošlost iz koje je izbacila zbunjenog slušaoca koji se sada povremeno kreće na ivicama njenog područja delovanja kao neko ko je uzaludno moli. Ponekad lirski subjekt aludira na putovanja – koferi, vozovi, vrata. „Ja” obično deluje, čak i u svojoj glavi, tako da zabrani ili sabotira kretanje kroz svet, posebno kada uključuje bilo kakav pristup koje bi „ti” mogao da ima prema njoj.

Ipak, primećuje se izostanak detalja o mestu radnje. Iako pesničke persone Margaret Atvud održavaju svoje prostorne identitete i nastoje da zadrže svoje pozicije, ma koliko opasne ili privremene bile, one ne zadržavaju nikakav poseban osećaj za određenje mesta. Uprkos mnoštvu deiktičnih odrednica, vokabular zapravo ostaje donekle „daleko” od detalja koje bismo mogli osetiti na svojoj koži ili jeziku. Umesto toga, srećemo se s leksemama koje su gotovo generičke. Čitamo o pticama, drveću, vodi, na primer, ali vokabular retko pominje određene vrste ili prilike, nikada ne ulazi u domen vlastitih imenica (umesto toga, koristi odrednice „severno od Belvila”, „u Četvrtoj ulici”, i sl.) što bi demografski moglo locirati dramu, recimo. Lirski subjekti istražuju svoj svet – „istražuju” je reč koja asocira na to koliko su i vizuelno i fizički udaljeni – u nekoj tački u pejzažu (26). Pesme deluju, drugim rečima, na nivou alegorijskog koji ih oslobađa, zahteva da se dešavaju u „stvarnosti”. Dakle, prostor je simbolički prostor.

Pomenuto „ja” takođe voli da razloži ljudsko telo na delove – delimično da bi ismevalo romantičnu ljubav i njene konvencije – odnosno na ruke, oči, srca i lica. U zbirci *Politika moći* pronalazimo isto ono što nalazimo i u mnogim knjigama Margaret Atvud, naročito iz sedamdesetih godina prošlog veka (kako u poeziji, tako i u romanima): činjenicu da vrat deli glavu od tela. Vrat se pojavljuje kao provodnik dve sposobnosti (uma i tela), čiji raskol je katastrofalnih razmera. Osećaj prostora koji ovo raskomadano telo uspostavlja je upečatljiv. Pretpostavio bih da delimičan pogled koji ove percepcije imaju možemo shvatiti kao znak podeljene psihe lirskog subjekta. Ali znak čega? Njene nesposobnosti ili nevoljnosti da vidi bilo šta više od onoga što bi joj um dozvolio? Verovatno. Uverljivo je tvrditi i da raskomadano telo učestvuje u obrascu slomljenog tela koji povezuje s božanstvima vegetacije i raspećem (pesme na str. 12, 20, 35, 36. i 42, na primer), a te reference takođe podstiču i veći strah koji vodi do izbegavanja i potiskivanja. Nije

¹² Videti: Baueringov tekst "Atwood's Hook" u kom se javlja zanimljiva analiza statusa i značenja ovih stihova.

slučajnost što se lirski subjekti usredsređuju na ruke i lica – ova dva dela tela su među najizražajnijima i u njima smo (kao u emblemima sebe, sinegdohama želje) navodno najprisutniji i najprepoznatljiviji.

Stalna briga lirskog subjekta za mesto je očigledna na svakom koraku, kao u sledećim stihovima iz jedne nenaslovljene pesme u zbirci *Politika moći*: „Jer ti nikada nisi ovde / već uvek tamo, zaboravljam / kako izgledaš” (14). Takođe, uočavamo i drugu dimenziju njenog stava. Ona voli da napreduje kroz strukture logike ili prividne logike. Njene reči se stalno iznova oslanjaju na određen rečnik ili stav koji zauzima: zato što, ali, ne [ovo] nego [ono]. U ovim pesmama ima mnogo pokazatelja logike, mnogo pozivanja na reči kao što su „ili” i „ali”. Na jednoj stranici, nakon što pročitamo da lirski subjekt nešto može da uradi, u sledećim strofama zatičemo, i to u jednoj opciji po strofi, da može da uradi i druge stvari: „ili”, „ili bolje”, „ili još bolje” (4). Ovaj niz jasno artikuliše strukturu izbora i razmišljanja kroz opcije, čak i ako su, što je ovde slučaj, opcije same po sebi šaljive i domišljate.

Isto važi i za spoj logike i rasprave s kojim se susrećemo u urnebesnoj pesmi o ljubavnicima koji sede za stolom i večeraju: „mada je pravo pitanje / da li ili ne”, „samo ja / mogu to učiniti i zato”, i „ali uvek si bila ambiciozna”. U ovoj pesmi zatičemo sintaksu razmatranja u paralelnim strukturama: „neki s divljenjem, neki samo s dosadom” (5). Na drugoj stranici zatičemo frazu „ne obala već akvarijum” (12). Stihovi predstavljaju znanje koje je prilagođeno, razmišljanje koje je kontrolisano. Paralelne strukture postavljene su tako da predstavljaju suprotnosti – ne „ovo” već „ono” – i pokazuju koliko je lirski subjekt utemeljen ili koliko želi da bude utemeljen. Pomak ka logici je toliko ubedljiv da se iz ovih pesama stalno iznova probija moždani glas. Uzmite konstrukciju „a ti si pak / na kome” (32), gde prilog i veznik pokazuju da je „ja” toliko svesna da uprkos svojoj emociji – podsećamo se da ove pesme vrve od ogorčenja i straha – još može da hladne glave postavi unapred smišljene obrasce na svoja mesta. Ponekad logika poprima oblik razvijene strukture. U jednom slučaju govornik nas vodi kroz mnoštvo opcija (22). U pesmi „To su neprijateljski raspoloženi narodi”, anonimni lirski subjekt (uvek je anoniman) kaže, kao da piše esej:

*S obzirom na istrebljenje životinja
širenje kanalizacije i straha
zagađenost mora, vazduha
skoro da i nema*

*morali bismo biti pažljivi, morali bismo
shvatiti upozorenje, morali bismo oprostiti jedni
drugima*

*Umesto svega toga mi se ponašamo suprotno, mi
dodirujemo kao da napadamo (37, istakao D. K.)¹³*

¹³ Prevod naveden prema: Margaret, A. (1984). „To su neprijateljski raspoloženi narodi”. (Z. Jugić, prev.). *Polja*, 304/305 (jun–jul 1984), 278. (Prim. prev.)

