



> **agon**
časopis za poeziju

broj 19
jun – jul 2012.

sadržaj

<i>uvodna reč</i>	2
<i>prevedena poezija</i>	
Neli Zaks – Kad započne vreme bez slika	4
Marko Stojkić – Neli Zaks ili mogućnost poezije nakon genocida	13
<i>poezija</i>	
Marina Adamović – To sam svojim očima zapisala	20
Bojan Marković – raff, klanice.	33
Ljiljana Tadić – Hladni prsti na ogledalu	37
<i>o poeziji</i>	
Temat : E.E. Kamingz	
Ivana Maksić – Žensko pismo u poeziji E.E. Kamingza	42
e.e. kamingz – Predgovor	69
e.e. kamingz – Izabrane pesme	70
e.e. kamingz – Prigovor izlaganju II	80
Biografija	82
<i>pisali su</i>	84

uvodna reč

Devetnaesti broj časopisa *Agon* u rubrici *prevedena poezija* čitaocima predstavlja poeziju jevrejsko-nemačke pesnikinje **Neli Zaks**, dobitnice *Nobelove nagrade za književnost* 1966. godine. Nakon reprezentativnog izbora iz njenog pesničkog opusa, sledi esej prevodioca **Marka Stojkića** koji se bavi poezijom ove pesnikinje.

Rubrika *poezija* donosi cikluse pesama **Marine Adamović, Bojana Markovića i Ljiljane Tadić.**

U rubrici *o poeziji* objavljen je temat posvećen američkom pesniku Edvardu Estlinu Kamingzu. Temat je priredila **Ivana Maksić**, koja je autorka teksta o prisustvu ženskog pisma u poeziji ovog pesnika. Nakon ovog teksta objavljujemo kratak **autopoetički predgovor E.E. Kamingza** koji je pesnik napisao za knjigu pesama *is 5* (1926), u prevodu Aleksandra Obradovića, i **izbor pesama**, u prevodu Ivane Maksić. Temat se završava **kratkom simulacijom intervjua**, gde je Kamingz i postavljao pitanja i odgovarao, i **biografijom** ovog avangardnog autora. Uredništvo se ovom prilikom zahvaljuje priređivačici temata, Ivani Maksić.

Uživajte u čitanju!

Vladimir Stojnić

prevedena poezija

Neli Zaks

Kada započne vreme bez slika

Vrhovi brda
poljubiće se
kada ljudi napuste
svoje smrtne kolibe
i dugama se
sedmoboju se nasladom
iskrvarene zamlje
ovenčaju –

Ali ko je ispraznio pesak iz vaših cipela
kada ste morali da ustanete da umrete?
Pesak kojeg je Izrael vratio kući,
njegov lutalački pesak?
Gorući pesak Sinaja
sa grlima slavuja izmešan,
sa krilima leptirova izmešan,
sa svime što je otpalo od mudrosti Solomonove
izmešan,
sa gorčinom iz tajne pelena
izmešan –

O prsti
koji praznite pesak iz cipela mrtvih,
sutra već bićete prah
u cipelama dolazećih!

Vi posmatrači

Ispred čijih očiju se ubijalo.
Onako kako se osete oči uprte u leđa,

tako i vi na svojim telima osećate
pogled mrtvih.

Koliko će vas iznenadnih očiju primetiti
dok krišom berete ljubičicu?
Koliko u molitvi podignutih ruku
u žrtvenim petljama krošnji
starih hrastova?
Koliko sećanja buja u krvi
večernjeg sunca?

O neotpevane uspavanke
u noćnom zovu grlice -
neko od njih je mogao da poskida zvezde,
sada umesto njega to stari bunar mora!

Vi posmatrači,
vi koji niste podigli ruku ubice,
ali koji prah sa svoje čežnje
niste stresli,
vi koji i dalje stojite, tamo gde prah
postaje svetlo

Ko ovde
poslednji umre
nosiće semenku sunca
među usnama
zgromiće noć u oluju
u propast borbe smrti.

Svi snovi
od krvi u plamenu
uzleteće u cik-cak bljesku
sa njegovih ramena
zapečatiće nebesku kožu
tajnom patnje.

Zato što je Nojeva barka
plovila napred
zvezdanim ulicama
ko ovde poslednji umre
nosiće cipelu
punu vode

i u njoj ribu sa perajem
kao bolnim jedrom ka domovini
koje crno iscurelo vreme
odvlači u božje njive.

Kada se isprazni dan
u sumrak,
kada započne vreme bez slika,
i usamljeni se glasovi stope –
životinje ništa su drugo do grabljivice
ili plen –
cvetovi još samo miris –
kada sve bude bezimeno kao na početku –
silaziš niz katakombe vremena,
otvorene onima koji se približe kraju –
gde kličaju iz srca klice –
dole u mračnu nutrinu
potoneš –
već i pored smrti koja
samo vetrovit je prolaz –
i pred izlazom smrznuto
otvoriš oči
u kojima već jedne nove
zvezde sija se odsjaj –

O dimnjaci
Na mudro osmišljenim kućama smrti
Kada se telo Izraela oslobodi u dimu
Kroz vezduh –
Kada ga dimničar primi kao zvezdu
Pocrnelu
Ili to beše sunčev zrak?

O dimnjaci!
Putevi slobode za Jeremije i Jova prah –
Ko vas osmisli i sazda kamen na kamen
Taj put za odbegle od dima?

O kuće smrti
Gostoljubivo uspravljene

Za gospodara koji nekad beše gost –
O vi prsti,
Koji na ulaz polazete prag
Kao nož između života i smrti –

O vi dimnjaci, o vi prsti,
I telo Izraela u dimu kroz vazduh!

Da li su grobovi predah za čežnju?
Tiho njihanje na zvezdanim prstenovima?
Agonija u noćnoj senci
pre nego što trube oglase
vaznesenje za sve,
život semenju koje truli?

Tiho, tiho,
dok crvi izjedaju
planete očnih jabučica?

U bekstvu
usput
kakav veliki prijem –

Umotana
u maramu vetra
stopala u molitvi peska
koji ne može da kaže Amin
jer mora
sa peraja na krila
i dalje –

Bolesni leptir
uskoro opet znaće za more –
Ovaj kamen
sa potpisom mušice
došao mi je do ruke –

Na mesto domovine
stavljam preobražaje sveta –

Hor spasenih

Mi, spaseni,
Od čijih šupljih kostiju smrt već svoje flaute
iseca,
Na čijim tetivama smrt već svoj zateže luk –
Naša tela još tuguju
Svojom raščerečenom muzikom.
Mi, spaseni,
Još uvek klata se omče za naše vratove
spremne
Pred nama u plavom vazduhu –
Još uvek pune se satovi našom
krvlju što kaplje.

Mi, spaseni,
Još uvek nas izjeda crv straha.
Naša je zvezda sahranjena u prahu.
Mi, spaseni,
Molimo vas:
Pokažite nam polako vaše sunce.
Vodite nas peške od zvezde do zvezde.
Dajte da tiho iznova učimo život.
Inače bi pesma jedne ptice mogla,
Punjenje vrča na izvoru moglo bi
Da pusti naš loše zapečaćeni bol
da izbije
I da nas preplavi –

Molimo vas:
Još nam ne pretite krvoločnim psom –
Može biti, može biti
Da se raspadamo u prah –
Pred vašim očima raspadamo u prah.
Šta je to onda što čuva naše tkanje?
Mi koji više ne dišemo,
Čija duša iz ponoći uteče Njemu
Mnogo pre nego što nam telo bi spaseno
U barku vidljivog.
Mi, spaseni,
Stežemo vam šaku,
Oči vam prepoznajemo –
Ali nas na okupu drži samo rastanak
Rastanak u prahu
Drži nas uz vas.

Hor lotalica

Mi, lotalice,
Kao prtljag naše puteve vučemo za sobom –
Odeveni u dronjak zemlje u kojoj
Našli smo odmor –
Iz lonca jezika koji smo u suzama učili
Hranili smo se.

Mi, lotalice,
Na svakoj nas raskrsnici iščekuju vrata,
Iza njih jelen, Izrael životinja sa očima siročeta,
Iščezava u svojim šumnim šumama
I nad zlatnim njivama jauče ševa.
More usamljenosti sa nama miruje
Gde god da pokucamo.
O vi šeširi, plamenim mačevima naoružani,
Zrna prašine pod našim stopalima
Gone već krv u naše gležnjeve –
O mi lotalice pred vratima sveta,
Naše smo šešire u daljini
Otpozdravljajući već posuli zvezdama.
Kao colštok naša tela kako leže na zemlji
I premeravaju horizont –
O mi lotalice,
Crvi što gmižu za cipele koje dolaze,
Naša će smrt biti kao prag
Pred vašim zatvorenim vratima!

Narodi sveta,
vi koji se umotavate snagom nepoznatih
nebeskih tela kao u klupko
koje vas zašiva i iznova rašiva,
vi koji se izdižete u jezičku pometnju
kao u košnicu,
u slasti da bodete
i da vas bodu –

Narodi sveta,
ne uništavajte prostor reči,
ne rasecajte nožem mržnje glas
rođen u isto vreme kad ste prodisali.

Narodi sveta,
o da samo niko ne misli na smrt kad kaže život –
o samo niko na krv kada spomene kolevku –

Narodi sveta,
ostavite reči na njihovom izvoru
jer one su te koje mogu da vrata
horizonte na pravo nebo
i da svojim naličjem
kao maskom na licu dremaljive noći
pomognu zvezdama da se rode –

Plesačice
kao nevesta
iz slepog prostora
osećaš
dalekih dana stvaranja
čežnju kako kulja –

Svojim telom ulicama
muzike hraniš vazduh
tamo
gde zemljina lopta
traži novi izlaz
da se rodi –

Kroz
noćnu lavu kako se
samo tiho rastvaraš
očni kapci
trepću prvi plač
vulkana stvaranja –

U krošnji tvojih zglobova
slutnje grade
cvrkutava gnezda.

Kao seljanka
u sumrak
muzeš vrhovima prstiju
na skrovitim izvorima
svetla

sve dok te ne probode
večernja patnja
i svoje oči mesecu
ne pokloniš na bdenje.

Plesačice
kao majka na porođaju
samo ti
na skrivenoj pupčanoj vrpci
svojim telom nosiš
bogom dani blizanački nakit
smrti i rođenja.

Dete
dete
u orkanu rastanka
dok nožnim prstima belom plamenom penom
udaraš u gorući prsten horizonta
dok tražiš tajni izlaz smrti.

Već bez glasa – izdišući dim –

Dok ležiš kao more
samo sa dubinom dole ispod
dok kidišeš na sidrišta
talasima čežnje –

Dete
dete
sahranjivanje tvoje glave
te kore na semenci snova
otežale
u konačnom predavanju
spremne da drugu zaseje zemlju.

Sa očima
okrenutim majci zemlji –
ti
ljuljano u zarezu stoleća
gde se vreme nakostrešenih krila
preneraženo utapa
u poplavi tvoje
neizmerne propasti.

Kada bih samo znala
Na čemu se odmorio tvoj poslednji pogled.
Da li je to bio možda kamen koji je popio već mnogo
Poslednjih pogleda pre nego što su u slepilu
Pali preko slepog?

Ili je to bila zemlja,
Zemlje dovoljno tek da se napuni cipela
I već pocrnela
Od toliko rastanka,
Toliku spremajući smrt?

Ili je to bio tvoj poslednji put
Koji ti je doneo blagostanje sa svih puteva
Po kojima si išao?

Neka bara, parče sjajnog metala,
Šnala možda na kaišu tvog neprijatelja
Ili već neki drugi, mali
Nebeski prorok?

Ili te je ova zemlja,
Koja nikog ne pušta da nevoljen ode,
Kao peskom kroz vazduh posula ptičjim letom
Podsećajući tvoju dušu da je drhtala
U telu sprženom patnjom.

sa nemačkog preveo Marko Stojkić

Marko Stojkić

NELI ZAKS ILI MOGUĆNOST POEZIJE NAKON GENOCIDA

Sa koje strane prići poeziji Neli Zaks? Posmatrana iz estetsko-diskurzivnog ugla, ova poezija teško da bi se mogla nazvati savremenom. Neli Zaks je – za razliku, recimo, od Paula Celana – sve samo ne artista. Njena metaforika je naoko konvencionalna, jezik sveden, lišen ukrasa i ritma, sintaksa pojednostavljena i sa repetitivnim matricama, granice stihova prate granice rečeničnih jedinica, osnovni akord je helderlinovski povišen, patos elegičan, neposredan, sa učestalim apostrofama. Sa druge strane, ako Neli Zaks posmatramo kao nekoga ko je na sebe preuzeo nezahvalan i divljenja dostojan zadatak da bude glas žrtava Holokausta, glas ubijenih i prognanih Jevreja, možemo se naći u drugoj vrsti opasnosti. Obaveza da volimo i čitamo Neli Zaks kao žrtvu i kao zastupnika žrtava mogla bi, naime, da nam skrene pažnju sa onoga što njena poezija nastoji da osmisli i problematizuje.

Uprkos promeni društveno-političkih okolnosti i dominantne kulturne matrice nakon Drugog svetskog rata, književna javnost na nemačkom govornom području gotovo duže od decenije nije bila spremna da prihvati poeziju neposredno okupiranu Holokaustom. Tako nam ilustrativan primer početne recepcije poezije Neli Zaks u Zapadnoj Nemačkoj (njene prve posleratne knjige prethodno su bile objavljene u istočnom Berlinu) može pružiti Hilda Domin, kasniji proučavalac i priređivač njene poezije: „Stupiti u ovu prenapregnutu kosmogoniju, stalno prožetu smrću, bilo je isprva teško. Želim da istaknem da sam lično reagovala negativno kada mi je, 1957. ili `58. godine u biblioteci izdavača S. Fišera, došla do ruku zbirka pesama *Pomračenje zvezda*, o kojoj tada ništa nisam znala. Reči su bile nekako prevelike, previše krute, celina previše masivna – ničeg, rečju, što sam od poezije tražila.“ Za još ilustrativniji primer tadašnje književne recepcije možemo se vratiti u 1952. godinu, naime, na Celanov jedini nastup pred čuvenom bečkom *Grupom 47*, koja – prema svedočenjima – nije imala sluha za patos njegove *Fuge smrti*. Bilo bi neodgovorno tvrditi da je početni nedostatak interesovanja za poeziju o Holokaustu bio odraz intelektualne indiferentnosti čitalaca. Skloniji smo mišljenju da tadašnji književni kanon još nije bio sazreo, da nije bio dovoljno fleksibilan da uhvati korak sa ubrzanom društveno-političkom svakodnevnicom. Neku vrstu preokreta krajem pedesetih godina doneće iz američkog egzila Teodor Adorno. Ovaj angažovani levičarski filozof lapidarno je osporio mogućnost svake umetničke kreacije i estetskog osmišljavanja nakon Holokausta – izjavom, naime, da bi pisanje poezije nakon Aušvica bilo varvarstvo. Iako je kasnije pokušavao da relativizuje ovu tvrdnju, Adorno je njome pokrenuo čitavu lavinu reakcija književnika sa nemačkog govornog područja. Interesovanje za poeziju okupiranu Holokaustom i za njene pre svega etičke konsekvence otvorilo je prostor za nove književne figure, između ostalih i za Neli Zaks. Ova tada već skoro šezdesetogodišnja pesnikinja pisala je u švedskom egzilu pesme čije su dominantne okupacije bile smrt, žrtva i čežnja. Ono što je, pak, bilo začuđujuće u toj poeziji bilo je potpuno odsustvo cinizma i bilo koje vrste destruktivnih impulsa, njena neutoljiva žeđ za osmišljavanjem nečega što po svojoj besmislenosti u istoriji nije imalo presedan.

Holokaust je u svojoj neumoljivoj faktičnosti, surovim ukidanjem svih humanističkih načela, na polju etike označio potpuni slom nade i smisla. Pokušaj da se sistematska degradacija, demonizacija, progon i ubijanje miliona, da se hladnokrvno i plansko ubijanje nevinih obuhvati jezikom, i to jezikom koji ne bi bio mimeza, ispovest ili faktografsko arhiviranje – pokušaj, dakle, poetskog jezika o Holokaustu – bio je to nemoguć zadatak. Jezik kao pokretačka, kao osmišljavajuća i time osvajačka sila bio je u svojoj biti osujećen. Jezik je postao nemoguć kako kao nadređeni, transcendentalno-spekulativni sistem, kao *logos*, tako i kao iskustveno-istorijski zasnovan. Logos kao onostrano postao je, kao nikada do tad, nepojmljiv i neiskaziv, odgovor na pitanje *Zašto* nije se mogao čuti ni naslutiti. A logos kao *racio*, kao logički i istorijski zasnovan, izgubio je pred Holokaustom uporište u bilo kojoj opštoj, humanističkoj vrednosti, čime je bio potpuno poražen. Svaki pokušaj racionalnog objašnjavanja genocida, naime njegovo uzročno-posledično uzglobljavanje u lanac istorijske nužnosti, bio bi pre ili kasnije osuđen na pogubnu fatalizaciju istorijskog toka, što bi za posledicu imalo oslobađanje odgovornosti pojedinačnih učesnika i time, indirektno, opravdavanje nedela. Sudaren sa sopstvenim granicama jezik se, svestan svoje nemoći, suočava sa neobjašnjivim i neiskazivim, jezik je primoran ili da začuti, da samog sebe ukine, što je nemoguće, ili da položi oružje i stavi se potpuno u službu nečega što je veće od njega, u službu tajne. Modernističke osvajačke jezičke prakse tu više nisu mogle da pomognu. Istorija se neopozivo odigrala i na njenim ruševinama trebalo je pronaći novi jezik.

Neli Zaks u švedskom egzilu četrdesetih godina korenito raskida sa svojim dotadašnjim književnim radom. Pređašnja slikovitost njenog poetskog izraza oslanjala se, uslovno rečeno, na kasno-romantičarsku i simbolističku tradiciju (na liniju, recimo, od Novalisa preko Anete fon Droste-Hilshof i Merikea do Rilkea i Hofmanštala), sa asocijativnošću koja je rado posezala za korpusom folklora i bajki. Naravno da je sa ovakvim književnim okupacijama Zaksova dvadesetih godina XX veka bila izuzeta iz tokova tadašnjih avangardnih praksi. Tridesetih godina, paralelno sa rastućom getoizacijom nemačkih Jevreja, Zaksova sve intenzivnije izučava Bibliju, Kbalu i Zohar. Religijski motivi i jevrejska mistika poslužile joj kao pribežište i osnov za sva kasnija poetska osmišljavanja. Neoprezno bi bilo, međutim, poeziju Neli Zaks olako stavljati u klaster religijske, pa ni mističarske, iako njen osnovni tonaliteta jeste molitveni. Rečnik ove poezije krajnje je redukovan, sveden na egzistencijalno ključne motive čijom se molitvenom repetacijom i apostrofiranjem postiže izdizanje poetskog jezika iznad potrošljive svakodnevne rasprisanosti, iznad trivije. Ton, dakle, ove poezije može podsećati na molitve, što nikako ne treba posmatrati kao podražavanje molitvi ili pisanje novih, već kao izbor najpogodnijeg jezičkog registra. Sa druge strane, identifikacija patnje stradalih u Holokaustu sa patnjom starozavetnih mučenika može izgledati podrazumljivo; takva identifikacija je ljudima kroz vekove značila sudbonosno prepoznavanje u religijskoj matrici, značila je utehu i utočište i davala veru u viši smisao patnje. Problem sa žrtvama Holokausta bio je upravo u tome što njihova patnja po surovosti nije imala nijedan uporediv religijski pandan. Zbog toga je Neli Zaks pominjući u svojim pesmama Jova, Jeremiju, Isusa i Kaina, već samim njihovim stavljanjem u kontekst genocida, do krajnosti problematizovala njihov paradigmatični značaj. To je tačka u kojoj, uprkos tradicionalnoj frazeologiji i rečniku ili upravo zbog njih, poezija Neli Zaks počinje da bude angažovana.

Angažovanost ili, blaže rečeno, etički aspekt ove poezije ne ogleda se u bilo kakvom lapidarnijem izražavanju pobune, već u suptilnom i uverljivom postavljanju tradicionalnih simbola u neočekivane kontekste. Tako je biblijski Jov u istoimenoj pesmi lišen svake nade – time i vere – i do neprepoznatljivosti izobličena bezrazložnom patnjom, podsećajući u svom pojavnom obliku na Prometeja, s tom razlikom što u ovoj pesmi nema ni najmanjeg nagoveštaja

krivice. Prometej je bogovima ukrao vatru i bio zbog toga kažnjen, biblijski Jov je patio jer je njegova vera bila iskušavana, a njegova krivica može se u biblijskoj matrici pratiti do praroditeljskog greha. Jov u pesmi Neli Zaks nije kriv. To se, naravno, ne iskazuje eksplicitno, već snažnim potezima kojima se oživljava njegova poetska slika. *Upalih očiju*, na vetrometini patnje, osuđen na *usamljenost*, bez i najmanjeg nagoveštaja nekog višeg, svevidećeg prisustva, *bez glasa* zato što je *previše puta pitao Zašto*, ovaj i ovakav Jov predstavlja apoteozu i apsolutizaciju patnje. Čak ni finale ove kratke pesme ne donosi očekivano – ili željeno – utapanje patnje u neki viši smisaoni poredak. Jovova patnja je veličanstvena u svojoj besmislenosti, u svom ništavilu, i ona se neće ni povinovati ni pobuniti, ona će se *uzneti i zaseniti sva druga sunca*. Patnja se slavi i apsolutizuje upravo ovim pokretom naviše i ovim snažnim, zasenjajućim isijavanjem. Patnja se fizički izdiže i preobražava u svetlo. Ovde se ne radi o teološki ili fenomenološki shvaćenju metafizici, o bilo kom obliku iskliznuća ili transgresije u onostrano. Patnja je i duhovna i telesna i ona čak i u svom konačnom preobražaju ostaje i duhovna i telesna, ostaje neuhvatljiva u bilo koji logički ili meta-logički sistem, ali ostaje uhvatljiva u sliku. To, avaj, nije ni slika utehe ni slika pomirenja. To je slika Ništavila, i to onakva koja izražava ono što je, Zaksovoj bliska filozofkinja, Simona Vajl jezgrovitom formulisala kao „*voleti Ništa*“ ili onakva kakvu ju je, obraćaju se Ništavilu, Paul Celan oslikao stihovima: „*slava ti, Niko,/ tebi za ljubav ćemo cvetati,/ tebi/ u susret.*“ Ovo svojevrsno plemstvo u patnji, Neli Zaks će zaoštriti u jednoj drugoj pesmi, kopernikantskim obrtom i antropocentričnošću poetske formulacije: „*Bez kože/ bez očiju/ Jov je stvorio Boga.*“ Bog time postaje proizvod, projekcija, dok je Jov u ništavilu svoje apsolutne patnje kreator.

Ništavilo materijalnog i prolaznost telesnog, dualistički suprotstavljeno neprolaznosti duhovnog, u biblijskoj simbolici izražava se motivom *praha*. Ovaj motiv je u poeziji Neli Zaks ponavljan i variran sa uvek novim simboličkim potencijalom. Ono što je u njenoj poetici, međutim, veoma uočljivo jeste potpuno odsustvo bilo kakve kartezijanske podvojenosti na materijalno-telesno i duhovno. Centralno mesto u ovoj poeziji predstavlja preobražaj (*Na mesto domovine/ stavljam preobražaje sveta*), pri čemu se telesno i duhovno neprestano prepliću i susreću u svojim preobražajima. Tako *pepeo* krematorijuma (tih *kuća smrti*) ne ostaje *prah* u smislu ništavila umrlog tela koje je duša napustila. *Pepeo* se, izjednačen sa *prahom Jeremije i Jova*, uzdiže *u dimu, kroz vazduh* nad dimnjake krematorijuma. Opet, dakle, taj pokret naviše, uhvaćenost u pokretu tačnije, u slici uznošenja. Ili, na drugom mestu, u pesmi *Vi posmatrači*, gde *prah postaje svetlo*, preobražava se u svojoj materijalnosti dakle, ne sakralizujući onostrani svet duha već bivajući oslobođen u slici, u isijavanju koje mu je podareno. Tako smo, neprimetno, pošavši od biblijskih simbola došli u područje simboličkog preplitanja iz jevrejske mistike, u simbolički korpus, pre svega, knjige Zohar. Nismo skloni da sve interpretativne potencijale poezije Neli Zaks podredimo kosmogoniji Zohara, po kojoj je celokupna stvarnost simbolički odraz unutrašnjeg života Boga, dok su ljudski postupci i rituali time u mističnoj i organskoj vezi sa tvorcem. Ono, pak, bez čega nema misterije jeste alhemija preobražaja, a preobražaj *praha u svetlo* postavljen je u poeziji Zaksove na najviše mesto. *Pepeo* spaljenih u *kućama smrti*, dakle, ovim pokretom uvis opire se biblijskoj *prah-prahu* gravitaciji i sakralizuje u snazi slike, u nedokučivosti i neuhvatljivosti materijalnog preobražaja, u svetlu.

Usudićemo se da na ovom mestu postavimo pitanje koje smatramo važnim, a čiji odgovor ne može biti jednoznačan. Da li je poezija Neli Zaks referentna ili simbolistično-hermetična? I jedno i drugo. Izvan konteksta Holokausta ovu poeziju je nemoguće čitati. U njoj se nijednog trenutka doslovno ne pominju krematorijumi, gasne komore, Gestapo, SS, kapoi, prinudni rad, ali je iskustvo Holokausta neprestano prisutno. Tako se *kuće smrti (die Wohnungen des Todes)*

jednostavno ne mogu posmatrati kao apstraktna genitivna metafora, a kada njima pridodamo još i *dimnjake* i *telo Izraela u dimu* uz upečatljivo ustoličenje smrti kao *gospodara koji nekad beše gost*, simbolika je već toliko referentna da bi svaka bliža vremensko-prostorna odrednica mogla samo da naruši njen poetski potencijal. Dozvolićemo zato sebi tvrdnju da je poeziju Neli Zaks nemoguće čitati nezavisno od svesti o Holokaustu kao istorijskoj činjenici i da je na taj način ova poezija apsolutno referentna. Jezik, međutim, kojim ova poezija pokušava da ovlada da bi iskustvo traume estetski osmislila i uzdigla do petskog, taj jezik mora da se uznesu iznad dnevno-političke trivije i da, sa druge strane, izbegne osvetnički prizvuk resantimana i fatalističku apatiju. Neli Zaks insistira na čistoti jezika, na njegovoj iskonskoj bistrini (*vratite reči njihovom izvoru*), ona organski doživljava jezik. Reči ne označavaju stvari, one otelotvoruju stvari i ne postoji podvojenost između stvari i reči. Reči su stvari u svom najtelesnijem vidu. Prisivajući reči pesnikinja im se ujedno svojevolumino i potpuno pokorava izgovarajući: *vi ste udari moga srca/ merite moje vreme/ ovu imenom označenu prazninu*. Ovo pokoravanje ujedno je i pročišćenje, sticanje prava da se ovako čistim i ranjivim jezikom progovori, ostajući pritom svestan kako sopstvenih, tako i granica jezika kojim se progovara. Biti jedno sa jezikom, biti telo jezika, biti jezik. Posle Holokausta, ovaj jezik više ne može biti isti. Zločin nad milionima nevinih bio je zločin nad celokupnim dotadašnjim vrednosnim i smisaonim poretkom, a time i zločin nad jezikom kao nadređenim kodom i matricom toga poretka. Ubijanje nevinih, dakle, značilo je i ubijanje jezika. Osetiti jezik u njegovoj ranjenosti, u onome što je od njega preostalo, značilo je i misiju ponovnog prizivanja stvari i skoro magijskog sjedinjavanja sa njima, time i ponovnog prisvajanja stvari jezikom, iscelenja kroz jezik. Tako postavljen, jezik polazi od onoga što mu je dato, što se doživljava kao svoje, zatim pruža ruke u prošlost ka izgubljenom i u budućnost ka nadi da će mu izgubljeno biti ako ne vraćeno, ono bar ukazano u svom čistom, preobraženom vidu, *bez praha (staublos)*. Ovaj pokret jezika od datog ka željenom, ka neprestano *čežnutom*, od tela i slike ka neiskazivom, ka tajni, može se pratiti i na nivou kompozicije pojedinačnih pesama. Od početka ka kraju pesme motivi sve više gube referentna uporišta da bi se u završnici osamostalili u svojoj semantičkoj polivalenciji i bili kadri da u izvornom obliku – očišćeni, *bez praha*, iluminirajući i u punoj snazi – oslikaju tajnu. Na taj način poezija Neli Zaks, opet neprimetno, uvodi čitaoca u smisaoni i interpretativni lavirint.

Motiv *čežnje* jedan je od najčešće korišćenih motiva u poeziji Neli Zaks i prirodno se nadovezuje na svest o nedovoljnosti preživelog i nedovoljnosti jezika u svetu osakaćenom genocidom. Nakon genocida više nije moguća *vera*, celokupna dotadašnja ontološka postavka srušena je, ali je još uvek ostalo prostora za jednu nežniju, suptilniju, a time i istrajniju pokretačku silu. *Čežnja*, taj *relikt romantizma* kako ju je označio Peter Zager, proširuje značenjsko polje, prevazilazi individualni emocionalni okvir i uspostavlja se kao „kosmičko-univerzalni princip“ (Konterno). Kao trajna, sveprožimajuća želja za nedostižnim, za umrlim i otetim, za ponovnim uspostavljanjem narušene celine, *čežnja* je medijum uz pomoć kojeg se – sve dok živi i održava se – može nadvladati osujećenost. *Čežnja* je tako sinestetički *glas koji zrači preko polja rastanka/ i zove na susret* ili *iskonska dalekih dana stvaranja/ kuljajuća čežnja*, ona je jezik onih koji kleče na pesku (*Andele onih koji mole/ blagoslovi pesak/ da razume jezik čežnje*), gradi mostove (*brückenbauende*) između prisutnih i odbeglih, živih i mrtvih, ona je *zastava onih koji dolaze i grade bolji svet (Ali mladi su razvili zastavu čežnje/ jer jedna njiva hoće da je oni vole/ i jedna pustinja da je oni napojel/ i na sunčanoj Bože strani/ treba graditi kuće)* i, konačno, u svojoj krajnjoj rezultanti, *čežnja* je ta koja otvara put prema nebu (*krilata čežnja/ okrenula je svoj ključ prema nebu*). U *čežnji* je, kako to formuliše Kjera Konterno, „želja za izbijanjem iz vremena, prostora i forme kao kategorija u kojima je sadržana sva egzistencija“.

Čežnja je, dakle, transcendentalni pokret u smislu samoprevazilaženja, *spiritus movens*, neuhvatljiva upravo zato što je sveprisutna, nesvodiva na bilo kakvu jedinstvenu smisaonu formulu, nesvodiva na logiku, nepokoriva zakonima. Samo u čežnji i kroz čežnju može se – u svetu nakon genocida – uspostaviti čista veza sa svetom mrtvih. Čak i kada se u vaskrsenje ne može verovati, za njim i za ponovnim susretom sa voljenima može se – mora se – čeznuti. Isto tako, biti neko ko je preživeo genocid, biti *spasen*, znači *modus vivendi* u progonstvu, u bekstvu, stalno u senci krivice preživelog, modus koji je moguć samo uz stalnu misao o mrtvim voljenima, uz svest o besciljnosti svakog lutanja koje kao krajnje odredište nema ponovni susret sa njima. Jer – opet Konterno – „biti u bekstvu znači biti u stanju čežnje, biti nadvladan čežnjom“. Biti nadvladan znači prihvatiti sopstvenu nedovoljnost, živeti u osujećenosti i upravo iz osujećenosti crpeti snagu.

Čežnja za ponovnim susretom sa mrtvim voljenima i odbijanje da se njihova smrt doživi u svojoj konačnosti, samim tim i pretpostavka sveta mrtvih kao paralelnog sveta, sve se to može učiniti kao inkonsekventnost ove poezije. U svetu razorenom bestijalnošću, među kostima, lobanjama i pepelom voljenih, čak i pred televizijskim snimcima – bodrijarovski nepojmljivim i dehumanizovanim stalnim ponavljanjima – kahektičnih ljudskih tela na samrti kako u kreću sahranjuju ista takva i do juče živa tela, čitajući u arhivima, muzejima i slušajući svedočenja o propagandi i demonizaciji cele jedne populacije, a sve to u svetu zahuktalom u posleratnom industrijskom razvoju, u sve bržoj proizvodnji i još bržoj potrošnji svega, pa i istorije – u svetu nakon genocida dakle – bilo je nemoguće od bilo čega, pa i od poezije zahtevati da bude dosledna. Ono što je ipak kod preživelih bila konstanta jeste stalna svest o gorkoj privilegiji da i dalje žive. Kada se junak Kertesovog romana *Besudbinstvo* vraća iz Aušvica, porodica mu savetuje da zaboravi prošlost i da započne novi život, na šta im on odgovara da je *nemoguće započeti novi život, da je moguće samo nastaviti stari*. U sveopštem relativizmu, u relativizmu kako istorijskih tako i ontoloških postulata, kod preživelih dakle postoji nešto što je trajno prisutno, a to je stalna misao o mrtvim voljenima. Ubijanje nevinih u svojoj bestijalnosti zato nije smelo da bude nastavljeno ubijanjem sećanja na njih. Točak istorije nije smeo da se pretvori ni u točak faktografske mumifikacije ni u točak zaborava. Jer zaborav je zločin. Zato je uspostavljanje sveta mrtvih u poeziji Neli Zaks neophodno – ne da bi se poduprla neka sveopšta teološka postavka, neki iskonski i večiti metafizički sistem – već da bi se patnji udahnuo smisao. Misao o smrti moguća je samo ako joj se oduzme konačnost, samo ako se shvati kao *vetrovit prolaz* prema mrtvim voljenima, ako se doživi ne kao ulazak u rajске vrtove sveopšteg blagostanja, već kao tačka najjačeg napona čežnje, kao prag na kojem će se desiti ne suđenje i uspostavljanje nebeske pravde, već dugo čeznuti zagrljaj. Upravo na tom mestu, u stalnoj misli o ponovnom susretu sa voljenima, poezija Neli Zaks postaje potresna i duboko ljudska. A u sledstvenoj ljubavi prema smrti i željnom iščekivanju smrti kao ishodištu čežnje, ova poezija je istovremeno i beskompromisna i zastrašujuća.