Struktura ovde napreduje kao da iznosi argumentaciju: evo dokaza koje moramo uzeti u obzir, ovo bi trebalo da uradimo; umesto toga grešimo, ne postupamo kako bi trebalo. Logička struktura često poprima ton ubeđivanja u zbirci *Politika moći*, lirski subjekt je više nego sklon da pretvori svoje analize u zabrinjavajuća upozorenja.

U pesmi „To su neprijateljski raspoloženi narodi” primećuje se još jedan znak proćunate kontrole koja se javlja u celokupnoj zbirci. Suptilna metafora, koju Atvud toliko voli, pojavljuje se u mnogim delovima ovih pesama. Kroz celu pesmu „akvarijum”, slika akvarijuma koristi se kao osnovna metafora. Ljudsko telo u svojoj podeli nalazi saznavnu, ali suptilnu metaforu vode i održivosti na vodi u drugim delovima zbirke (9). Globalna katastrofa pruža tematsku osnovu u drugom segmentu zbirke (23). U jednoj od poznatih pesama iz nje, „ja” definiše svoj odnos sa „tobom” posredstvom sveobuhvatne metafore filmova (3). Jednu drugu pesmu, od početka do kraja, odlikuju ukrasi viteškog romantizma (7).

Ako takvi izrazi deluju neprimereno za ovu analizu, dobro bi bilo da se podsetimo koliko se lirski subjekti Margaret Atvud okreću jeziku iskaza i opštim mestima. Dvoje budućih ljubavnika izlaze na večeru, diskutuju o raznim temama; mada, kao što žena duhovito opominje muškarca, „pravo pitanje je / da li ću te učiniti besmrtnim” (5). Jedna pesma se završava ovim diskurzivnim stihovima:

ostarićeš, naravno da ćeš

*umreti, ali ne još, nadživećeš
čak i moje iskrivljene slike tebe*

*i ne postoji ništa
što ja želim da uradim povodom činjenice
da si nesrećan & bolestan*

*nisi ti nesrećan & bolestan
samo si živ & moraš da se pomiriš sa tim (16)*

Tačno je da ti stihovi pokazuju živost, ali u njima se nalazi malo tragova slika ili tropa kojima se nadamo u poeziji. Reči funkcionišu, pre svega, kao nešto što se približava jednostavnoj tvrdnji. Ne može biti sumnje da u drugim prilikama ove reči otvoreno tvrde da „više nije moguće / biti istovremeno i čovek i živ” (30). Ponekad te reči deluju kao da dolaze iz latinskog jezika, ponekad su višesložne, bliske izazovnim predavanjima:

*naša tela
naseljavaju milijarde
mekanih roze brojeva
koji se množe i analiziraju
sami sebe, usavršavajući
sopstvene težnje, ne dirajući nikoga (9)*

Neobično, da, tako je, ali ovo ide – kao i mnogo toga u *Politici moći* – ka jeziku koji kontroliše svet i centrima koje kontrolišu i nalaze se u „ja” koje se obraća.

Ovo je lirski subjekt koji može samouvereno reći: „Ovako stoje stvari” (9). Ona je veliki zaljubljenik u definisanje. Počinje sa svim tim kopulama, načinima na koje ih baca po stranici, brojnim upotrebama reči kao što su „postoji” i „nalaze se”. Jedno od najznačajnijih traganja za sintaksom definicije pronalazi se u pesmi „On je čudan biološki fenomen” (8). Sam naslov uspostavlja obrazac – glagol stanja praćen imeničnom sintagmom. U samoj pesmi čitamo „Ti si raširen / i loš”, „Tvoje meso [...] / je čist protein”, „Ti si zavojit i prazan”. U istoj pesmi vidimo i druge definicije, svaka pod okriljem drugog glagola: „ti se hraniš / samo mrtvim mesom”, „Tvoj jezik odlazi”, „ti se hraniš”, „ti nemaš / hlorofil”, „ti se krećeš / s mesta na mesto” i „ti živiš u”. U jednoj drugoj pesmi, koja se podmeva romantičnoj ljubavi, lirski subjekt nastupa na sličan način: „Ti uzimaš”, „to prolazi”, „Mi plešemo”, „mi se srećemo”, „ti se penješ”, „Ja [...] ostajem”, „Ja plaćam”, „Ja moram da oljuštim”, „miris [...] ostaje” (3). Čini se da ovi izrazi izbegavaju definicije i nameću se kao „aktivni” glagoli koji otvaraju neku vrstu kretanja. U stvari, oni to ne čine. I oni doprinose podeli uloga i stvarnosti od strane lirskog subjekta. Glagoli su jednako deo definicije kao i kopulativni glagoli, jer predstavljaju navike i otud definišuće radnje koje se menjaju retko ili pak nikada. „Znaš li šta si?” pitaju ovi stihovi. Ti si hrana na mrtvom mesu, to si ti. Ti si jedan od onih koji se hrane bilo čim. To je ono što *radiš*, to je ono što mi *radimo*, to je ono što *jesmo*. Figure zadržavaju reprezentativno ponašanje koje je, po svojoj prirodi, nepromenljivo.