Nemoguće je razdvojiti etičku i estetsku komponentu poezije Neli Zaks, što je i čini velikom poezijom. Njena političnost ogleda se upravo u duboko ličnoj proživljenosti i odabiru neposrednog jezičkog registra, u hrabrosti da se jezik ogoli do egzistencijalno važnih motiva, da se zajedno sa takvim jezikom naspram surove istorijske mašinerije stane u svoj svojoj ranjivosti. Estetičnost, pak, ove poezije proizilazi iz presudne važnosti njenih okupacija, iz odgovornosti da se poetskim objektima podari trajnost, da se pronađu jezik i forma dovoljno prikladni i ekspresivni da lični doživljaj iznad ravni faktografije, svedočanstva i ispovesti uzdignu do poetskog. Poezija posle genocida bila je nemoguća. Pesnici kao što je Neli Zaks bili su neophodni upravo da bi nemoguće učinili mogućim.

Koriščena literatura

- Hilda Domin (*Hilde Domin*), pogovor knjizi izabranih pesama *Nelly Sachs, Gedichte* (*Bibliothek Suhrkamp, 1977*);
- *Andreas Kilcher, Die gekrümmte Bahn des Leidens* (*Tages Anzeiger, 09.01.2011*), dostupno na: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/Die-gekruemnte-Bahn-des-Leidens-/story/28707606>;
- *Karl-Joseph Kuschel, Hiob und Jesus, Die Gedichte der Nelly Sachs als theologische Herausforderung* (*Marburger Forum, Beitrage zur geistigen Situation der Gegenwart, Jg. 6, 2005, Heft 4*), dostupno na: http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2005-4/Kuschel_Sachs.htm;
- *Chiara Conterno, Die Sehnsucht der Liebenden im lyrischen Werk von Nelly Sachs* (*Mauerschau, 2/2009, Durststrecken, Universität Duisburg-Essen*), dostupno na: http://www.uni-due.de/imperia/md/content/germanistik/mauerschau/mauerschau_4_conterno.pdf.

poezija

Marina Adamović

To sam svojim očima zapisala

(u počast kamingsu, 100-1)
odlomag

85.

bio mi je pri
kan faca
i zalo
gaj svežeg da
ha
splavar krv
nim limf
nim tokom
ma
kazalj
ka na beo
nja
či
bio mi
je
imperfektfuturdrugi
Mea culpa Me
a Mea
i
šta dalje čemu pi
sak
što je bi
lo
ne
vra
ća
se
senice i suncokreti

82.

o o
va vde
zvezda
pa da(!)
lica lica
ustremljenog premagrobu
ni o čemu ne e (pitaf)
razmišlja
samo(a) let
i i
uživa u sveopštem neoplamui

79.

podlaktila sam se i če
kala na znak
prve z
vezde

ona mi je repom zatvorila sve
sku i po

begla (a gde, a gde?)
apsolutno déjà vu

jutro je hladno odjeknulo
noć se raspala na bezbr
oj oj
to sam svojim očima zapisala

stavila pod jastuk
i okrenula stranu neba
totalno
paradoksalno

muva je besputno udarila to
čak nesreće
pala mi u susret
a vonj nedosanjanih misli j

oj ušao u setu
pa je prihvatila da me napusti
bez ironije
realna apstrakcija smrada

S
m
r
t

(Ne)
koga će pregaziti odgovor
nost
I proglasiće je
S
v
o
j
om

(oprosti mi, Marina)
Marina
.....

71.

kleli su (me) se u bogami
loga i krstili se
upirući po
gled u olinjalu maglu
čekala sam
da pomešaju sivo s
crnim i kistomizbuše
prolaz gromovi
ma ma
nije to ni šta šta
su priželjkivali ali
sam ipak mirno noćila
zna
te
nevernik sam ludi i zviždi mi se
na udar gro
ma imunje sa nebesa
davno sam se
be samu spalila
i čekam da vetar du
ne i raznese
me me
ne pa

ganske krv i tamojošnečega
demo
sa delu
Par
te
no
nu
no
uzalud(lud)
ni on me neće
preskupe sam Atini
ne (NE) nesreće

66.

(ne)običan decembarski dan
(ne)voljno posmatra mrgodnu jesen
zatvaram prozor
vratasa podupiračem
nema te sile ko (ja?) bi ih raz
dvojila i postavilastvarina svoje
mesto
jesenjeplačnapogrmuša
zi ma ma hntiubojica
grom
iz
neba
svomsnagomustreli
aprilsku
misaonunajezduu ponoć
zvezdo zvezdo
recimida
ćutim

62.

teško je bi
ti TI
kada te
JA
stalno
opovrgava
na svakom prstu je
previše reči

koje
se cede tako steg n
ute u te
bi
ima još kap života
o
ta
ko te moli(m)
i
ON
po
sto
ji
JA i
TI
su
podvojenasreća
po
dvo
je
n
a
loše
srasla
znaš
....
e
t
c

51.

Rekô je

.

Ona je ta
O na z na
O nana
Dioge na podseća

.

I ona upali sveću-lomaču
Pa vrisnu Po--o-obeže
Odle..e--prša
Od svog lika u-u oknu oka

.
Nisam taaa
Nisam onaaa
Neeeeeeeeeeeeeee

čo
ve
če
e
e
e
Čo
ve
e
e
če
Probudi meeeeeeeeeeee!!!

48.

Partenon
toliko
ja
samo to
nerazdvojna celi
na na
raskršću vekova

.
zbogom
kolektivni
ludaci
antisenzibilne histerije

47.

cele noći je sjalo Sunce
a ja sam (o)
sam (o)
tno upijala žar
osećašličudo nikad doživljeno
osećaš li senku umojim očima
toliko misli
bez jasnog odgovora
tolikozime u

bezimenom danu
ne brojim više
sate ni udahe
vreme ne beleži
moje tragove

45.

dobro (te)se
 po
 znajem (O!)
verujem
Ikada bi lagao
rečima možeš sve
možeš srušiti
bede
me me
ne
 možeš
sag om om amiti

još
ima
bajno
a beskrajno

ludih i stvarnih
krilatih stvorenja

koji
tek život
sanjaju
kô
izukrštenu bajku
hajde, kreni i....da...

40.

ležimo u tišini
ležimo utihli
ležimo u
tih...
neko
liko
sto
pa

pod
(ža)gorom

30.

još ništa ne rek

oh

ispitujem

prolaz

ni ste ili v(ragu!)ečni

razvrsta vam mi

sli na gotov(a)s(am)pero

m odmeravam

kovitlacprezira

ako bude razapet do grla

ispaliću reski rafal beežžžiiiiim

kraj

nema vas

nitiičeg među nama

daleko od po

gubljene

pre

živele rulje

ugradiću zenice

s pokajničkim

pejzaži

ma mi

ra

27.

u u

glu so

be be

li se lala

kristalno jas

na na

smejana

iz drugog ugla

jutr

o o

djekuje

paučina

na

dnu

polupane

flaše

ne budi se dušo

ni-naj-ni-naj-na

25.

s rukama u džepovima

on posmatra sv

e

t

e

t

o me je nateralo da se

probud

im

i m

alo prošetam srce sushitom

bez strahaod pogubljenjasvetlost

i

i

z

hira

15.

na na
dgrobnoj pl
oči oči
usmere
ne ka meni
nekoliko zenica
šetaju
senkom pred
 razrešenje
znam da bej
ah
ah pa
još ću biti
al
ta
mira
u
miru
parabole

9.

1 dan nalik na drugi i
gra se
se
dokosom svelom srceom
kom
kom
bi sada
u srcu da trepti
prošlost i nešto poput nokturna?
1 dan se ćutke ušunja
u rupu(kao)
bogtepitakomeznanu
poslednju
ravnodušnu
(ne palite sveće!)
pa recimo majsku šćućurenu po
noooć

8.

az
buka životatamo nekog
iovde ovog nadomak svetlosti
možda po
stojia možda je um
išljena nebeska idil a
i z
ašto se on
da
boli rukujus
prahom i pepelom
i potpisujuu moje ime
ne z nam
ne z nam
nameravam
ali ne mogu dokučiti

3.

ruža je mi
slila
na
(ne
pokret
ne)
no
ći
zveče
ći
crveno
po
trag
o
vima
ko
rova
u
pra
šini
i
mom
s(velom)

s
nu

2.

ne bih se

se

tila

da

post o jim

da ni(sam)

dani(ma)

o

sluškivala

šta

brbljaju

tamno

o

ke

vrane

posredgrudobrana

Bojan Marković

raff, klanice.

devijanta naturalna deskripcija poetika više ne znači...

devijanta naturalna deskripcija poetika više ne znači.
u formi obrasca koji gubi relevantne statuse.
kakvoća je snova, učestalo sanjate veselosure morfe,
pečurke, zodijak i spirala, pokušstvo,
i morža kao da igra fokstrot na vruće žalo
a mladićstvo i devičanstvo feni-školjku i kravatu,
gde su incestni paviljoni u kojoj su bastardi, kopilad, demijurzi,
oba-mrlost usana spuštene u led, i gde je
uh-o i spermogram sestre. pro-govori.

kažem La Nuit jasno je pastelna noć...

kažem *La Nuit* jasno je pastelna noć, uljani nokturno kesten u cvatu,
i slično. *L' Arbre de vie* kažeš, drvo života – tako te vidim,
tako i slično fosforescira belasasto,
mekani turf. zamirati, golfo u Assissi-u,
onda se pastelna noć i drvo života svačije
zbije i naslaže u sjaj što izmiče, *Ahha! Ahha!* i onda,
samo u mračnom svjetlu reminiscencija egzodusa i mišića,
kako narastaju i vibriraju, flukss, čeka telesna širina,
ekspanzija i njuh. ekspirijens. zadovoljenje. ujed.
a zna- muskulus pita svoja ranjiva ramena,
a ona mu kažu: muškarac 21. stoleća je žena.

...i svoju ruku daju prvom koji naiđe...

one kažu da one kažu da
i svoju ruku daju prvom koji naiđe.
na mestima pojačanog značenja, sofama, nužnicima,
gde se proliva virgo sukrvica ili otiče mokračni cvet.
falling in love falling to death, tako se njihovim načinom peva.
našla vreća zakrpu, doda svoju ženu drugome iz šarlahusta crvenog

zadaha gljivicu, pupoljčiče ljubljena i niska slavuja epilepsije.
dok je na tvome krilu i drugi je u njoj, obnavljanje iščezlog doba,
podilazak reskog reza u hiperbolisanu šljivu plodnosti.

kada u malenom stanu hodamo goli...

kada u malenom stanu hodamo goli
često vidimo njih dvoje, božanstva u kući.
ženu sa kruškastom sisom, protegnuti,
mršavca i, oni su takođe goli.
spravljaju napitak mizzere,
otrovi za radničku kantu.
zatim se pretvaraju u
minimiziranu furiju i devicu dogi poze.
vrte se na gramofonskoj ploči. iglo-čitač probada epi.
veprova seksualnost i slepilo uporedivo.

dođe bojadisano lice kao krletka i mačije rebro plafona
i reče mojoj svetlani: *svetlana,*
paralene stvari...

*...stvari...duboko govoriti...o...i gladi...i smrti...
i patrijarsima...i otečenoj spiritalnoj krvi...otok na fresci, zeleno
...azurno i antislughist-mesto...diktatura gdege, i u kensingtonu.*

svetlana ne razume.

...paragnosta podešena za taj svet...

čemu ste bili izloženi, šta su frojdova deca rekla o tome,
dakako ste radili sledeće testove:

- osakaćivanje i refleksi ultrazvučnih uha neba
 - poroznost i rendgen aparati, te izobličenja psiho vrste
 - analogija krtice i animacije spužve
 - raspolutiti celine
 - izobličavanje detalja (osebujno i netačno)
(kredenac je zdravo, trava je crveno, sofa je kurva)
 - paragnosta nodešena za taj svet
 - nacrtaj šimpanzu
- okrećite ceo crtež ili deo jedan
(dok vam se ne zavrti)

mog kvadricepsa, ventil, ima rast...

mog kvadricepsa, ventil, ima rast.
očevi, mame, emajlirano posuđe, uvek govore
ne igraju kuvanja pelije!

tata, želimo da budeš lep kao isus,
da se ponavljaš i dolaziš ugladen i fin, nonalcoholic.
vodimo te u salon lepote „kod isusa“.

*magnetiziranje čovečanskog tela, eliksiranje
producirano od profesora kabalistike i nekromacije
i drugih mnogih opsena...kod izuzetnog botoksičnog isusa*

san razuma stvara čudovišta / monstrume...

san razuma stvara čudovišta / monstrume.
subotom naveče krenu u lov, otvore sve gardarobere, zakuske,
kovčežiće, jer u lovu na zube iziskuje se ozbiljnost,
češlji i čičkova ulja razdele kosu, namunje testise,
a sam bog zna kako se raspoznaju međusobno
jer ima ih dosta masnih, nedorečenih, zavetovanih,
el amor y la muerte, momci na delu- ponos naše periferije,
neke *super* stvari: dvoje se trpaju nadljudski u borićima do kožare,
nište *ono*-bivstvo. na prizemnom granju ostaju njihove presvlake.

*

*vamp –mladiću,
prestani cmizdriti,
svi će pasti(!) a ti se žuriš ili brineš:
da li će učenik znati više od svoga učitelja
da im oduzme
da im oduzme
da im oduzme*

jezera/ glava

jezera/šišarke glava sa vrata/borsamca spada.
fluksus i refluksus dnevno se smenjuju u telesnoj vodi.
u hladnjači mrznute maline, te špedicija i globalne razmene.
import emocije. transfer duha. divergencija corte. varijable TeLa.
pluta teške hladnjače u vodi, čime ih pune, izvlače. raff, klanice.
gumeno zečje salo i skrhana barbi njišu na gleđi.

voskaste butine pčele glačani odraz njen i bora igle.
prosušena smolasta obličja što futuru nude.
meštani netremice posmatraju uže.
cvetni vrcani med, klackalica, predgrađe
limunovi, kunić
iva-trava
i još dalje
.
.
.

otići,
danas neće pričati o tome.

neka joj bog prosti, bila joj je majka...

neka joj bog prosti, bila joj je majka
iako je orgazmično odredila pudentalnim i pelvičnim živcem
sa gubavcem, šta može da objasni miksovane male amorčiče
što okivaju u ogromnom O?

gde ti je mama pitaju je svakoga dana:
odneli je đavli, spodli i leteće anoreksične mačke.