„Ja”, međutim, ima privilegiju da sve definiše; ona drži rečnik, upravo tu, u ruci, podređujući sve koje sreće – najčešće „tebe” – leksičkoj privilegiji koju ima. Pokazuje, imenuje. Ovo „ja” je pedagoško, sarkastično, naizgled svesno stvari oko sebe i posvećeno teškim istinama – često u korist drugih ljudi, najčešće radeći nešto za njih. Možete primetiti da uživa u tom režiranju i komandovanju, baš je posvećena tome.

Ona radi nešto više od toga da identifikuje figure unutar sopstvenih taksonomija. Imena koja dodeljuje ili definicije koje izvodi uvek se nekako nepovoljno odražavaju na „tebe”. Proces omalovažavanja samo identifikacijom ispoljava se u apozicijama i imenicama koje lirski subjekt koristi: „Ti, generalu” (7), „Ti, lešinaru” (8), „Imperijalistu” (15). Ovde imena stoje u svrsi optužbe, kao primer dvostrukog subjekta koji pokazuje da je subjekt već poznat i stoga već imenovan, i koji, dalje, zaokružuje sliku i pojačava njen efekat. „Ti si to učinio, ti si bio taj koji je [...]”, vapi lirski subjekt u jednoj pesmi, „i ti si taj čija je koža / otpala”, „i ti si taj koji se takođe smejao”. To si bio ti, to si bio ti, to si bio ti – optužba se ritmično provlači, zvuči (makar meni) gotovo refrenski, kao skandiranje. A onda, usred govora, uz podsmeš koji se provlači kroz višesložne reči i zvuči kao traktor pod teškim opterećenjem, „ja” sumira grehe čoveka: „Ti samo manifestuješ moć / postižeš samo patnju” (32). Ovaj oblik osude postaje deo iskaza lirskog subjekta gde ona bezrezervno, ali nevoljno kaže, „ali ti si uvek bio ambiciozan” (5). Dovoljno je loše biti ambiciozan, ali biti *uvek* ambiciozan, to vam je zlo, neprestano, nepopravljivo, potpuno zlo. Gramatika – puna aforizama – pokazuje koliko je lirski subjekt pun pretpostavki. Dovoljno je identifikovati negativca jer tako može dovoljno da ga okleve-

ta i stavi na svoje mesto. „Ja” upire prstom – to si bio ti – i to je to, gotovo je, presuda je donesena. Ona upire prstom u njega. Želi da osudi tako što ga imenuje i okleveta rečima. Ona razotkriva nitkova svojim definicijama, nesumnjivo. Pronalazi moć u nekoj ulepšanoj vrsti vređanja, savršeno u skladu s istaknutom pozicijom koju preuzima tokom prvog dela zbirke *Politika moći*.

Njena sklonost da osuđuje očigledna je u čestoj upotrebi vrednosno obojenih termina. „Bilo bi tako dobro kad bi ti” (21), kaže. „Na kraju krajeva”, „sasvim običan”, „prosečno telo”, „nešto / ekscentričnosti, nešto iskrenosti / ali ne previše, previše”, „naravno” – sve ove izraze ona navodi u istoj pesmi (16). Blago prezriva, donekle samodopadna, ona naglašava svoju superiornost bujicom osuda. Njeni ukrasi uspostavljaju ton blage dosade i odbacivanja, zajedno sa lagodnim, lako podsmešljivim načinom njenog govora.

Ta ista „ja” govori jezikom obaveze i prinude, jezikom u kom se ponavljaju stvari koje bi „trebalo” uraditi i koje bi se „morale” završiti. Ti izrazi mahom su usmereni protiv distanciranog „tebe”, kao što su i nizovi imperativa. U jednom trenutku ona mu se obraća opominjući ga, kaže mu „moraš da priznaš” (21); drugom prilikom kaže „imperijalisti” da se „drži podalje” (15); nekad čak podučava „tebe” o prirodi univerzuma i opominje te da se „navikneš na to” (9). Čak i ono što izgleda kao formulisan zahtev postaje prikrivena komanda: „Molim te, umri, rekoh, / tako da mogu o tome da pišem” (10). Iako su ta dva stiha obavijena konvencijama pristojnosti – „Molim te, umri” – oni pokazuju sasvim drugačiji pravac. Očigledno su molba, ali se pretvaraju u naređenja. Takve se strukture često ponašaju na taj način. Ovi stihovi svakako izražavaju želju da se nešto desi i pokazuju da su manje brižni no što se to na prvi pogled čini. Imperativ je gramatička, ali i društvena forma, i u njoj se ovaj lirski subjekat oseća potpuno prijatno.

Ona je takođe prilično naklonjena glagolima radnje i prelaznim glagolima. Ali samo pod određenim uslovima. Ovaj lirski subjekt izvršava radnju. Ona opseđa neku figuru: „ako bi samo / ostao gore / tamo gde sam te stavila” (21). Njen jezik je šaljiv i parodičan, kao što to često i vrlo privlačno radi u celoj zbirci, a njene pesme obiluju lukavom ironijom. Ipak, centralna figura vlada glagolima koji ne samo da joj daju moć da čini određene stvari, već i moć da upravlja drugim ljudima, posebno da vlada „tobom”. „Ti” se u takvim konstrukcijama tumači kao primalac radnje, i često se ispostavlja kao primalac radnje i objekat nad kojim se izvršavaju radnje prelaznih glagola. Zbog toga lirski subjekt može, sa savršenom smirenošću, da zapiše: „Lociram te” (26). Zar ona nije kartograf ljubavi, tvorac mape romantike?

Zar nije ona ta koja postavlja sva pitanja? I zar to nije zabavno? Društveni protokol, naročito u velikim kulturnim formacijama u kojima učestvuju pesme Margaret Atvud, zahteva da odgovaramo na pitanja jer je to jedini pristojan sled događaja. Skoro da smo u obavezi da odgovorimo. Pravila društvenog diskursa, odnosno konvencije pristojnosti, daju osobi koja postavlja pitanja ogromne privilegije. Ovaj lirski subjekt dobro poznaje pravila i koristi sve privilegije koje ima. Makar u svojim maštarijama, ona postavlja pitanja, a on bi trebalo da odgovori na njih, jer mora. Jezički odnos koji formuliše asimetričan je, ali ide njoj u korist. (Ponavljam, moja poenta nije da pokažem da takav odnos po-

stoji u „stvarnom” svetu, već samo unutar okvira knjige gde lirski subjekt ima više kontrole od druge osobe.)

Postavljanje pitanja može, naravno, delovati i kao znak otvorenosti i traženja, čak i zbunjenosti i ranjivosti (tako je na kraju knjige). Međutim, neretko pitanje koje lirski subjekt postavlja postaje izgovor za maltretiranje i zastrašivanje. Uzmimo sledeće stihove: „Šta očekuješ posle ovoga? / Aplauz? Da ti uklešem ime u kamenu?” Očigledno, ove reči nisu osmišljene da zatraže neki odgovor ili iskažu sumnju. Štaviše, one ne očekuju odgovor jer su svi odgovori već tu. Čak i uzimajući u obzir njen humor, moramo reći da je ova konstrukcija izrazito kritički nastrojena. Namera je da se kaže praktično suprotno od onoga što se nameće na površini gramatike koja se koristi. Slušalac mora da se orijentiše u jeziku koji je lirski subjekt stvorio. To je slučaj i s retoričkim pitanjem kojim govornik udara „tebe”, pripitomljenog i utišanog: „Želiš li da budeš nepismen?” (9). Ne, naravno da ne, ti nisi budala, zar ne? Nisi totalna budala, sram te bilo, priberi se. Radi kako ti se kaže i, za promenu, slušaj šta ti se govori. Ovo pitanje stiže kao sva slična pitanja, ne u traženju odgovora, već u davanju uputstava. Lirski subjekt kori grešnog objekta svog predavanja, stavlja ga na stub srama – to je za njegovo dobro – čak i dok ga ona možda zadirkuje, zbija šale, parodira. „Kada ćeš naučiti...?”, „Koliko dugo ćeš tražiti...?” (32–33), prekoreva lirski subjekt, implicira da ovo nisu prava pitanja, da nema smisla raspravljati s njom i davati odgovore. Nema sumnje da je tako.

Pedagog u postavljanju pitanja, upravnik prelaznih glagola, vladar ironije, imenitelj svih krivica, izrugivač svih ludosti – lirski subjekt koji figurira prvim delovima zbirke *Politika moći* vedri i oblači. Njene definicije, naredbe i pitanja pretpostavljaju da razumevanje prethodi iskustvu, i da primeri slede kategorije koje je već formulisala. Deo njenih naredbi nam pomera oslonac. U mnogim pesmama uvodi mogućnost nečega, često nečega što bi moglo da se protumači kao pozitivno, što ponekad pojačava nadu – a zatim će odmah oduzeti sve što je ponudila. Sistem uzimanja i davanja oblikuje pesmu koja flertuje na granici (poigravajući se i klišeima) romantične ljubavi. Zatim govori o tome da „voljenog” odvede kući – čemu? Šta očekujemo? Ljubav? Seks? Ne, ovo je Atvud. Vodi ga kući da bi povratio u kadi (6). Koristeći banalnost, ona odbacuje sve mogućnosti romantične ljubavi, ruši kulturne obrasce. Dodaje različite kodekse radi podrugljivog efekta. Slično tome, jedna od pesama poigrava se tropom o gradu kao simbolom „tebe”, pominjući naizgled nežne uspomene, a zatim se završava krvavo (13) – šala se okončava, nailazimo na nasilje, na šok. Jedna druga pesma prolazi kroz ludu parodiju istorije, parodirajući mušku avanturu i dominaciju, a zatim se okončava ozbiljnim horor prikazima skorije budućnosti (28–29). Četvrta pesma pak otvara mogućnost neke vrste saosećanje za „tebe”, nudeći otvorene detalje o nesreći i iscrpljenosti objekta o kom se govori, samo da bi potkopala tu empatiju pretvarajući ga u kategoriju nesposobnih i neuglednih (12).

Moj omiljeni primer strategije davanja i uzimanja javlja se u pesmi „Male taktike” (17–20), čija bih prva dva dela želeo da analiziram. Pesma počinje uverljivim znakovima ljudske patnje, bez korozije uobičajene ironije Margaret Atvud. Lirski subjekt se, za promenu, predstavlja tako suptilno i ranjivo da smo skloni da shvatimo njen jezik kao ispo-

vest. Njen glas dobija ton molbe: „Vratimo se, molim vas, / igrama, bile su / zabavnije i manje bolne.” Ona takođe priznaje potrebe i bol druge osobe, a prepoznavanje kulminira u dve ubedljive strofe:

*u polutami
tvoje telo drhti kraj
mog, nesigurno kao moljac, tvoja
koža odiše nervozom*

*dodirujem
tvoje usne, ne
želim da te sad povređujem
više
no što moram (17)*

Ovde „ti” dobija dozvolu da se pojavi, da izađe iz svog mirovanja i istraži blage trenutke, upisane u referencama na njegove trepavice i polutamu. Njegovi pokušaji dovode do toga da se on prepozna. Bolni pokušaji da „iskaže” svoju krhkost pretvaraju se u zamuckivanje, u svom metajezičkom dirljivom tonu. Metafora izražava napor govora, stvarnost njegove teškoće. Govor njegovog tela je nedovoljan, nedostupan. Čak i pomen „polutame” naglašava trenutak nesigurnosti, naposljetku naginjući ka nečemu višem (većem od „pola”), nekom registru romantične postavke. Prvih nekoliko strofa predstavljaju pesmu koja je najjasnije lirska do ovog trenutka u knjizi, u drhtavoj želji – zamuckivanje koja postaje snažnije u grčevitim stihovima – da progovori i premosti jaz.