Ljiljana Tadić

Hladni prsti na ogledalu

Identitet

Naprimjer
Imati svoj grad
Prezime
Ulicu zvati svojom
Imati broj telefona
Osobne karte
Mjesto u kafeteriji
Izbor dnevnih časopisa
Imati prozor kroz koji gledaš
Dok kiša pada
Obuću za kišu gumene čizme
Imati svoju omiljenu hranu
Knjigu ili kavu
I mali notes u koji upisuješ
Konstrukciju dnevnika
Iz dvije tri riječi
Šifre

Riječ na kvadrat

Metatekstualno
Uranjam u perivoj semantiziranog cvijeća
Pupoljak vrvi od krvi
To Borhes radnju mrviti
Prvi
Mogućnost priče da se ispriča
Bez naratora
Eliksom erosa priča natopljena

Da tu je i njegovana
Posve praktična monolitna knjiga
O uzgoju cvijeća
Zaštiti od karijesa

I receptima zdrave ishrane

Pa kad je sve izrečeno
Vratimo riječ u prvobitno stanje
Futuristi su ipak imali stila
Prije mnogo navikanih ljeta

I da

Ne zaboravimo
H₂O i metabolizam navike
Prostor međunožja
I uglancane kožne cipele
Da sjaje

Giljotina fizike

Onda sam se bacila na posao
Skidanje kilograma
Depiliranje nogu do u tančine
Manikiranje noktiju
Zanos u bedrima
I pokoja nova čipkana krpica
Crna ili crvena svejedno

Potom sam raskošno raširila noge
Zamislivši
Dobro
On ulazi
I mi smo u tunelu u kojem vrištimo
Potom izmigoljim s tijelom do kupaone
Dok on puši cigaretu
Poslavši prethodno sms
Supruzi koja čeka na orgazam s njim

Pogledam svoju raščupanu kosu
I prislonim hladne prste na ogledalo
Otvarajući ormarić u kojem su
Između ostalog i lakovi za nokte

Biram crveni
Sjedam na wc školjku i
Lagano povlačim četkicom
Od dolje prema gore
Pušem u prste
Mada ne žurim

Naravno da sam dobro
Odgovaram mu na pitanje
A nakon toga
Nakon što dobro promislim
Odustajem od susreta
Suviše je komplicirano
Da bi se tako završilo

Na -ca

Eto što ćeš
Ne svrstavaj me molim te
Među žene kojima su
Uvijek uredni nokti i kragne
I pupak i pete glatke
I skuhan ručak do pet
Uredno složena odjeća
Naviku na šetnju oko pola osam
I čaša mlijeka pred spavanje

Ne želim brinuti o našoj djeci
Kao da su od porculana
Da ne budu uprljana
Uz to i razmažena
Da sam dobra i brižna majka
I supruga domaćica kuharica
Sve na -ca
Osim ljubavni dodaj -ca

U prostor iznimnog sučeljavanja dva svijeta
Bjelinama dugovječnih potraga
Želim te stisnuti uz zid
I tamo ti prijetiti
Ovako:
Samo je tipkovnica poput međunožja razvratnice
Koja prima u sebe pohotne nesreće muškaraca
Nezadovoljne svojim životima

Tu se prima
Sretno
Iskači iz pjesme
Tvoja je stanica

Bajka na sedam

Ne devet nego sedam
Jednom ću imati sedam patuljaka
Da naizmjenično budu moji
Da me zadovolje i da me vole
Imat ću kuću u šumi drvenu i kósu
Koju ću čistiti i držati urednu za svojih sedam
Jednom ću imati svoj glas i mnoštvo i više od njih
Svoje biciklo balkon i naravno vrt
Pa ću kao i svaka poželjna supruga
Čekati povratak svih svojih sedam
Sedam puta dnevno sa sedam ne šest lica
Moje dvije noge i njihovih četrnaest
Deset prstiju i njihovih sedam puta po deset
I tako sedam godina
I više od sedam

Jednom ću imati sa sedam
Presedan
I još jedan kad svih sedam budu u dalekoj šumi
Jedan da me odvede daleko
Gdje se živi sretno
Barem do kraja orgazma

o poeziji

TEMAT: E.E. Kamingz

temat priredila Ivana Maksić

Ivana Maksić

ŽENSKO PISMO U POEZIJI E. E. KAMINGZA

Koncepti francuskih poststrukturalističkih mislilaca i feminističkih teoretičarki. Nove teorijske prakse.

*Zna li subjekt šta radi dok govori?*¹

Činjenica da će se u ovom radu razmatrati žensko pismo u delima muških autora, odnosno poeziji E. E. Kamingza, nameće obavezu uspostavljanja određenog konteksta u kome bi tako nešto bilo izvodljivo, odnosno poziciju govora uslovljenu i naslonjenu na nasleđe poststrukturalističkih teorija, budući da i sam koncept ženskog pisma u onom smislu u kom će se o njemu ovde govoriti, upravo iz njih i proističe.

Tokom 1970-ih godina dvadesetog veka u okviru francuskog poststrukturalizma rađaju se nove teorije koje će bitno i dalekosežno uticati na poimanje književnosti i odnos prema tekstu uopšte. Ove teorijske prakse zastupaju stav da jezik ne opisuje neku „odvojenu, nepromenljivu, konstantnu spoljašnjost, već je *konstruiše*.“² Za razliku od strukturalističkih shvatanja, poststrukturalisti smatraju da značenje nije određeno, već da reči i rečenice svakog teksta, bilo poetskog ili proznog, menjaju značenje „u zavisnosti od vremena, konteksta i osobe.“³ Poststrukturalizam se ne može smatrati jedinstvenom teorijom ili teorijskom školom. Njegova pojava se najčešće vezuje za radove francuskih teoretičara, „koji uglavnom sebe odbijaju da zovu poststrukturalistima.“⁴ Najznačajniji od njih su su Julija Kristeva, Rolan Bart, Žak Derida, Žak Lakan, Žil Delez, Mišel Fuko, Žan Bodrijar, Elen Siksus i drugi. S obzirom na to da su ovi autori uglavnom i sami bili strukturalisti, poststrukturalizam bi se mogao odrediti kao „razvijanje, problematizacija i prevazilaženje (pre svega francuskog) strukturalizma, odnosno, kao svojevrsna strukturalistička autokritika.“⁵

¹ Slavoj Žižek, *Znak, označitelj, pismo*, Mladost, Beograd, 1976, 84.

² Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 177.

³ *ibid*, 298.

⁴ Ana Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa*, SKC Beograd, 2004, 81.

⁵ *ibid*.

Dovodeći u pitanje ključne strukturalističke pojmove i, posebno, strukturalističke binarne parove: označitelj-označeno, priča-diskurs, dubinska-površinska struktura teksta, tekst-kontekst, poststrukturalistička teorija „osporava strukturalistički stav o zatvorenosti i definitivnosti značenja ukazujući na njegovu procesualnost i prevazilazi strukturalističku – gotovo isključivu – usmerenost na unutrašnjost i dubinu teksta usmeravajući pažnju na površinu i kontekst teksta.”⁶ U postmodernizmu dolazi do kritike binarnih opozicija kao što su muško/žensko, razum/telo, kultura/priroda, na kojima se temelji zapadnjačka misao jer one, kako je smatrao Derida, konstituišu „nasilnu hijerarhiju u kojoj jedan od ovih termina dominira nad drugim“⁷, odnosno drugi je uvek izražen i iskazan kao negacija prvog. „Opozicija metafizičkih pojmova (na primer, govor/pismo, prisustvo/odsustvo itd.) nikad nije naspramnost dva termina, već hijerarhija i poredak podređenosti.“⁸ Deridina kritika binarnih opozicija je vrlo važna zbog dovođenja u pitanje prostora između označenog i označitelja, odnosno implikacije da je značenje svakog teksta nestabilno. „Analiza proizvodnje značenja kod Deride podrazumeva suštinsku kritiku zapadne filozofske tradicije, zasnovane na 'metafizici prisustva', po kojoj je značenje u potpunosti prisutno u Reči (ili Logosu).“⁹ Osim toga, Derida je pokrenuo pitanja „filozofskih osnova književne teorije i kategorije književnosti u celini“¹⁰, čime je bitno uticao na književnu teoriju, „pokazavši da je književnost kao kategorija zapravo jedan filozofski, tačnije metafizički pojam.“¹¹ Deridina dekonstruktivna čitanja ukazala su na semantičku nestabilnost i nemogućnost konačnog značenjskog određenja bilo kog teksta jer nijedan kontekst ne može biti konačno definisan, otkrivajući da istina određenog diskursa, pre svega zavisi od tehnika i stilskih figura koje su korišćene da nas u tu istinu ubede. Žak Derida smatra da značenje (označavanje) nije proizvedeno u „statičkom odnosu binarnih opozicija, već nastaje 'slobodnom igrom označitelja'.”¹² Jedna od glavnih postmodernističkih postavki je da sve što imamo jesu tekstovi¹³, ili – nepregledan korpus tekstova¹⁴ koji proizvode svoja značenja u neprestanoj intertekstualnoj igri. Shvatanje teksta kao nečeg što (se) proizvodi, odnosno stavljanje akcenta na njegovu materijalnost, kao i problematika diskursa i prava / zabrane na diskurs, vrlo su značajne teme kada govorimo o ženskom pismu ali i o poststrukturalizmu i postmodernizmu. Za ovakav način razmatranja teksta i književnosti, vrlo je važno uzeti u obzir i studije kulture, koje teže da „demistifikuju i da ukažu na konstruisani karakter tekstova kulture, na mitove i ideologije koji se

⁶ ibid.

⁷ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 232.

⁸ Derrida, J., *Marges – de la philosophie*, p. 392, citirano u Novica Milić, *A dekonstrukcije: la différence, pisanje, Derida i „mi“* u Zborniku radova Glas i pismo, Žak Derida u odjecima, priredio Petar Bojanić, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2005, 40.

⁹ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 89.

¹⁰ Derrida, J., *Marges – de la philosophie*, p. 392, citirano u Novica Milić, *A dekonstrukcije: la différence, pisanje, Derida i „mi“* u Zborniku radova Glas i pismo, Žak Derida u odjecima, priredio Petar Bojanić, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2005, 31.

¹¹ ibid.

¹² Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 89.

¹³ ...the past as 'referent' finds itself gradually bracketed, and then effaced altogether, leaving us with nothing but texts, Frederic Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London/ Duke University Press, Durham, NC, 1991,

¹⁴ ...Džonatan Kaler je u prvom poglavlju knjige *Književna teorija – Vrlo kratak uvod, pod naslovom Teorija – Što je to?, objasnio da teorija ljude zastrašuje jer ona nije nešto čime bismo u potpunosti mogli ovladati. Teorija je neograničeni korpus radova koji se stalno uvećava*, Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 230.

nalaze u njenoj osnovi...dovodeći u pitanje sve ono što jedna kultura naturalizuje tj. prikazuje kao prirodno, neminovno i po sebi razumljivo.¹⁵

Jedan od nezaobilaznih savremenih lingvisti i teoretičara književnosti, Rolan Bart, je u svom delu *Zadovoljstvo u tekstu*¹⁶ pisao o eksploziji jezika, o jeziku koji više nema značenja, definišući ga kao prekomerno zadovoljstvo - *jouissance*. On tu označljivost definiše kao „smisao u onome što je proizvedeno čulno“¹⁷, kao „ono materijalno, telesno, čulno u tekstu/ teksta što izaziva telesnost recepcije teksta i time menja strukturu uobičajene čitačeve/teljine recepcije, odnosno uznemirava njegove/njene istorijske, kulturne i psihološke pretpostavke čitanja.“¹⁸ Bart se bavi time „kako tekstovi znače, pre nego šta znače“¹⁹ i neizostavna je figura za svakog ko pokušava da promisli nešto o savremenoj književnoj misli ili se zanima za književnost iz aspekta savremenog teorijskog trenutka; figura koja je svoje delovanje posvetila „snažnim uzdrmanjem ortodoksnih shvatanja književnosti.“²⁰

Drugi značajan poststrukturalistički mislilac, Mišel Fuko, u svom predavanju naslovljenom *Poredak diskursa*²¹ govori o tome da niko ne može ući u poredak diskursa ako ne zadovolji određene zahteve, kao i da je svaki obrazovni sistem zapravo „politički način da se održava ili menja prisvajanje diskursa, zajedno sa znanjima i moćima koje oni nose.“²² Ono što je značajno u ovoj Fukoovoj knjizi koja je zapravo njegovo uvodno predavanje na Kolež de Fransu jeste pisanje o postupcima isključivanja i kontrolisanja diskursa koji su oduvek postojali i koji se uglavnom odnose na „tabu predmeta govora, ritual okolnosti govora i na isključivo pravo subjekta koji govori“²³. Ovaj Fukoov tekst je nezaobilazan za razumevanje filozofije i jezika u drugoj polovini dvadesetog veka. Njegova rečenica „Moramo poimati diskurs kao nasilje koje činimo nad stvarima; u svakom slučaju kao praksu koju im namećemo“²⁴ može se smatrati ključnom za shvatanje da tekst proizvodi stvarnost a da nikako nije obrnuto slučaj što je i jedna od osnovnih pretpostavki ženskog pisma. U prilog Bartovoj tezi o smrti autora, dopisujemo lagodno i Fukoova promišljanja o tome da nijedan autor ništa nije hteo da kaže, da je uopšte pitanje šta je hteo da kaže pogrešno, jer „ono što je hteo da kaže on je već rekao, što će reći da sve što nam on nudi jeste izraz, jezik, a ne nekakva namera, skriven unutrašnji život, ili, još gore, nekakva suština koja bi išla pre, ili mimo autorovog jezika.“²⁵ Pišući o Rolanu Bartu, Džon Starok je to isto rekao: „Mi pretpostavljamo da se proces označavanja kretao od označenog ka označitelju: pisac je znao šta je hteo da kaže, kada je odlučio kako to tačno treba reći. Uznemirimo se ako se od nas traži da poverujemo u suprotno, tj. da je prvo odlučio kako nešto da kaže i tek tada otkrio šta „to“ znači.“²⁶

Francuski poststrukturalisti izvršili su ogroman uticaj na angloameričku teoriju književnosti i percepciju književnog dela. Najal Lusi je u *Postmodernističkoj teoriji književnosti*

¹⁵ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 37.

¹⁶ *Le Plaisir du Texte*, 1973.

¹⁷ Ana Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa*, SKC Beograd, 2004, 99.

¹⁸ *ibid.*

¹⁹ Džon Starok, *Rolan Bart*, Polja 456, Novi Sad, 2009, <http://polja.eunet.rs/polja456/456-19.htm>

²⁰ *ibid.*

²¹ *L'ordre du discours*, 1970.

²² Mišel Fuko, *Poredak diskursa*, preveo sa francuskog Dejan Aničić, Karpos, Loznica, 2007, 34.

²³ *ibid.*, 8.

²⁴ *ibid.*, 40.

²⁵ Ivan Milenković, o Fukoovoj knjizi *Poredak diskursa*, <http://www.karposbooks.com/21-02-08-misel-fuko-poredak-diskursa.htm>

²⁶ Džon Starok, *Rolan Bart*, Polja 456, Novi Sad, 2009, <http://polja.eunet.rs/polja456/456-19.htm>

pisao o tome da su 'stvari kakve jesu' zapravo „posledica tekstualnih operacija“²⁷, tako da 'stvarnost' nije nikada „ništa drugo do tekstualna projekcija.“²⁸ Ako razmatramo promenu u statusu subjekta na prelazu iz modernizma u postmodernizam, možemo se poslužiti konstatacijom Frederika Džejmsona da je u postmodernizmu „rasparčanost subjekta zauzela mesto otuđenosti subjekta“.²⁹ Glasovi postaju pluralni, jezik kojim se saopštavaju je vrlo često difuzan, heterogen, nekoherentan, višesmislen.

Oslanjajući se na teorijske koncepte poststrukturalizma, nadovezivanjem, razrađivanjem ili komuniciranjem sa njima, francuske feminističke književne teoretičarke i autorke od kojih su najznačajnije Elen Siksu (1937), Julija Kristeva (1941) i Lis Irigaraj (1932), definišu žensko pismo i stvaraju novi kritički aparat za pristup tekstu i jeziku, analizirajući načine na koje tekst proizvodi značenje/a. Ovaj rad će se baviti mogućim definicijama i određenjima ženskog pisma najpre u opštem smislu, a potom i razmatranjem ženskog pisma u poeziji američkog pesnika E. E. Kamingza. S jedne strane ova poezija spada u prave primere modernističkog pisanja, a pošto se dela modernizma u većoj ili manjoj meri bave „estetskom samosvešću, to jest, svešću o ulozi forme, a naročito o ulozi jezika u konstruisanju značenja“³⁰, to Kamingzovu poeziju, između ostalog, čini bliskim praksi ženskog pisma. Sledeći liniju Kristeve, formu modernističkog teksta francuske poststrukturalistkinje opisuju, kao „antipatrijarhalnu, femininu i radikalnu, bez obzira na pol autora“³¹. Dakle, pomno proučavanje autora koji su pisali na margini i pomerili granice tradicionalne književnosti, stvarajući dela koja ćemo nazvati modernističkim, dovelo je do mogućnosti da se oslobode prostori za nove tekstualne prakse, a jedna od njih je upravo praksa ženskog pisma.

U tekstovima autora kao što su Džojz (ako govorimo o prozi) ili Kamingz (poeziji) uočavaju se mnogobrojne odlike koje su karakteristične za koncept ženskog pisma.

Postoji jaka i ne samo hronološki obojena veza između postmodernizma i feminizma, a tako i između, uslovno rečeno, postmodernističke književnosti i dekonstruktivističkih tumačenja teksta, kao i samog feminizma i ideje o ženskom pismu. Postmodernizam i feminizam smatraju se „vodećim intelektualnim tendencijama koje su sprovodile kritiku 'epistemološkog utemeljivanja' ('epistemological foundationalism')“³². Šejla Benhabib povlači paralelu između njih smatrajući da su oni „dva vodeća toka našeg vremena“³³ i da je „svaki na svoj način duboko kritičan prema principima i metanarativima zapadnog prosvetiteljstva i modernizma.“³⁴ Poput poststrukturalizma, postmodernizam dovodi u pitanje neke od suštinskih pretpostavki prosvetiteljske tradicije na Zapadu kao što su „verovanje u racionalni ljudski progres,

²⁷ Najal Lusi, *Postmodernistička teorija književnosti*, prevela s engleskog Ljiljana Petrović, Svetovi, Novi Sad, 1999, 39-40.