To nije ono što ostaje. Pesmu otvara ispovest, očigledno ogoljena ispovest, bol lirskog subjekta, da bi nas potom uverila u svoju osetljivost prema ljubavniku, prema njegovoj osetljivosti, dovodeći nas do nade u kojoj ostajemo bez daha. Tu vidimo njen dirljiv odgovor, njen prelazak u nežnost, potresni trenutak: „dodirujem / tvoje usne, ne / želim da te sad povređujem / više”. Čini se da smo dovedeni do ispovesti, do izvinjenja, čak i pomirenja. Ali onda, stižemo do poslednjeg stiha: „ne / želim da te sad povređujem / više / no što moram.” Suprotno od svega ranijeg, ovo nas zatiče u raskoraku. Prvi stihovi nas navode da joj verujemo da smo naišli, samo ovog puta, na nežnost koju očekujemo u ljubavnoj poeziji – emotivnu jačinu koju toliko često želimo. Ona neće povređivati svog voljenog „više”. To je to, sve je gotovo, više se neće svađati, stih se zatvara tim obećanjem i završava tom slikom.

A onda preokret. Ne, tu nije kraj, strofa se ne završava rečju „više”. Taj prilog odvađa se od utehe, povezuje se s novom frazom, ulazi u sledeći stih s odredbom koja je toliko šokantna da se nameće kao pretnja. Nema oproštaja. Sada čitamo da „ja” neće povređivati „tebe” duže (više), „ja” neće povrediti „tebe” jače (više) no što mora. Ali „ja” će „tebe” povređivati. „Ja” mora to da radi. Čitava šema obećanja i poricanja kreće se oko pomenu-tog priloga. Jedan krak pesme (sve do preposlednjeg stiha) uvlači nas u sebe svojim jednostavnim i jednosložnim rečima koje prihvatamo kao obećanje iskrenosti, garanciju ro-

mantične ljubavi. Uvlači nas u sebe težinom stihova, doslednošću glasa. U našem prvom čitanju priloga „više”, tu sigurnost kao da garantuje navodno netaknut stih. Drugi krak, taj jedan jedini poslednji stih, kreće iz drugog shvatanja, daje prilogu novo značenje i ponovo nas baca u propalu romansu.¹⁴

Završni stih drugog dela pesme vraća nas na prvobitno čitanje i šalje nas tamo odakle smo krenuli. Ono što je pre samo trenutak izgledalo tako pozitivno i nežno sada dobija drugačije i mračnije značenje. Kako čitamo ove stihove van konteksta, a kako sa kontekstom kad se oni menjaju u retrospektivi? Šta kažete na „tvoje usne, ne”? Da li postoji odbijanje koje sada možemo da vidimo ako pročitamo ovaj stih samostalno, kao primer odbijanja tvojih usana? U ovom čitanju, „ja” uopšte ne želi „tvoje usne”, još manje želi da ih dodirne ili poljubi. Kada pređemo u sledeći stih, ovo čitanje se potvrđuje: „tvoje usne, ne / želim”. A šta kažete na „ne / želim da te sad povređujem”, ako bismo se za trenutak zadržali tu, što nam ti stihovi dozvoljavaju, pozivajući nas da to uradimo? Ove reči nam tada ne bi govorile o nežnosti lirskog subjekta prema ljubavniku, već bi izrazile njenu želju da izbegne i usmerile bi se ne na njega već na nju.

Lirski subjekt zbirke *Politika moći* jedva može da zamisli, u svojim ograničenjima gramatičkih pravila, svet u čijem središtu nije ona ili svet kojim ona ne upravlja. U njoj neprestano raste spektar sopstva koji se raspada ili rastače (to se u zbirci vidi na stranicama 3, 4, 5, 8, 16. i 22, na primer), a ona je rešena da u prvom delu knjige predupredi takav ishod. Iznad svega, odlučna je da ostane netaknuta i da odbije svako narušavanje svog prostora ili ličnog integriteta. Jedan od najdramatičnijih oblika kontrole jeste meta-jezik, jezik i umetnost su prostor u kom ispituje i definiše sebe. Videli smo koliko je važno za lirski subjekt da imenuje i proceni svet, da ga postavi u pravilne pravce i kategorije. Podjednako je važno i da bude ta koja konstituiše svet i služi kao njegov stvaralac. Svađajući se u restoranu, ona sarkastično kaže da „pravo pitanje je / da li ću te učiniti besmrtnim” (5). U drugim pesmama čitamo o njenim stavovima: „Molim te, umri, rekoh / tako da mogu o tome da pišem” (10). Upečatljivo je da joj njegova smrt omogućava da piše. Ona i piše i priča o tome. „Da li da te pretvorim u čudo?” (43). „Zato što nemamo istoriju / ja ću da izmislim tvoju” (26). A onda, u kasnijim delovima knjige, čak i dok preispituje sebe i promene u sebi, i dalje posmatra sebe kao stvaraoca, mada je svesna da je pogrešila: „Zašto li sam te stvorila” (47).

Čini se, dakle, da zamenica „ja” zauzima izuzetno istaknut položaj u zbirci *Politika moći*. Lirski subjekt je hladna, udaljena, ponižavajuća i tvrdoglava žena koja se nosi s duhovitošću i prividnom sigurnošću. Ona uspostavlja sebe u prostorima koji prete da je bace u nepoznato, dokazujući svoje samopouzdanje na počecima i krajevima stihova. Sledeći stihovi iz pesme „Oni jedu po restoranima” tipični su za način na koji ona pro-

¹⁴ Postavka reči „sad” je poučna. Postavljajući je ne na kraju pretposlednjeg stiha (i tako bi stih semantički funkcionisao), već pre njega, ona pravi razliku. Ako bismo pročitali: „ne / želim da te povređujem / više sad” umesto „ne / želim da te sad povređujem / više”, naznačeno obećanje iz pretposlednjeg stiha ne bi bilo jednako snažno. Takva postavka ne bi govorila tako jasno i nedvosmisleno o ubeđenosti lirskog subjekta. To je: „Neću više ovo, ovo je kraj, bez ikakvih predomišljanja” – samo jednostavna tvrdnja, potkrepljena naglaskom na reč „više”. Taj stih sadrži reč „više”, a ne reči „više sad”, i tako predupređuje nedovoljno jaku završnu misao koja se gubi upotrebom nenaglašene reči.

nalazi sebe u delovima stihova koji nose posebno značenje: „Trenutno samo ja / to mogu i stoga // ja podižem čarobnu viljušku” (5, kurziv D. K.). Eto je – piše o sebi u sarkastičnoj pesmi koja ismeva romantične filmove i klišeje za potencijalno zaljubljene: „Druzi ljudi odlaze / ali ja uvek ostajem do kraja / Platila sam kartu, ja / želim da vidim šta će se desiti” (3). U pesmi „Razmatra da ga izbegava” piše: „Pre ću promeniti *samu* / *sebe* nego što mogu promeniti tebe // pre bi mi izrasla kora” (4, kurziv D. K.), i uspeva dodatno da istakne sebe umnožavanjem i razbijanjem reči „sebe” na reči „samu” i „sebe”. „Ja” obično započinje stihove i završava ih, tražeći trenutke u kojima će čitaочеvo oko i uho primetiti njen izraz.

Pošto njen egoizam neće „tebi” dozvoliti prisustvo, lirski subjekt ne daje drugom priliku da govori niti mu dozvoljava da pobjegne od tišine u nezavisnost dijaloga gde bi mogao sam sebe da dovede („ti” nijednom ne govori). Njena odlučnost da govori o njemu i za njega, i da ne dozvoli nijedan glas osim svog, nešto je što bismo produktivno mogli nasloviti nečim iz korpusa lingvističkih termina.¹⁵ Kako „ti” uvek ostaje podložan onome što radi „ja”, njemu nikada nije dozvoljeno da ode iz njene dijegeze u svoj mimezis, gde bi bio imun, pretpostavlja se, na njene predstave o njemu. Očigledno je da je u svom revnosnom korišćenju dijegeze preuzela reč i prihvatila diskurs. Naređivanjem i ispitivanjem odlučno ga drži na svom mestu.

Nikada mu ne dopušta da pobjegne iz anonimnosti, da uđe u prostor u kom bi postao samostalna osoba sa neizgovornim prohtevima ili koja je neprijatno blizu nje. On je daleki, potencijalni ljubavnik koji se uklapa u bezimeno ništavilo iz kog ne može da se uzdigne na nivo samosvesti i da stekne ličnu suštinu. Kada bi imao ime, možda bi mogao da prenebregne njeno namerno ignorisanje i ostvari blizinu u kojoj bi naišao na teror njenog delovanja i pojavio se kao subjekat aktivnih ili (još gore) prelaznih glagola. „Ti” je zarobljen – zapravo, svi su zarobljeni – unutar anonimnosti zamenice. Naravno, ovaj obrazac prati praksu ljubavne poezije (obe osobe predstavljene su zamenicama), ali u ljubavnim pesmama „ti” je oslobođen izuzetaka, dopušteno mu je da se pojavi u trenucima intimnosti, u nečemu drugačijem od ironičnih prikaza neuspeha ili u generičkim prikazima nečeg potpuno drugačijeg. „Ja” u ljubavnim pesmama Margaret Atwood odbija pristupe voljenog, i ovaj lirski subjekt nešto je više i drugačije od dame koja u Petrarkinoj poeziji izruguje njegovu ranjivost i kontakt.¹⁶ „Ja” kod Atwood upadljivo odbija njegovu „ruk” i ponude da ostvari kontakt i otvorenost.

Ponekad u odbijanju, a ponekad u odmazdi, ona je sklanja: „Tražio si ljubav / Ja sam ti dala samo reči” (10). Odbijanje je deo gramatičke strategije koju smo opisali: obe osobe drže se glagola kojima se stvari definišu i nameću, te odbijaju promenu, iako osećaju iskušenje. Takođe se oslanjaju na prideve, i to iz istog razloga. Obimne delove pe-

¹⁵ No, Džudit Makoums ukazuje na to da, prema gotskoj tradiciji naklonjenoj ženama, ugroženi junak-žrtva, čiji su ovo narativi, zapravo govori vrlo retko, ako uopšte i govori (38).

¹⁶ Jedna naznaka propale ljubavi u ovim pesmama jeste krevet. On se pojavljuje kao prevrnut krevet (6), mesto gde se provodi vreme, ali ne i mesto odmora ili ljubavi (14), kao napušteni dušek (21), kao „nepri-strasni” bolnički krevet, mesto bolesti i mogućeg izlečenja (42). Ni u jednom slučaju, sve do kasnijih segmenata knjige, krevet ne postaje mesto ljubavi ili strasti.

sama ispunjavaju pridevi i glagolske sintagme kojima se detaljnije opisuju stavovi i gomilaju opisi (6). U jednom trenutku lirski subjekt govori: „šta moram da uradim / da bih ostala živa, / pravim inventar” (23). Ovo se više odnosi na njen spisak određenih osobina nego na njen spisak imenica. Drugi zapisi bi podstakli takvo tumačenje. Uzmi-mo reči koje opisuju rastakanje sopstva koje počinje da se dešava u jednom delu zbirke. Čitamo da „pridevi / otpadaju od mene” (22) i da lirski subjekt mora da se pomuči da bi se vratila adekvatnijem govoru. Pridevi služe da glasove dovedu u stanje koje žele da postignu i koje je suprotno svetu promena koji bi premašio njihovu nadležnost. Glagol koji označava promenu doveo bi do kraja nesigurnog uporišta koje imaju i izbacio bi ih iz stanja u kom se ništa ne dešava u svet narativnih promena. Upravo takve promene sprečavaju početne strategije lirskog subjekta. Sve do mnogo kasnije u zbirci, „ja” ostaje u režimu čekanja, što je vidljivo u svakoj njenoj promeni stila i gramatike koju koristi.