²⁸ *ibid.*

²⁹ ...*the alienation of the subject is displaced by the fragmentation of the subject*, Frederic Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London/ Duke University Press, Durham, NC, 1991, 71.

³⁰ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 20.

³¹ Dženifer Berket, *Francuske feministkinje i angloirski modernisti: Siksu, Kristeva, Beket i Džojz*, Polja 431, Novi Sad, 2005, <http://polja.eunet.rs/polja431/431-19.htm>

³² *ibid.*, 244.

³³ Ann Brooks, *Postfeminisms – Feminism, cultural theory and cultural forms*, Routledge, London and New York, 1997, 93.

³⁴ *ibid.*

univerzalne standarde, vrednosti i istinu³⁵, dok postmoderna kritika takođe osporava „univerzalizujuće i totalizujuće tvrdnje hegemonih, na primer, evrocentričnih ili patrijarhalnih, diskursa upotrebom partikularizirajućih koncepata kao što su razlika, mikromoć i perspektiva.”³⁶ Siksu, Kristeva i Irigaraj dele uverenje da je zapadnjačka misao počivala na sistematskom ugnjetavanju žena i ženskog iskustva, kroz filozofiju, religiju, kulturu i umetnost, odnosno – sva polja duha u kojima su žene kao subjekti bile uglavnom odsutne, nepostojeće ili odakle su često bile isključivane i cenzurisane. Međutim, svaka autorka i teoretičarka se na svoj način bavi problematikom (nemogućnosti) definisanja ženskog pisma. Njihove teorije su u velikoj meri svojevrsan odgovor na strukturalističku psihoanalizu i teoriju subjekta Žaka Lakana po kojoj „žena ni na koji način ne može da postoji u simboličkom, u jeziku, osim ako je ne postavimo u odnos prema muškarcu.”³⁷ U poststrukturalističkom feminizmu „ljudska subjektivnost se prikazuje kao proizvod društva i kulture unutar koje živimo”³⁸, smatra se da je ona „istorijski proizvedena i da se menja”³⁹, što poststrukturalistički feminizam čini antiesencijalističkim. Francuske feminističke teoretičarke na različite načine su „konstruisale ideju o postojanju „ženskog pisma“, nagoveštavajući da žene imaju problematičan odnos prema patrijarhalnom diskursu. Patrijarhalni diskurs je različito opisivan kao ’racionalan’, ’reprezentacijski’, ’simbolički’, ’koherentan’ i ’fiksna’.”⁴⁰

Za polaznu tačku teorija o ženskom pismu uzima se esej Elen Siksu naslovljen *Meduzin osmeh*⁴¹, u kome se uvodi i razrađuje sam pojam ženskog pisma (*écriture féminine*). Siksu u ovom eseju eksploatiše mit o Meduzi kao reprezentativnoj metafori za različite mitove patrijarhata, odnosno sociološke konstrukte koji su vremenom postali neupitne, opšte istine a čije prihvatanje osigurava dalju represiju i kontrolu nad ženama, odnosno drži ih u poziciji nevidljivosti. Siksu smelo podseća na originalan mit o Meduzi kao prelepoj ženi koja je bila silovana i kojoj su bogovi odsekli glavu a na tom mestu je poleteo Pegaz kao simbol rađanja lepote. Međutim, ova značajna figura je u kasnijem mitu inkorporirana kao čudovište, opisivana sa zmijama na glavi umesto kose, kao strašno biće koje niko ne sme pogledati jer pogled u Meduzu skamenjuje. Alternativa ovom shvatanju koje je uslovljeno isključivo muškim pogledom a moglo bi se reći i popularizovanom misinterpretacijom mita, prema Siksu, jeste da žene prestanu bezuslovno da veruju u mit(ove) i da bez straha pogledaju Meduzu pravo u oči. Ona smatra da će žene tako shvatiti da pogled Meduze nije smratan, niti pogled koji skamenjuje, već da se Meduza smeje i da je prelepa. Ovu metaforu Siksu prenosi na polje jezika i književnosti. Naime, ona govori o tome da žene moraju preuzeti odgovornost stvaranja sopstvenog glasa (pisma), jer se u suprotnom njihove uloge i osobeno iskustvo nikada neće ispisati. Drugim rečima, mračni kontinent *njenog* jezika nije mračan, već samo nedovoljno istražen: „Mračni kontinent nije niti

³⁵ Chris Weedon, *Poststructuralism/Postmodernism*, u *Enciclopedia of Feminist Theories*, edited by Lorraine Code, Routledge, London and New York, 2000, 397, citirano u Đurić, 233.

³⁶ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 232.

³⁷ *ibid*, 88.

³⁸ *ibid*.

³⁹ *ibid*.

⁴⁰ Megan Simpson, *Poetic Epistemologies – Gender and Knowledge in Women’s Language-oriented Writing*, State University of New York Press, Albany, 2000, 1, citirano u Đurić, 88.

⁴¹ *Le rire de la méduse* (1971), esej je preveden na engleski jezik 1975. (*The Laugh of the Medusa*).

mračan niti takav da se ne može istražiti. On je još uvek neistražen samo zato što su nas naterali da poverujemo da je previše mračan da bi se istražilo.⁴²

Siksu koristi mračni kontinent kao metaforu za žensku seksualnost i jezik, dve oblasti koje se žene plaše da istraže zbog muških upozorenja i dominacije. Strah potiče iz nametnutih predstava i standarda koje su kreirali muškarci, a najveća teškoća leži upravo u (re)konstruisanju onog što je bilo nepostojeće i nevidljivo u patrijarhalnom diskursu. Oslanjajući se na rad Deride, ona iznosi shvatanje da su „zapadna filozofska i književna misao bile i još uvek su uhvaćene u beskrajnom nizu hijerarhijskih binarnih opozicija i da se uvek na kraju vraćaju suštinskom 'paru' muško/žensko.“⁴³ Siksu stoga odbacuje sve oblike dualizma, kao i samu oznaku 'feminizma' jer analizirajući patrijarhalnu binarnu misao i opozicije kao što su „aktivnost/pasivnost, sunce/mesec, dan/noć, kultura/priroda, otac/majka, logos/patos, ona dolazi do zaključka da je 'ženska' strana uvek određena kao negativna instanca koja nema moć.“⁴⁴ S obzirom na to da je književnost polje pisanih tekstova u patrijarhalnom sistemu kojim dominiraju muškarci, logično je da ona predstavlja svet s muške strane gledišta. Vladajući diskurs u patrijarhalnom sistemu su stvorili muškarci a oni su tradicionalno u njega upisani kao univerzalna bića; međutim - za ženu je vrlo teško da govori o sebi unutar njega jer joj sam diskurs nameće osećaj nedovršenosti, neadekvatnosti, neuspeha, nemogućnosti, odnosno ne dopušta joj da se u njega upiše. U takvom jednom svetu (sistemu / jeziku) žene su zarobljene zbog pasivne uloge koja im je dodeljena, a jedina mogućnost oslobađanja jeste da se upravo progovaranjem tela upiše ono što je do tada bilo nemoguće izraziti. Žene ne mogu da smisle nov jezik, već da iskoriste postojeće prepreke i preobrate praznine ispisujući ih u svoju korist. Jer, kako Kris Barker kaže: „Identitet nije određena stvar, već je to opis u jeziku.“⁴⁵ Siksu smatra da žensko pismo treba da unese „nove vidove povezivanja, percepcije i izraza.“⁴⁶

Žensko pismo je pismo koje, pre svega, ima kritički stav prema vladajućoj tekstualnoj praksi, te shodno tome, to je ono pismo koje radikalno menja formalnu strukturu teksta.

Elen Siksu. Veza između seksualnosti / tela i jezika. Ekonomija ženskog pisma ili ženska ekonomija (pisanja)

*Govor bez redundancije, bio bi govor bez subjekta.*⁴⁷

Ako je govor bez redundancije nemoguć, jer je govor bez subjekta nemoguć, onda sledi da je svaki subjekt upisan u govor, a to podrazumeva i upisivanje njegovog / njenog tela. Ovo je naročito važno za žensko pismo. „Telo ne može da se odvoji od svoje polnosti, kao što je nemoguć iskorak iz jezika, što onda znači da su polnost, jezik i subjektivnost čvrsto povezani i

⁴² „The Dark Continent is neither dark nor unexplorable. It is still unexplored only because we've been made to believe that it was too dark to be explorable.“

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/ARTH_220/cixous_medusa.htm

⁴³ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 89.

⁴⁴ ibid, 89.

⁴⁵ ibid, 298.

⁴⁶ *The Hélène Cixous Reader* edited by Susan Sellers, Routledge, London, 1994, 29.

⁴⁷ Slavoj Žižek, *Znak, označitelj, pismo*, Mladost, Beograd, 1976, 84.

međuzavisni.”⁴⁸ Ako parafraziramo američkog pesnika iz škole jezičke poezije Čarlsa Bernstina - dokle god su društveni odnosi neravnopravni, pitanje ko govori u poeziji nikada neće biti neutralno.⁴⁹

Elen Siksus smatra da postoji direktna veza između seksualnosti i jezika, odnosno – između seksualnosti i načina na koji ljudi komuniciraju. Vladajući, patrijarhalni diskurs se upravo zato u terminologiji francuskih teoretičarki često naziva (fa)logocentričnim diskursom. Kao što kategorije majka/otac, muško/ žensko ne treba razumeti biološki, nego kao pozicije unutar simboličkog poretka, tako se pod falusom ne misli na muški polni organ, već se on vidi u poststrukturalističko-semiotičkom smislu kao označitelj čije značenje ostaje nedostižno. Ova terminologija je proistekla iz psihoanalitičke teorije Žaka Lakana. Iako je Lakan svoje pismo smatrao ženskim, on samu ženskost locira izvan simboličkog poretka i negira žensku subjektivnu razliku. Njegova rečenica „žena ne postoji“⁵⁰ je pratilac „koncepta Falusa“ kao simbola znanja i moći, ali je ipak tačka oslonca mnogim feminističkim teorijama upravo zato što kazuje da se žene opiru falogocentričnom diskursu, odnosno da ostaju ono Drugo, ono izvan njega / sistema. Žene su u patrijarhalnoj kulturi tokom istorije bivale ugnjetavane na dva načina: kontrolom tela odnosno telesnog prostora i seksualnosti i jezika jer je jezik, kao i razum ili pravo glasa, pretpostavljen muškarcima. Na polju seksualnosti, žene su uglavnom bivale ograničavane samom činjenicom da su bile percipirane kao objekti, odnosno posmatrane kroz uloge kao što su devica / prostitutka, supruga / majka, dok im je bilo zabranjeno izražavanje seksualnosti po sebi. Njihova seksualnost je bila strogo ograničena, kao, uostalom i njihov položaj, odnosno uloga/e u patrijarhalnom poretku. Ovo je umnogome uslovalo i potiskivanje na planu jezika. Budući da se smatralo da je telo podređeno umu, a žena se vezivala za telo, to je značilo da je njen govor (govor o telu) bio strogo kontrolisan i nepripadajući vladajućem diskursu. Fukoovskom terminologijom rečeno, žene u zapadnjačkom diskursu nisu bile subjekti kojima je pravo na govor bilo imanentno i čija je pozicija govora bila privilegovana. Žena je i u književnosti bila prisutna kao objekt, muza, pre svega kao neko o kome se piše. Ipak, nije dovoljno pisati u ženskom rodu, iz pozicije žene, što su svakako činili mnogi (muški) autori, da bi se to smatralo ženskim pismom. Odnosno, upravo to je nedostavno i čest izvor nesporazuma kada se uopšte govori o ženskom pismu. Modernistički pesnici su ponekad odbacivali muški subjekt, mada nespretno. Jedan od takvih primera je T. S. Eliot. On govori o tome „u belešci za *Pustu zemlju* kada objašnjava heterogeni lik Tirezija.“⁵¹ Pisanje iz ženske perspektive, u ženskom rodu, još uvek ne garantuje da će napisani tekst moći odmah zbog te činjenice da se smatra ženskim pismom. U ovom radu će se razmatrati šta je to što jedan tekst čini pogodnim za analizu kroz prizmu jednog takvog određenja kao što je to *žensko pismo*.

„Žene su kulturološki bile povezivane sa telom, a ne sa umom, zato se pretpostavilo da je pisanje suprotno pojmu ženskosti, jer je pisanje aktivnost za koju se pretpostavilo da je umna. Autorke koje su se zalagale za žensko pismo, među kojima je i Siksus, slavile su, nasuprot tome,

⁴⁸ Jasmina Lukić, *Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama*, Sarajevske sveske br. 2, 2010, <http://www.sveske.ba/bs/content/zensko-pisanje-i-zensko-pismo-u-devedesetim-godinama>

⁴⁹ Charles Bernstein, *APoetics*, Cambridge, Harvard, 1992, 5.

⁵⁰ „*la femme n'existe pas*“, koja je kasnije preformulisana u „*il n'y a pas La femme*“, stavlajući akcenat na član (La), dakle – ne postoji „univerzalna“ žena, odnosno, žene se ne mogu podvesti pod falogocentičke generalizacije. „Woman doesn't exist“, *la femme n'existe pas*, which Lacan rephrases as "there is no such a thing as Woman", *il n'y a pas La femme*. Lacan questions not the noun "woman", but the definite article which precedes it. For the definite article indicates universality, and this is the characteristic that woman lacks: "woman does not lend herself to generalisation, even to phallogocentric generalisation.", <http://www.lacan.com/zizekchro1.htm>

⁵¹ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 318.

žensko povezivanje sa telom odbijajući da telo podrede umu, i da telo odvajaju od uma. Siksu ističe da je ženska spisateljska praksa bogata i pluralna i povlači paralele između ženskog libida i pisma. Ona veruje da se ženskim pismom može promeniti patrijarhalni poredak.⁵²

Žensko pismo pretpostavlja iskustvo pre jezika, lično pre opšteg; to je nelinearno i ciklično pisanje koje obilazi logocentrični diskurs (falocentrični sistem), odnosno diskurs pod kojim poststrukturalističke feministkinje podrazumevaju način na koji se muška seksualnost preslikava na jezik i značenja koja se u jeziku (jezikom) proizvode. To su uglavnom logika, linearna, zatvorena struktura, koherentna celina sastavljena iz međusobno povezanih delova, objektivnost. Žensko pismo, pak, ne poštuje pravila sintakse, ono je fluidno, otvoreno, višeznačno, fragmentarno, difuzno, haotično, nelinearno, muzikalno. Odlikuju ga multižanrovski pristup i rušenje granica između teorije i književnog teksta. Ovaj tip pisanja urušava tradicionalni, konvencionalni subjekt, proizvodeći subjekt-u-procesu. „Žensko pismo je uvek subverzivno, ono narušava konvencionalnu logiku jezika, suprotstavlja se gramatici i sintaksi. Žene pišu »vulkanski«, poriču zakone, podsmevaju se »istinama«.”⁵³

Ugledajući se na Džojsov jezik, Elen Siksu piše stilom koji je metaforičan, poetski i eksplicitno antiteorijski, gde „središnje slike stvaraju gustu mrežu označitelja koji ne nude jasne granične konture i teško ih je analizirati, jer se opiru analizi.“⁵⁴ Žena je po ovoj autorki izvor života, moći i energije. Binarnim šemama misli, Siksu suprotstavlja „višestruku heterogenu razliku.“⁵⁵

„Teoretizacije Siksu o ženskom pismu se odvijaju skoro u potpunosti u terminima tekstova kanonskih pisaca. Njen teorijski rečnik u velikoj meri je proizašao od muškaraca teoretičara kao što su Lakan i Derida. Lingvistički horizont ovih tekstova je pisanje koje je bliže majčinom glasu, mesu i ritmu naše najranije svesti o jeziku nego konvencionalnom pisanju. Ove tekstove odlikuju igra, prekidi, preobilje, jazovi, gramatičke i sintaksičke subverzije, dvosmislenosti. Registar se beskonačno menja, žanrovske transgresije su brojne, kao i fluidni figurativni jezik i mitovi. Ovu praksu komentatori povremeno opisuju sintagmom ‘pisanje tela’ (‘writing the body’) ili ‘pisanje telom’ (‘writing through the body’). Telo u ovim tekstovima nije biološki određeno, niti ovo pisanje traži pravo na neposredovan pristup telu. Ono je u ovim tekstovima najčešće prikazano metaforički, a ne naturalistički, morfološki ili strategijski, kao izazov kartezijanskom odvajanju uma i tela i svakoj binarnoj logici.”⁵⁶

Dakle, prema Siksu, žene bi trebalo da počnu pisati telo(m), jer će jedino tako upisati sebe i svoje iskustvo, odnosno, na taj način će iskoristiti telo kao oružje govora gde će ono kroz šta su u sistemu binarnih opozicija bile definisane kao negacija sada postati sredstvo nadilaženja razlika i granica koje je telo jednom uspostavilo. Siksu povlači paralele između ženskog libida i pisanja za koje smatra da je pluralno i bogato. Ona smatra da žene mogu i treba da pišu „mlekom“ jer ako žena govori iz tela, ona govori o sopstvenom iskustvu, priča svoju priču; te se lična istorija meša sa istorijom svih žena. „Žena koja govori u potpunosti je prisutna u sopstvenom glasu: u stvari, ona fizički materijalizuje ono što misli; ona to označava svojim telom.”⁵⁷

⁵² ibid, 88-89.

⁵³ Jasmina Lukić, *Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama*, Sarajevske sveske br. 2, 2010, <http://www.sveske.ba/bs/content/zensko-pisanje-i-zensko-pismo-u-devedesetim-godinama>

⁵⁴ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 88-89.

⁵⁵ ibid.

⁵⁶ ibid, 94,95.

⁵⁷ ibid, 92.

Da bi žena otkrila ko je, ona mora početi od svoje seksualnosti: „Uvek je u njoj makar malo dobrog majčinskog mleka. Ona piše belim mastilom.“⁵⁸ Siksu takođe smatra da je prevlast intelekta nad telom lažna i nemoguća, da se telo ne može kontrolisati bez opasnosti da dođe do „brisanja, cenzure i histerizacije tela.“⁵⁹ Sama činjenica da se bavi odnosom jezika i tela navela je da se u svom radu bavi i nesvesnim. U svojim tekstovima ona neretko koristi mit(ove) i snove da bi istražila arhaično, divlje i potisnuto i da bi „remetila iluziju da postoji subjektivna autonomija i svesna kontrola.“⁶⁰ Pojam nesvesnog je naročito bitan za žensko pismo a proistekao je upravo iz analize Džojsovog dela, kao što je slučaj i sa delima nekih drugih pisaca, recimo Semjuela Beketa ili Antonena Artoa.

Postavke ženskog pisma kakve je iznela Elen Siksu mogu se iz više razloga smatrati diskutabilnim. Siksu je najviše zamerano potenciranje i slavljenje tela, odnosno, njegova idealizacija, što je opšte mesto ugnjetavanja žena i nejednakosti među polovima. Ipak, postavljanje tela za glavno obeležje subjektivnosti na poziciju koja je bila rezervisana za (raz)um/ dušu, na neki način je revolucionarno jer se time, pre svega, dovodi u pitanje tradicionalno uverenje po kome se subjektivnost vezivala za onaj pol binarne opozicije na kojem se nalaze muškarac i razum.⁶¹ Stoga je pisanje telom, pre svega, politički čin. Kroz žensko pismo se ne ispisuje samo pol, već i rasa, poreklo, sve ono što je bilo skrajnuto u zapadnjačkoj kulturi i obeležavano kao „drugo“. U svom eseju *Ko govori*, Lin Hedžinien objašnjava da je ženski govor smatran „drugim“, „spornim“, „trivijalnim“ i „drugorazrednim“, upravo zbog istorijski uslovljenog povezivanja žena sa prostorom doma, odnosno, sa privatnom sferom – za razliku od „javne sfere“ koja je, opet, po sistemu binarnih opozicija, pripadala muškarcima.

„Alternativa, odbijanje da se sluša koje rezultira iskustvom da se ne-biva-saslušan, jeste problem koji je uvek bio sporan za žene i druge „Druge“. Naš govor je smatran trivijalnim, drugorazrednim, jer je bio stavljen u originalni a ne u javni svet (slobodnih muškaraca), već u privatnu i domaću sferu (održavanu od strane žena i slugu). Zbog toga je smatran odvratnim jer je domaća sfera carstvo tela – domaćeg bića gde se telo hrani, oblači i čisti, gde rađa, vrši nuždu i povremeno se povlači u svet najveće privacije i sekrecije, svet spavanja i snova. I konačno, zbog toga što žene poseduju znanje o stvarima ove sfere, naš govor je smatran zastrašujućim.“⁶²

Druga važna veza o kojoj Siksu govori u svom radu tiče se ekonomije teksta koja direktno proističe iz perspektiva muške / ženske ekonomije. Sam pojam ženske ekonomije u radu Elen Siksu pretpostavlja postojanje i razlikovanje dve ekonomije, ženske i muške. Muška ekonomija je ekonomija prisvajanja i jasno se može povezati sa kapitalizmom. To je ekonomija prava na vlasništvo koja funkcioniše prema logici po kojoj se pojedinci ponašaju racionalno, u nameri da postignu željeni prihod. „Ženska ekonomija će, nasuprot tome, prigrliti neekonomsko ili ekonomski „drugačije“ ponašanje, i moglo bi se o njoj govoriti kao o ekonomiji poklanjanja.“⁶³ Ženska ekonomija davanja izvedena je iz rada Žorža Bataja. Bataj je pisao o određenim aspektima ljudske kulture koji se ne mogu svesti na klasičnu ekonomsku ravnotežu između proizvodnje i potrošnje. Često je kao primer za to navodio Sunce, koje oslobađa energiju

⁵⁸ „There is always within her at least a little of that good mother's milk. She writes in white ink.“,
<http://www.ica.org.uk/19493/Research/The-Laugh-of-the-Medusa-by-Hlne-Cixous.html>

⁵⁹ ibid.

⁶⁰ ibid.

⁶¹ Videti esej Vladimira Stojnića *Odnos feminističke kritike prema sistemima binarnih opozicija*, časopis Agon broj 6, 2010, http://www.agoncasopis.com/Broj_06/o%20poeziji/3_vladimir_stojnic.html

⁶² Lin Hedžinien, *Ko govori*, prevela sa engleskog Maja Solar, ProFemina broj 46/50, 2007-2008, 174.

⁶³ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 91.

(toplotu) bez povratka, odnosno daje energiju a da je nikada ne prima ali i praksu potlača – svojevrsnog dara prisutnog u nekim indijanskim plemenima, a koji nekad podrazumeva „svečano uništavanje bogatstva“⁶⁴. Ovaj drugačiji odnos davanja je, po Siksu, odlika alternativne prakse ženskog pisma. Takvo pisanje odbacuje fiksne kategorije stabilnog identiteta stvarajući pluralne i pomerajuće subjekte. „Žena daje a da ne očekuje uzvraćanje. Ovde je u pitanju dekonstruktivni prostor užitka i orgazmičke razmene sa drugim.“⁶⁵ Žena koja govori/ piše nalazi se „izvan vremena, u večnosti, u prostoru koji ne dozvoljava nikakvo imenovanje i nikakvu sintaksu.“⁶⁶ Dakle, prema Siksu, ženska ekonomija pisanja takođe upisuje razliku, kao što to čini njen pol.

Ekonomija ženskog pisma povezana je kako sa strukturom (odsustvom strukture), tako i sa grafičkim rasporedom na papiru. Međutim, upravo zbog tog svog svojstva i insistiranja na nepostojanju formalnih ograničenja, žensko pismo neretko biva okarakterisano i kao logoreično. Ženska ekonomija teksta u uskoj je vezi sa grafičkim rasporedom teksta na papiru. Kada govorimo o materijalnom u tekstu, govorimo o praksi pisanja koja se naročito ustalila kao nasleđe poststrukturalizma i dekonstrukcije. Američki pesnik Čarls Olson je imao ideju da je svaka stranica papira jedinica kompozicije a da je pesma grafički pravljen proizvod na papiru a ruka koja grafički oblikuje pesmu doprinosi događaju pravljenja. Ovaj segment ženskog pisma važan je upravo zato što doprinosi boljem shvatanju tela teksta i ideje da način pisanja ne prenosi ideje, već ih proizvodi. Tako se svesno stvaraju „grafički hibridni tekstovi u kojima postoje raznovrsni znaci, gde se grafički smenjuju slova različite veličine i izgleda, gde je često tekst nabacan preko teksta“⁶⁷ tako da deluje haotično, ili kao brisani prostor na koji se nešto nanova upisuje, slično palimpsestu. Primer za ovakvo pisanje nalazimo upravo u poeziji E. E. Kamingza koju ćemo razmatrati, a koja je revolucionarno autentična i zbog grafičkog očuđavanja teksta ali i višeznačnosti, odnosno pluralizacije i umnožavanju mikro-konteksta primetnih i na nivou jedne pesme. Ovakvim postupkom doslovno i dodatno se osujećuje jedno, trajno i zauvek određeno čitanje i tumačenje teksta.

Lis Irigaraj i „govor žene“. Julija Kristeva i semiotički diskurs. Žensko pismo i muški autori.

*Zakon nije užasan kao zabrana užitka, nego zato što ga samom zabranom naređuje.*⁶⁸

Lis Irigaraj je teoretičarka kulture, psihoanalitičarka i feministkinja koja se takođe bavila definisanjem ženskog pisma. U svom delu *Spekulum druge žene*⁶⁹ ona daje ironični prikaz načina na koji su Platon i Frojd definisali žene – kao iracionalne, nevidljive, nesavršene (kastriране) muškarce. Irigaraj kritikuje kulturu Zapada i nasleđe prosvetiteljstva smatrajući da kategorije kao što su univerzalno i neutralno, zapravo ne postoje. Ono što se smatra neutralnim ili objektivnim, „na primer, nauka ili filozofija, u stvari je obeleženo rodом: u pitanju su diskursi muškog

⁶⁴ Žorž Bataj, *Prokleti deo, ogled iz opšte ekonomije*, preveo s francuskog Pavle Sekeruš, Svetovi, 1995, 69.

⁶⁵ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 92.

⁶⁶ ibid, 94.

⁶⁷ Jelena Milinković, *Fragmentsi o ženskom*, Agon broj 6, 2010,

http://www.agoncasopis.com/Broj_06/o%20poeziji/2_jelena_milinkovic.html

⁶⁸ Slavoj Žižek, *Znak, označitelj, pismo*, Mladost, Beograd, 1976, 185.

⁶⁹ *Speculum de l'autre femme*, 1974

subjekta.⁷⁰ Irigaraj je uočila da postoji govor žene koji se ispoljava kada muškarci nisu prisutni, između dve ili više žena, takozvani *babble* (engl. čavrljanje, brbljanje) čija su svojstva nedovršene rečenice, uzvici, ali koji je heterogen i fluidan, a nalazi se izvan simboličkog poretka. Taj govor žene Irigaraj povezuje sa ženskim zadovoljstvom, odnosno smatra da je on reprezentacija ženske seksualnosti.: „Žena ima seksualne organe svuda. Ona oseća zadovoljstvo skoro svuda na telu. *Ona* je neodređeno drugo u njoj samoj⁷¹ a njen govor se širi u svim pravcima, tako da se u njemu teško nalazi koherentnost i smisao. Kako Siksu kaže: „Ja sam tamo gde to/ id/ žensko nesvesno govori.“⁷² Ženskost je po Irigaraj blisko povezana sa idejom o specifično ženskom jeziku koji izvorno naziva ‘*le parler femme*’ ili ‘govor žene’ (*babble talk*). Pojam je teško prevodiv jer može označavati govor žene i ženu koja govori. „On se pojavljuje spontano kada žene međusobno govore, ali nestaje čim su muškarci prisutni. ‘Govor žene’ se ne može opisati. Žene njim jednostavno govore i on se ne može izraziti na meta nivou. Ali Irigaraj ipak daje definiciju ženskog *stila* u smislu njegove bliske povezanosti sa fluidnošću i osećanjem dodira.”⁷³ Prema Lis Irigaraj, žensko pismo nastaje kada se nađe jezik koji ne briše telesnost, već je artikuliše, a upravo tako se obezbeđuje analogija između teksta i seksualnosti, pisma i tela. „Parler-femme takođe pretpostavlja podrivanje sintakse i narušavanje diskurzivne logike kako bi se omogućilo iskazivanje ženske pluralnosti.”⁷⁴

Američke ginokritičarke pretpostavljaju da je „svako pisanje obeleženo rodom, kao i da tekst autorke nije samo pod uticajem majke, već oba roditelja jer se suočava i sa očinskim prethodnicima i sa majčinskim prethodnicama te se mora baviti problemima i prednostima obeju naslednih linija.”⁷⁵ Upravo zbog takvog dvostrukog odnosa prema tekstualnim prethodnicima, ginokritičarke smatraju da je pisanje žena uvek „bitekstualno“ pri čemu je „u dijalogu i sa muškom i sa ženskom književnom tradicijom.”⁷⁶ Američka feministička književna teoretičarka Ilejn Šovolter (1941.) žensko pismo je takođe definisala kao „upisivanje ženskog tela i ženske razlike u jezik i tekst”⁷⁷, međutim treba naglasiti da su upravo francuske poststrukturalističke teoretičarke mnogo radile na naglašavanju činjenice da žensko pismo nije uslovljeno polom autora, tako da su se bavile mnogim muškim autorima u čijim delima je ono prisutno. Zbog toga se u ovom radu osvrćemo najviše na teorije koje su zastupale takav nediskriminišući koncept ženskog pisma.

„Kada Siksu i Julija Kristeva žele da daju primere drugačijeg pisanja, one insistiraju na ‘ženskom’ pismu izvesnih muških autora: Malarmeja, Lotreamona, Džojsoja. Irigaraj je izjavila da

⁷⁰ Ann Rosalind Jones, „Writing the Body“ u: *Feminisms*, edited by Robyn R. Warhol, Diane Price Herndl, New Jersey, 1997, 117, citirano u Đurić, 95.

⁷¹ „Woman has sex organs just about everywhere. She experiences pleasure almost everywhere. ‘She’ is infinitely other in herself. (New French Feminisms, 1980, in Lyn Hejinian, *The Rejection of Closure*, 1985, <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/237870?page=6>

⁷² „I am there where it/id/the female unconscious speaks. (*Je suis la où ça parle.*), http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89criture_f%C3%A9minine

⁷³ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 102.

⁷⁴ Jasmina Lukić, *Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama*, Sarajevske sveske br. 2, 2010, <http://www.sveske.ba/bs/content/zensko-pisanje-i-zensko-pismo-u-devedesetim-godinama>

⁷⁵ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 68.

⁷⁶ *ibid.*

⁷⁷ „the inscription of the female body and female difference in language and text”, Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." *The New Feminist Criticism: essays on women, literature, and theory*. Elaine Showalter, Virago, London, 1986, 249.

su filozofi kao što su Niče, Hegel, Levinas i Derida zainteresovani za ženski identitet, i u svom identitetu kao da su ženski ili kao da zauzimaju poziciju žene.⁷⁸

Ako govorimo o ženskom pismu kao kriterijumu koji ispunjava tekst, a ne pol autora, pri čemu nam je on najmanje bitan, za određivanje ženskog pisma naročito je značajna teorija Julije Kristeve koja žensko pismo definiše revidirajući psihoanalitičke teorije Frojda i Lakana kao jezik koji odražava preedipalnu fazu, jedinstvo majke i deteta, kao diskurs koji se razvija u svim pravcima, te je opet pretnja kulturi koja je patrijarhalna. Za razliku od Elen Siksu, Kristeva ne povezuje ženske aspekte jezika isključivo sa ženskom seksualnošću i libidom. Ona smatra da je žensko pismo „podjednako pristupačno i piscima i spisateljicama.“⁷⁹ Prema Kristevi, žene govore kao „histerici“ i autsajderi jer se nalaze izvan dominantnog diskursa i to iz dva razloga – zbog dominacije nagona povezanih sa rađanjem i marginalne pozicije u patrijarhalnoj kulturi. U sklopu nadovezivanja na psihoanalitičke teorije (naročito Lakana), žensko pismo se smešta u prededipalnu, semiotičku fazu. Kao takvo, ono je stalno dinamično i aktivno. „Kristeva razlikuje semiotičko od simboličkog. Simboličko je poredak društvenih odnosa, zakona, jezika i razmene, dok je semiotičko skup predoznačujućih impulsa koji haotično cirkulišu u telu deteta.“⁸⁰

Simbolički poredak, po Juliji Kristevoj i muškarce može postaviti u poziciju marginalnosti. Na to ukazuje njena analiza avangardnih umetnika Artoa, Celana, Džojasa, Lotreamona, Malarmeaa.

Kristevin rad je usredsređen na znakove (semiotiku) i oslanja se na lakanovske ideje o simboličkom poretku. Međutim, ona odbacuje pojmove kao što su *écriture féminine* ili *parler femme*, i umesto teorije 'ženskosti', razvija „teoriju o marginalnosti i subverziji ili disidentstvu.“⁸¹ Kristeva smatra da se revolucije na planu jezika kao što je revolucija u poetskom jeziku ne mogu smatrati manje „simbolički destabilizujuće od ekonomskih pobuna“⁸² već da ih često anticipiraju ili prate. Za razumevanje Kristevinih teorija, važan je koncept semanalize, odnosno istraživanje jezika na planu zvuka, melodije, ritma, svih onih materijalnih aspekata jezika u odnosu na njegov značenjski aspekt.