Gotovo ništa od ovoga ne odnosi se na završne delove zbirke *Politika moći*. Do sada sam zanemarivao te završne pesme jer nas neke od njih vode u drugom pravcu. U onome što govorim o njima ne slažem se sa Šeril Grejs koja, iako vidi znakove da lirski subjekt na kraju dolazi do nekog razumevanja (Grace, 1980: 58), tvrdi da nema uočljivog razvoja (55) i da figure ostaju zarobljene u „neprekidnoj zimi i smrti” (60). Rekao bih da postoji tendencija ka rastu i pomirenju koje izuzetno podseća na narativ u zbirci *Dnev-nici Suzane Mudi*. Nekoliko pesama dovodi „ja” iz zbirke *Politika moći* u polje otvorenosti i prihvatanja, ali i polje veće moći u odnosu na mračno „ti”. Ona počinje da se menja, kao što se junaci knjiga Margaret Atvud obično i menjaju kako se približava kraj teksta. Mnoge od odlika koje smo identifikovali nestaju kako „ja” počinje da se rastapa u bujicu i fuziju, dok uči da prihvati rizik koji sa sobom nosi nežnost, dok primećuje bol kojim „ti” doživljava svet i njen vlastiti ulog u njemu. Knjiga se kreće ka proboju i obnovi koju Atvud uvek ugrađuje u svoje narative. Bez ikakve apsolutne ili neopozive promene, „ja” sada ulazi u svet i postaje deo njega – „Saginjem se i ulazim” (52) – ona koja je u prošlosti (ako odlučimo da pesme zbirke *Politika moći* čitamo kao niz koji se nastavlja) odolevala svetu i držala se po strani. Kao primer promene, možemo istaći činjenicu da njena pitanja, iako nastavlja da ih postavlja, sada više ne služe da bi zastrašivala ili korila nekoga. Sada pitanja otkrivaju nesigurnost: „Da li da ti pomognem? / Da ti napravim iluziju?” (43) i „Da li da uđemo u to / zajedno” (29). Lirski subjekt sada okleva u govoru, zamišljeno zastajkuje, meditira, oslanja se na privremene početke. Ritam je sve skromniji umesto da pokazuje napetost ili samopouzdanje. U daljem predavanju moći čak dopušta da „ti” ima pristup budućem vremenu i mogućnostima koje ono obezbeđuje – izbori, želje, spekulacije – a to radi ona, koja ga je prethodno ograničila na prošlo vreme, jedva mu dozvolila prisustvo u sadašnjosti, bez govora o budućnosti.

Kada stignemo do zbirke *Srećni ste* (1974), Atvud će već predstavljati različite lirske subjekte, a neki od njih su sigurniji, manje zabrinuti i ironičniji. Njihov svet još je preplavljen nasiljem i traumom, možda čak i više kako poezija u kasnijim knjigama obrađuje grozote terorizma i najbrutalnije mizoginije. Ipak, naredne zbirke – *Dvoglave pesme*

(1978), *Istinite priče* (1981), *Interlunarno* (1984) – predstavljaju lirske subjekte koji se uopšte ne oslanjaju na sarkazam koji je naglašeno prisutan u zbirci *Politika moći* ili na prostornu paranoju koju nalazimo u zbirci *Igra kruga*. Mogli bismo citirati gotovo bilo koji deo ove četiri knjige da potkrepimo tu tvrdnju. Naprosto ću izabrati jedan primer – pesmu „Kopneni rak I” iz zbirke *Istinite priče* – da kratko ilustrujem svoju tvrdnju i zaokružim tu temu. Evo pesme:

*Laž je da potičemo iz vode.
Istina je da smo stvoreni
od kamena, zmajeva, morskih
zuba, kao što ti dokazuješ
svojom korom i reckavim makazama.*

*Usamljenik, tvrda čaura
za strašljivo oko,
ti si nežna utroba koja beži
postrance, plava lobanja,
okrugla kost u begu.
Vuk korena drveta i rupa od šljunka,
usta na štulama,
ljuštura sitnog demona.*

*Napadni, prožderi
halapljivo, i beži:
to je uigrana rutina
zbog koje ostaješ živ na rubovima.*

*Onda dolazi plima, i taj ples
koji plešeš Mesecu
na mokrom pesku, raširenih klešta
da odbraniš svoju ženku,
to je korak ka brzom
i suvom topotu stena.
Za sisare
i njihove režnje i izraštaje,
skrupule i toplo mleko,
ti nisi ništa sem prezira.*

*Eto te, zamrznutog pogleda
pod sjajem baterijske lampe, pre bega: deo onoga
što smo mi, ne svi,
moje zakrčljalo dete, moje trenutno
lice u ogledalu,
moja mala noćna mora (12–13)*