„Konceptom 'semanalize' (semanalysis) Kristeva se istakla kao važna teoretičarka jezika i književnosti. Semanaliza se usredsređivala na materijalnost jezika, tj. na njegove zvukove, ritmove i grafičko raspoređivanje, a ne jednostavno na njegovu komunikativnu⁸³ funkciju. Tako, na primer, u radu Džojasa ili Malarmeaa, pesnički jezik, zato što je suštinski heterogen, menja homogenu, uobičajeno prihvaćenu formu jezika kao jedinstvenog sredstva komunikacije, koja prenosi značenje. Poetski jezik remeti značenja, ili bar oslobađa nova značenja, kao i nove načine razumevanja.“⁸⁴ Stav Julije Kristeve jeste da jezičke promene konstituišu promene u *statusu subjekta*. „Avangardni tekstovi destabilizuju prezentacije subjekta u odnosu na identitet i teksta u odnosu na koherentno značenje“⁸⁵ uvek dovodeći u pitanje simbolički poredak.

Kristeva govori o semiotičkom diskursu i o piscima koji se ne boje da ga istraže, podsvesno opet preživljavajući sjedinjenost sa majkom, reflektujući je i izražavajući kroz jezik koji se opire sintaksičkim pravilima i strukturalnom ustrojstvu. Ona semiotičko povezuje sa

⁷⁸ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 100.

⁷⁹ ibid, 104.

⁸⁰ ibid, 108.

⁸¹ ibid, 104.

⁸² ibid, 105.

⁸³ Podvukla Ivana Maksić.

⁸⁴ ibid, 101-102.

⁸⁵ ibid, 105.

ženskim zato što u toj fazi dominira „prostor majčinog tela“.⁸⁶ Kristeva analizira žensko pismo kao nešto što prethodi svesnom iskazu, smatrajući da su glavne odlike tog pisma izraz koji je pre ritmičan nego logičan i koji teče spontano kao majčino mleko ili kruži kao amniotička tečnost u materici. Pošto je semiotički diskurs „incestuozan“, on predstavlja pretnju za simbolički diskurs jer pretpostavlja piščevo vraćanje na zadovoljstva pre spoznaje reči, identifikaciju sa majkom, zapravo odbijanje da se identifikuje sa ocem i logikom očevog diskursa. Siksu takođe žensko pismo izjednačava sa glasom Majke, onipotentne figure koja dominira fantazijama bebe u pre-edipalnoj fazi.

„Dekomponovanje, odnosno (možemo i tako razmišljati) desublimacija, poretka logosa (tj. jezika, mišljenja, alfa funkcije) sinhrono je gubitku izvesnosti očinske funkcije. Funkcije jezika. Funkcije poretka uopšte. Patrijarhalnog poretka... Opšta postavka stvari - javne stvari (države, tj. društva) te stvari svačije konkretne intimnosti - bitno je nestabilna. Lažna. Tu nestabilnost strukture (odnosno identiteta), hajdegerijanci bi rekli onog Ge-Stell, danas, posle Kernberga, bar kada je u pitanju psihijatrija, uglavnom imenujemo kao graničnu. Govorimo o graničnoj organizaciji ličnosti.“⁸⁷

Kristeva smatra da je modernistička poezija Lotreamona, Artoa, Malarnea i drugih radikalnih autora takva da su u njoj „ritmovi tela i nesvesnog uspeli da se probiju kroz stroge racionalne odbrane konvencionalnog društvenog značenja.“⁸⁸ To je pisanje koje karakteriše fragmentarnost, logička nedoslednost, elipse i heterogenost, upravo one odlike koje karakterišu i žensko pismo. Zato je semiotički karakter u jeziku ovakvih pesnika blizak govoru deteta u fazi učenja jezika. „U kricima, pevanju i gestovima, u ritmu, prozodiji i igrama reči, ili u smehu, dete pokazuje sirovi materijal koji će upotrebiti avangardni pesnici.“⁸⁹ Prema nekim autorima, kao što je Elizabet Gros „podređivanje Semiotičkog i/u Simboličkom nikada nije potpuno ili završeno.“⁹⁰ Slično kao polje nesvesnog, polje semiotičkog je samo potisnuto, a svaki subjekt je podeljen na svesno i nesvesno. „Izvanlingvistička dimenzija povezana je sa označivačkom praksom: to jest, praksom sposobnom da protrese postojeće, okoštale, forme simboličkog, omogućavajući da se razvije nova forma.“⁹¹

Važno je napomenuti da su neke feministkinje optuživale Kristevu za antifeminizam. Međutim, upravo njen anti-esencijalistički stav i odbijanje korišćenja terminologije koja vodi ka novim zamkama binarnih opozicija je važan kada imamo na umu kompleksnu konstituciju subjekta.

Kad Kristeva i Siksu ilustracije za ono što radikalno pisanje treba da bude traže izvan svoje nacionalne književne tradicije, one se okreću „antihijerarhijskim piscima levog krila, poput Džojso i Beketa. Francuska kultura prihvata upravo angloirsku granu "engleskog" modernizma, prepuštajući Englezima da svoju tradiciju definišu prema autoritativnijoj i više mizoginoj liniji modernizma.“⁹²

⁸⁶ ibid, 109.

⁸⁷ Petar Jevremović, *Džojso i psihoanaliza*, <http://www.scribd.com/doc/24726236/Petar-Jevremovi%C4%87-D%C5%BEojs-i-psihoanaliza>

⁸⁸ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 105.

⁸⁹ ibid, 106.

⁹⁰ ibid, 109.

⁹¹ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 106.

⁹² Dženifer Berket, *Francuske feministkinje i angloirski modernisti: Siksu, Kristeva, Beket i Džojso*, Polja 431, Novi Sad, 2005, <http://polja.eunet.rs/polja431/431-19.htm>

Elen Siks u takođe smatra da žensko pismo nije vezano samo za pisanje žena, odnosno da biti biološki žena ne obezbeđuje i ne uslovljava⁹³ mogućnost pisanja ovim pismom; stoga se ono može naći i kod autora koji su biološki muškarci. „Ovde nije toliko važan biološki pol autora / autorke već način pisanja. Siks upozorava da postoji opasnost da pobrkamo pol autora / autorke sa 'polom' pisanja koje oni proizvode.“⁹⁴ Ako je tekst potpisan ženskim imenom, ne znači nužno da je u pitanju žensko pismo, i obrnuto. Drugim rečima, nije dovoljno biti žena-pisac, da bi se pisalo ženskim pismom. Poznato nam je da ima mnogo žena koje su prihvatile falogocentrični diskurs i koje pišu koristeći se strukturama i praksama pisanja koje su vladajuće u patrijarhalnom diskursu.

Još jedan pokušaj definisanja ženskog pisma ukazuje na to da svaki tekst koji odbija da se u potpunosti tretira kao poezija, ili proza, kao esej ili teorija, odnosno odbija da se povinuje / pokori određenoj strukturi može biti žensko pismo. Najbolje primer za to možemo naći u esejima Antonena Artoa u kojima dolazi do smenjivanja čiste poezije i proznih odlomaka ili u *Poezijama* Lotreamona koja se sastoji iz amalgama proznih zapisa i aforizama. Prema Barbari Pejdz, „nepokorni tekstovi“⁹⁵ su svi tekstovi koji odbijaju da budu striktno proza, poezija, esej, dramski tekst, teorija. Telo teksta za razliku od neke logocentrične strukture poezije ili proze jeste blisko onome što nazivamo ženskim pismom.

Žensko pismo nije nužno proizvela žena, niti je nužno namenjeno ženama. Moglo bi se reći da je žensko pismo zadato, a ne (biološki) dato.⁹⁶ Pošto je postojeći dominantan diskurs stvorio granice unutar kojih je nemoguće teorijski definisati sam pojam ženskog pisma, zato je ono za ovaj diskurs neuhvatljivo, nedefinljivo, i upravo se svesno konstituiše kao takvo. Žensko pismo se opire definiciji, odoleva kritičko-teorijskoj aparaturi falogocentričnog sistema: ono je na njega imuno, jer je i nastalo kao njegov „uljez“. Upravo iz tih razloga žensko pismo se smatra subverzivnim pismom, pismom nastalom na margini. „Praksa ženskog pisma nikada se ne može definisati, ta nemogućnost će ostati, jer se ova praksa nikada ne može teoretizovati, ograditi, kodirati – što ne znači i da ne postoji.“⁹⁷

Danas se pod ženskim pismom podrazumeva eksperimentalno pismo, ono pisanje i onaj tekst u koji se telo upisuje svesno i koje se stvara svesno, a to je, takođe, pismo koje preispituje jezik i u koje se upisuje prostor nesvesnog.

Žensko pismo je, u najširem smislu gledano, strategija pisanja koja je dekonstruktivistička u odnosu na pisanje s kojim se susrećemo u tradicionalnoj književnosti. „Žensko pismo je transgresija, narušavanje pravila, ono je antiinstitucionalno, oslobađajuće, heterogeno.“⁹⁸

⁹³ Podvukla Ivana Maksić

⁹⁴ ibid, 90.

⁹⁵ „restive texts“, Barbara Page, *Women Writers and the Restive Text: Feminism, Experimental Writing and Hypertext*, Postmodern Culture, Volume 6, Nb 2, 1996.

⁹⁶ Podvukla I. M.

⁹⁷ ibid, 92.

⁹⁸ Jasmina Lukić, *Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama*, Sarajevske sveske br. 2, 2010, <http://www.sveske.ba/bs/content/zensko-pisanje-i-zensko-pismo-u-devedesetim-godinama>

Edvard Estlin Kamingz: revolucija (pesničkog) jezika

Poezija je oklevanje između zvuka i smisla.

Valeri

U knjizi *Revolucija pesničkog jezika*⁹⁹, Kristeva je pisala o tome kako avangardni autori eksploatišu semiotičku osnovu jezika, njegove zvukove, ritmove kao i o tome da takav jezik utiče na određena društveno-ekonomska previranja. Jedan od najboljih ali i najradikalnijih primera za to može se naći u načinu na koji su se dadaisti ili nadrealisti odnosili prema jeziku, odnosno u njihovoj potrazi „za novim jezikom koji nije jezik“. Upravo na sličan, ali ne tako radikalan način, se prema jeziku odnosio Kamingz, napravivši iskorak u pokušaju da ignoriše utilitarnu stranu jezika, a da istraži onu drugu, materijalnu prirodu jezika. Možemo reći da mu je bilo stalo da osujeti i ospori naša uobičajena očekivanja od „dnevnog“ zdravorazumskog jezika, koristeći višeslojne jezičke igre reči koje istovremeno nagoveštavaju mnoge nivoe značenja.

„Multimedija, kakofonija, automatsko pisanje, nonsens i asintaksička poezija, proglašeni su legitimnim u pokušaju da se razore konvencionalni odgovori na reči, da se osujeti cenzura koju su površinska područja ličnosti, svestan intelekt i volja utisnule na dublje nivoe psihe.“¹⁰⁰

Iako je možda smislenije da govorimo o modernizmima, nego o modernizmu, Kris Barker modernizam ipak izdvaja kao *jedan* stil / pravac koji se karakteriše određenim obeležjima, a to su, između ostalih: „estetska samosvest, zanimanja za jezik i pitanja prikazivanja, odbacivanje realizma u korist istraživanja neizvesnog karaktera 'realnog', napuštanje linearne narativne strukture u korist montaže i simultanosti, istraživanje fragmentarnosti.“¹⁰¹ Jedno od važnih nasleđa modernizma jeste i odbacivanje ideje da je „realno moguće predstaviti na neposredan način“¹⁰². Bart je u svom *Nultom stepenu pisma*¹⁰³ govorio o raspadu pisma koje se, po njemu, događa krajem XIX veka, o krizi jezika i saznanju da stvarnost nije ono što mislimo da jeste i ono što mislimo da realno opisujemo kad jezički opisujemo stvarnost. Modernistički radovi teže da izraze „dubinsko u fragmentarnoj formi.“¹⁰⁴ U modernizmu (naročito visokom) dolazi do radikalnog odvajanja jezika književnosti od svakodnevnog jezika.

Kada govorimo o modernističkoj poeziji, za nju se obično smatralo da je to ona poezija koja zadaje teškoću prosečnim čitaocima. Došlo je do važne revolucije u shvatanju da poezija nije izliv osećanja, već predstavlja „najbolje reči postavljene u najbolji poredak.“¹⁰⁵ Prema nekim autorima, došlo je do slabljenja „konvencionalnog jezika“, tako da su se „njegova sintaksa i rečnik odbacili jer su za poeziju beskorisni“¹⁰⁶, umesto toga reči počinju da se izdvajaju iz „konvencionalnog položaja koji uobičajeno zauzimaju u govoru i ponovo se kombinuju tako da

⁹⁹ *La révolution du langage poétique*, 1974.

¹⁰⁰ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 31.

¹⁰¹ *ibid*, 20.

¹⁰² *ibid*.

¹⁰³ *Le Degré zéro de l'écriture*, 1953.

¹⁰⁴ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 20.

¹⁰⁵ *ibid*, 92.

¹⁰⁶ *ibid*.

njihov zaboravljeni sekundarni potencijal (konotativni potencijal, ritmičke i čujne /aural/ mogućnosti, sličnosti sa drugim rečima, zaboravljena značenja), postaje primaran.¹⁰⁷

Rembo je smatrao da bi traganje za novim pesničkim jezikom doživelo preokret kad bi se žene oslobodile ropstva i počele da traže vlastite ideje i forme. Kod Malarme, „subjekt“ pesme prestaje da postoji, on više nije materijalan, pesma se bavi „sobom“, sopstvenom kompozicijom i strukturom, a ne svetom i istinama „izvan“ nje. Ova koncepcija postaje suštinska za moderno određenje poezije.

Smatra se da je 1922. vrlo važna godina za engleski modernizam. Tada je konačno izdat *Uliks*, kao i T. S. Eliotova *Pusta zemlja*. Tadašnji centar umetničkih dešavanja, Pariz, gde je *Uliks* prvi put i štampan, može biti još jedna tačka spajanja kada govorimo o Kamingzu. Pod uticajem dade i nadrealizma nakon boravka u Parizu, upravo tih godina nastaje jedan neobičan pesnički eksperiment koji je sprovodio pesnik E. E. Kamingz. Krajem dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka, Kamingz se stalno vraćao Parizu, putovao je puno po Evropi, upoznao Pikasa i mnoge druge likovne umetnike, što se značajno odrazilo na njegovo kasnije stvaralaštvo. Mnogi smatraju da je Kamingz, budući da je bio i slikar, zahvaljujući toj svojoj sposobnosti da se izražava paralelno u dva različita medija, uspeo da iznese revoluciju kada govorimo o onome kako pesma izgleda na papiru. Poznato je da je Kamingz ujedno bio i prilično konvencionalan pesnik, da je pisao sonete, ali taj deo njegovog stvaralaštva nema gotovo nikakvih dodirnih tačaka sa onim eksperimentisanjem na polju jezika, očuđenim jezikom, apsolutnom dekonstrukcijom sintakse i leksike i tako radikalno igrivom poezijom o kojoj će u ovom radu biti reči.

Može se reći da je ovakav vid pisanja koje ruši sva zadata formalna pravila, pisanja koje krši pravopis, a setićemo se, da je u slučaju Kamingza prisutna ona interpunkcija i oni grafički znaci koje nismo navikli da vidamo u poeziji (zagrade, crtice), zapravo „sredstvo da se destabilizuju pretpostavke da su gramatika, rečenična struktura i znaci interpunkcije po sebi bez značenja, da bi umesto toga pokazala da su oni u stvari konstituisali značenje i ponekad onemogućavali da se izvesne stvari izgovore.“¹⁰⁸

Druga važna revolucija tiče se veze između tišine i zvuka. Naime, retko koji pesnik je pre ili posle Kamingza uspeo da naglasi nerazdvojjivost i nerazdvojjnost tišine i zvuka. Kada je grafička (vizuelna) poezija u pitanju, mora se imati u vidu da čitalac biva ponekad lišen „izbora“, primoran na svojevrsnu interiorizaciju zvuka, na čitanje u sebi, na primat koji zauzima tišina. Čitajući u sebi, slogovi i ekscentrična slova se nanovo slažu i povezuju, slogovi se bukvalno žvaću kako bi se potom (nečujno) artikulisalo sve ono što je namerno (procesom pisanja) dislocirano, izmešteno. Tako nastaje svojevrsni „nem govor“ ili „govor tišine“ koji otvara mogućnost za ponovnim i simultanim oslobađanjem značenja i zvuka. Naposljetku, čutanje nije želja jezika niti nemogućnost da se izvesne stvari (nedostatak) izgovore, već neizgovorljivo.

Tragovi(ma) ženskog pisma u poeziji Edvarda Estlina Kamingza

*Sintaksa E. E. Kamingza je poludela sintaksa.
Ne sintaksa ludila, već upravo poludela sintaksa.*

¹⁰⁷ ibid.

¹⁰⁸ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 215.