Lako je primetiti koliko se pažnje ovde posvećuje „prirodi“, ali bih želeo da pomenem i promenu u vrsti pažnje, ne toliko imenovanjem teme, koliko načinom na koji se „ja“ sada pozicionira. Još postoji nadmoć zamenica za prvo lice, ali one u pesmi „Kopneni rak I“ približavaju lirski subjekt drugom, a „ti“ se u ovom slučaju promenom fokusa gura ka intimnosti sa govornikom. Ova „ja“ više nije usredsređena samo na sebe, već je privlači nešto van nje, nešto veće od nje. Promena lirskog subjekta uvodi je u jezik koji predstavlja i unutar kog je spremna da primeti i istakne konkretne detalje onoga što nalazi. Rak postaje opipljivo prisutan na svakom koraku. Osećamo težinu fraza kao što su „tvrda čaura“, „nežna utroba koja beži / postrance“, „plava lobanja / okrugla kost“, „suvi topot“, „zamrznut pogled“, „mokar pesak“ i „toplo mleko“ – sve te pojedinosti stvaraju fizičku stvarnost čiji se detalji osećaju na koži. Oni su dostupni i očima i ušima, čulima tela koje se kreće. Pesma apeluje na čula frekvencijom i živopisnošću koje nijedna pesma zbirke *Politika moći* nije imala, ali i dovodi fizički svet u našu svest na način na koji ti rani lirski subjekti nikada ne bi mogli i ne bi hteli jer su bili usmereni na opšta mesta i apstraktne sažetke. Čula sada postaju primitivnija i dovode „ja“ i čitaoca u snažniju i intimniju blizinu – dodir, ukus, miris, kretanje – sva ta čula koja bi ranije ugrozila lirski subjekt strahovima od dodira. Lirski subjekt u pesmi „Kopneni rak I“ ne brine za to jer voli da posmatra ono što je oko nje.

Ova pesma afirmiše, prihvata, slavi. Ona se raduje mnogobrojnosti, uzajamnosti, raskoši, neizvesnosti. I tako nam nudi višestruke trope i identitete kada pokušava da definiše raka: meko crevo, plava lobanja, okrugla kost u potrazi, vuk korenja i rupa, „usta na štulama“ (najbizarnije poređenje), mali demon. Nijedno od ovih označavanja nije zamišljeno da preraste u definiciju ili ograničenje. Svako predstavlja delimičan uvid, oduševljeni uvid, i ne traži nikakvu garanciju razumevanja. Sličan princip donosi i niz apozicija na kraju: „moje zakržljalo dete, moje trenutno / lice u ogledalu, / moja mala noćna mora.“ Ova „ja“ nastavlja da dopunjuje svoju listu jer shvata da nikada ne može biti potpuna ili adekvatna, ali se raduje toj činjenici, uživa u obilju koje zamenjuje raniju sklonost ka surovosti i oskudici. Upornost kojom govori o „mom“ raku u svim varijantama označava, u ovoj predstavi starateljstva, neku vrstu blagoslova, daleko od bilo kakvog čina ludog posedovanja koji gramatika može da sugeriše. To je daleko, takođe, od veličine i svojeglavosti nominativa u kom se prvo lice predstavilo u zbirci *Politika moći*. Prisvojni oblik pokazuje da ona ide van sebe, da se odriče kontrole nad predikatom (ovde rak čini sve radnje), i da izražava želju da uđe u neki pozitivan odnos sa spoljnim svetom. Koliko se to dešava možemo uočiti, verujem, ako primetimo da se veći svet, fizički svet u kom su raniji lirski subjekti obitavali tako nesvesno ili manično, retko pominjući njegove specifične utiske – da se, dakle, taj svet sada pokreće od simboličnih udaljenosti u trećem licu do blizine drugog lica u raku koji se imenuje kao „ti“. Dalje, svet je oslobođen ironije i njene oštine kojom su raniji lirski subjekti posmatrali stvari. Metafora počinje da se javlja na svojim izražajnijim i možda manje tajnim osnovama – a to je trop koji, moglo bi se reći, u ovim pesmama traži svoj identitet.

Još jedan način da se ovo kaže jeste da se primeti koliko je lirski subjekt decentralizovan, i to onaj subjekt koji u zbirci *Srećni ste*, zbirci koja je objavljena nakon *Politike*

moći, daje svoj glas, ljubazno, domišljato i urnebesno, drugim stvorenjima – svinjama, sovama, lisicama, kokoškama, vranama, crvima – i zapisuje njihove pesme. Koliko se sada, u kasnijim pesmama, otvara svetu i poziva ga unutra. Imperativi nestaju, opomene miruju, strahovi ustupaju mesto ljubavi, „ja” počinje da gubi svoju vlast i „ti” postaje istaknutiji i poštovaniji. Stav lirskog subjekta omogućava reciprocitet unutrašnjeg i spoljašnjeg, idući toliko daleko da u pesmi „Kopneni rak II” zamišlja kakva bi mogla biti perspektiva raka i shvata da su, naposljetku, ona i rak, iako su saučesnici, razdvojeni i nepoznati jedno drugom. Postoji i nova skromnost koja se ogleda u tome što ona kaže da je rak van njenog kapaciteta, da ne može da ga razume i izrazi jezikom (14–15). Jednostavniji, suptilniji, otvoreniji i ubedljiviji, ovi lirski subjekti tvore sasvim drugačije pesme. One su drugačije bar za Atvud, iako su na određene načine tradicionalnije od ranijih, naročito u kontekstu poštovanja konvencija koje posmatraju.

U pojašnjenju ovih razlika ne donosim nikakve zaključke o velikim promenama u emotivnoj ili psihološkoj ekonomiji same Margaret Atvud. Moje razmatranje jednostavno nastoji da identifikuje, kroz stil i gramatiku, dve vrlo različite strategije koje lirski subjekti preuzimaju u različitim trenucima u poeziji ove autorke. Dalje, ovo razmatranje ne ističe da su kasnije pesme, ili ranije pesme, „bolje”, već jednostavno drugačije (iako, ako bi trebalo da iskažem jedno nasumično mišljenje, lično bih glasao za kasnije pesme, smatrajući ih zvučnijima i – da – dirljivijima).

IZVORI:

- 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.

(S engleskog preveo Dragan Babić)