Edvard Estlin Kamingz slovi za jednog od najavangardnijih ali i najpopularnijih pesnika dvadesetog veka. Bio je nagrađivan i osporavan. Dobitnik je nagrada *Dial* (1925.), specijalne *Nagrade Asocijacije izdavača SAD* (1955.), nagrade *Bollingen* (1957.) i mnogih drugih priznanja. Osim što je pisao poeziju, Kamingz je bio i slikar, esejista, napisao je nekoliko drama, roman, pisao je knjige za decu. Studirao je na Harvardu, potpisivao se uglavnom kao e. e. cummings (malim slovima, nekad izostavljajući i tačke). Bio je aktivan i na polju slikarstva. Počeo je da izlaže 1919, i to u mnogim prestižnim galerijama u Njujorku i Čikagu. Njegov poetski korpus se sastoji iz oko dve hiljade i devet stotina pesama i vrlo je raznovrstan. Možda bi bilo pretenciozno reći da je Kamingzov pesnički eksperiment ekvivalent Džojsovom proznom, ali mu je bez sumnje sličan. U svakom slučaju, to je jedan radikalni jezički eksperiment. U ovom radu već pomenuta 1922. godina koja se okvirno uzima kao ključna za evropski modernizam jer su tada objavljena dva značajna dela *Uliks* i Eliotova *Pusta zemlja*, istovremeno je važna godina i za avangardnu književnost sa druge strane Atlantika, jer je te godine Kamingz „prvi put u američkoj književnosti objavio svoje postojanje”.¹⁰⁹

Kamingzova poezija jeste pokušaj pisanja nakon ratnih iskustava i predstavlja (mada nešto manje radikalno) američki pandan onoj, kako je nemački teoretičar avangarde Piter Birger smatrao, jedinog pravo evropskoj avangardi – *dadi*, odnosno dadaizmu. Pravimo paralelu sa dadom ali i celokupnom evropskom avangardom zato što se ona upravo tih godina događala a i zato što je Kamingz svakako stupio u kontakt sa njom, najpre tokom svojih putovanja po Evropi – naročito Francuskoj i upoznavanjem sa tadašnjim previranjima u umetnosti i raznim umetničkim pokretima. Značajno je i njegovo putovanje u Sovjetski Savez, 1931. godine koje je rezultiralo ogromnim razočaranjem u tamošnju diktaturu i nedostatak slobode izražavanja intelektualaca i umetnika. Pre tog svog putovanja, Kamingz je polagao veru u komunističko društvo; nakon putovanja – ostala je knjiga – dnevnički zapis naslovljen *Eimi* (u podnaslovu „*I am*“). Kamingz je putovao dosta i po Severnoj Africi i Meksiku. Za njega se vezuju razne kontroverze po pitanju njegovih političkih opredeljenja: deklarirao se kao liberalan, ali je poznato da je vatreno podržavao senatora Mekartija tokom njegove kampanje progona komunista danas poznate kao „lov na veštice“.

Ono što bi trebalo naglasiti na početku analize Kamingzovog pesničkog jezika jeste da je on zapravo bio i konvencionalan pesnik odnosno da je tokom života pisao i poeziju koja na jezičkom planu nije bila nimalo revolucionarna. To su bili soneti, balade, a često je koristio i ustaljene formule, akrostih ili formu bluz pesme. Sve ovo ukazuje na praćenje čvrste strukture i poštovanje metričkih pravilima. Kada je reč o sonetima, veliki broj se sastojao iz četrnaest stihova sa neizbežnom rimom. Neke pesme su satirične ili nose jasnu političku poruku, neke su dečje, šaljive i komične. Neretko je prisutan upravo spoj rime i komičnog: „the way to hump a cow is not/ to get yourself a stool/ but draw a line around the spot/ and call it beautiful”.¹¹⁰ Tema njegove poezije često je bila ljubav i priroda, tako da je po tome blizak romantičarskom nasleđu. Međutim, čak i u takvoj konvencionalnoj poeziji nazirale su se određene inovacije. Na početku su to bile samo inovacije na polju sintakse i uglavnom su se ticale neobičnog i pomalo zbunjujućeg redosleda reči u rečenici, dok su interpunkcija i pravopis i dalje bili uobičajeni. Povremeno je, istina, ubacivao namerne gramatičke greške ili greške u pravopisu.

¹⁰⁹ Zoran Paunović, *E. E. Cummings i R. G. Tili*, BKG br. 9, 2007,

<http://www.balkanwriters.com/broj9/eecummings9.htm>

¹¹⁰ <http://www.slate.com/id/2117098/>

Važni uticaji na Kamingzovu poeziju bili su dadaistički i nadrealistički pesnici, imažistički pesnici – Ezra Paund i Ejmi Louel. Međutim, smatra se da je Gertrud Stajn i njena osobena ali osporavana poezija ipak ostvarila najveći uticaj. Za Gertrud Stajn se smatralo da je „poništavala linearnost poezije i proze“¹¹¹ kao i da je naglašavala „nelogično/logični haos psihe“¹¹². Ilustraciju za njen stil pisanja nalazimo u završetku pesme *Suzi Asado*:

„Šta je nokat. Nokat je sklad.
Sladak sladak sladak sladak sladak čaj.“¹¹³

Najveća sličnost među ovim pesnicima bila je upravo veza ili pokušaj uspostavljanja veze između poezije i slikarstva, pokušaj primenjivanja otkrića kubističkog slikarstva na književnost, odnosno – poeziju. Međutim, ovde se ne radi o kubističkom pokušaju da se prikaže više nego što se inače može videti odnosno o izvesnoj simultanosti gde se jedan predmet vidi istovremeno iz različitih uglova, već u oslobađanju jezika koji bi „prikazao upravo onoliko koliko i vizuelna umetnost.“¹¹⁴

Verovatno nema prepoznatljivijeg pesnika od Kamingza. Deleći reči na slogove, slova, uvodeći čudne znake i simbole, Kamigz je doveo u pitanje sva tradicionalna poimanja poezije, teksta, prirode samog znaka, gramatike, granica jezika, čitljivosti. Kao što za žensko pismo važi da upisuje telo, te da se tekstualno kreće u svim pravcima, tako se i Kamingzova sintaksa kreće u svim pravcima: „dijagonalno, vertikalno i horizontalno na papiru“¹¹⁵, pa je mnogi nazivaju grozničavom sintaksom. Deljenjem reči na prave ili lažne morfeme, tvorenjem nekoliko različitih reči unutar jedne, dolazi do simultanog razbijanja (razgrađivanja) i tvorenja novih značenja. Time se stvaraju neočekivane jukstapozicije i tekst se otvara ka mnogim čitanjima i učitavanjima.

„Vremenski stešnjen između posleratne, posleratnih -“izgubljene” i “egzistencijalističke” generacije, on se po vokaciji, gotovo neograničenom vokabularu neologizama i načinu razbijanja stiha, novotarijama, ali i poznavanju i poštovanju klasične strukture pesme (istina ređe) uzdiže daleko iznad predstavnika svih pomenutih poetskih grupacija.“¹¹⁶

Obično se za početak njegove revolucionarne upotrebe „poludele sintakse“ uzima zbirka *Tulips and Chimneys*, izdata 1923, odmah nakon autobiografskog romana iz 1922, *The Enormous Room* u kome je opisao svoja iskustva u privremenom zarobljeništvu u Francuskoj tokom Prvog svetskog rata. *Tulips and Chimneys* su ujedno njegova prva zbirka poezije. Pre toga je objavljivao u časopisu *The Dial*, 1920. i u nekim zbornicima. U toj svojoj prvoj zbirci već je očigledna ekscentrična upotreba redosleda reči u rečenici, odnosno rušenje konvencija sintakse i gramatike. Zbirka je sadržavala erotske epigrame, ljubavne pesme, sonete, ali i oštru satiru

¹¹¹ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 362.

¹¹² ibid.

¹¹³ Gertrud Stajn, *Suzi Asado*, prevod s engleskog Ana Gorobinski, u Đurić, 423.

¹¹⁴ ...to allow language, for all its inefficiencies in portraying pictorial images, to express as much as the visual arts. The effect, in other words is to construct a parallel in poetry for painting... Rushworth M. Kidder, *Cummings and Cubism: The Influence of the Visual Arts on Cummings' Early Poetry*, *Journal of Modern Literature* 7 (1979). http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/cummings/reviews.htm

¹¹⁵ “sprung syntax that move vertically and diagonally, as well as horizontally, on the page”, Milton A. Cohen, *E. E. Cummings' Sleight-of-Hand: Perceptual Ambiguity in His Early Poetry, Painting, and Career*, *University of Hartford Studies in Literature* 15(1983), 33-46, http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/cummings/reviews.htm

¹¹⁶ Robert G. Tili, *Edvard Estlin Kamings*, BKG br. 9, 2007, <http://www.balkanwriters.com/broj9/eecummings9.htm>

uperenu protiv nekih političara, generala, profesora, ljudi iz crkve. Rukopis je originalno sadržavao 156 pesama, a objavljeno je 86. Cenzuru nisu prošle neke otvorene pesme o prostitutkama, skitnicama i ljudima sa margine. Izvršena je i promena originalnog naslova, pa su *Tulips & Chimneys* postali *Tulips and Chimneys*. Najpoznatije pesme iz ove zbirke su *All in green went my love riding*, *Thy fingers make early flowers of*, and *Buffalo Bill's*. Već sami naslovi pružaju uvid u oneobičavanje reda reči u rečenici i upotrebu stila koji će se kasnije nepogrešivo vezivati upravo za Kamingza. Imajući u vidu nezanemarljiv stepen neprevodivosti pesama kojima ćemo se baviti u ovom radu, glavni izvor Kamingzove prevedene poezije će biti prevodi Roberta G. Tilija (ili će one biti date u originalu) upravo zato što je on uspeo da očuva onaj vid jezičkog eksperimenta koji bi u jeziku na koji se prevodi imao smisla, onu višesmislenost i igrivost koja će nam biti jedan od glavnih elemenata koje ćemo razmatrati. Te elemente poezije poredićemo sa odlikama ženskog pisma ali i sa jezičkom poezijom i raznim drugim tekstualnim praksama.

U pesmi *Buffalo Bill's* se naziru sintaksički i pravopisni kurioziteti premda u blažem obliku, pa tako dolazi do vezivanja dve ili više reči: *onetwothreefourfive* i *pigeonsjustlikethat*. Kamingz takođe pravi velike prostore (beline) između nekih reči, dok neke druge reči reči spaja (kao da se izgovaraju u jednom dahu), čime uspeva grafički da predstavi ubrzanje/ usporavanje govora/ izgovaranja određenih delova teksta. Korišćenje reči *defunct* umesto *dead* ukazuju na prizvuk humora i ironije, a pesma obiluje nekakvom superiornošću pesničkog glasa, likovanjem nad smrću.

Pesma *All in green went my love riding* bi mogla, s druge strane, da se okarakteriše kao balada:

All in green went my love riding
on a great horse of gold
into the silver dawn
four lean hounds crouching low and smiling
the merry deer ran before...¹¹⁷

Zanimljivo i dovoljno lucidno – Kamingz je pesme koje nisu bile uključene u prvu zbirku objavio 1925, kao samizdat. Zbirku je naslovio jednostavno & (ampersand). Nije teško zaključiti šta Kamingz ovim naslovom poručuje – da neće odustati od kombinovanja reči sa grafičkim znacima i od svog razbijanja sintakse – već da će tu svoju praksu samo radikalizovati. Kada govorimo o njegovoj poeziji pisanoj u slobodnom stihu bez metričkih šema ili rime, onda najčešće mislimo na sve one novotarije koje podrazumevaju neologizme, igre sa interpunkcijom i rasporedom reči, delova reči ili slova na papiru, odnosno eksperimente prilikom kojih se gubi distinkcija između reči/ slike. To je očigledno u primeru gde slovo „o“ postaje znak koji označava i pun mesec:

„mOOOn Over tOWns mOOOn”.

Ovako radikalno inovativan odnos prema sintaksi i poetskom jeziku i odnos prema slikovnom u jeziku nije naišao na razumevanje. U svom eseju posvećenom Volasu Stivensu i Kamingzu iz 1924. Edmund Wilson je pisao o tome kako je Kamingzova neobična interpunkcija

¹¹⁷ <http://www.slate.com/id/2117098/>

znak njegove nezrelosti kao umetnika kao i da su rezultati koje time postiže krajnje ružni, te da njegove pesme na listu papira izgledaju grozno.¹¹⁸

1926. Kamingz izdaje zbirku poezije naslovljenu „*is 5*“ koja je bila podeljena na pet delova i sadržavala je osamdeset osam pesama. U ovoj zbirci najveći je broj satiričnih pesama ili pesama koje nose neku političku poruku (najčešće antiratnu). Najpoznatije pesme iz nje su „*my sweet old etcetera*“, „*since feeling is first*“ i „*i sing of Olaf glad and big*“. U zbirci su uočljiviji još slobodniji iskoraci kada je u pitanju eksperimentisanje sa pravilima nizanja reči u rečenici.

Poznato je da je Vilijam Karlos Vilijams na pitanje da li je Kamingzova pesma *(im)c-a-t(mo) / b,i;l: e* zaista pesma, odgovorio da nije, odnosno da možda Kamingz to smatra pesmom, ali on (Vilijams) svakako ne. Radi se o jednoj vrsti ideograma koji bi trebalo da predstavlja mačku koja se (ne) kreće. Neki su u tim pesmama učitali diletantizam, drugi – iskonski pokušaj da se pesnički jezik istraži s lingvističke strane. Evo kako izgleda ta, po mišljenju mnogih, najekscentričnija Kamingzova pesma:

(IM)C-A-T(MO)

(im)c-a-t(mo)

b,I;l:e

FalleA

ps!fl

Oattumbll

sh?dr

IftwhirlF

(U)(IY)

&&&

away wanders:exact

ly;as if

not

hing had,ever happ

ene

D

Mačka koja se ne kreće i koju čitamo kroz reč *immobile* predstavljena je crticama između slova, a potom se ređaju znaci interpunkcije – prvo ide zarez, pa tačkazarez, pa dvotačka. Dalji redosled slova i znakova ukazuje na neki pokret mačke. Pesma pruža mogućnost za vizuelni užitak, slično kao što recimo tekstovi kod Džojlsa pružaju zvučni užitak; ista je stvar i sa praksom ženskog pisma. Ono što su mnogi smatrali antipoetskim elementima pesme, zapravo jesu elementi koji tvore njenu jedinstvenost. U pokušajima da se sruše konvencije pesničkog jezika, praksa ženskog pisma nekoliko decenija kasnije počinje svesno da naglašava materijalnost samog teksta / pesme eksploatacijom njenih grafičkih mogućnosti na listu papira.

¹¹⁸ Edmund Wilson, *from an essay entitled*, Wallace Stevens and E.E. Cummings (1924), http://en.wikipedia.org/wiki/E._E._Cummings

Ako vodeći američki eksperimentalni pesnik tog vremena (Vilijams) nije prepoznavao važnost tog eksperimenta niti je smatrao da je ono što Kamingz piše poezija, šta onda očekivati od običnih čitalaca¹¹⁹ i izdavača. Kad govorimo o odnosu izdavača prema ovakvoj poeziji, on je bio umnogome sličan odnosu prema Džojosu i njegovom delu.

1931. Kamingz izdaje knjigu crteža i slika pod nazivom *CIOPW* – što je zapravo akronim sastavljen od početnih slova tehnika koje je koristio u svojim radovima – ugljen, tuš, ulje, olovka, vodene boje (*charcoal, ink, oil, pencil, watercolour*). 1935. godine samostalno (i uz pomoć majke) izdaje zbirku *Neka hvala (No Thanks)*. Naslov simbolično ukazuje na muke sa izdavačima i posvećena je svim izdavačkim kućama koje su odbile da je štampaju (njih je bilo četrnaest). Ovu zbirku poezije Kamingz je ubedljivo najteže uspeo da izda. Kuriozitet je da je jedna pesma (posveta) ujedno poprimila oblik urne:

NO
THANKS
TO
Farrar & Rinehart
Simon & Schuster
Coward–McCann
Limited Editions
Harcourt, Brace
Random House
Equinox Press
Smith & Haas
Viking Press
Knopf
Dutton
Harper's
Scribner'
Covici-Friede

Sa druge strane, njegove *Poems 1923-1954*, kao i predavanja sa Harvarda naslovljena „Nepredavanja“ (*non-lectures*) su se relativno dobro prodavali. Ipak, kritika mu nikad nije bila naklonjena. Tokom 1930-ih godina levičari su mu zamerili da su mu pesme politički naivne i sentimentalne, a uprkos izvesnoj popularnosti sama priroda njegove poezije nije dozvoljavala klasičan pristup interpretacijama.

„Narušavanje duboko ukorenjenih, rutinskih predstava o životu i svetu u Kamingsovoj poeziji počinje i završava se razaranjem konvencionalnog pesničkog govora: zanemarivanje gramatičkih pravila, neobuzdano poigravanje rečima, kombinovanje tradicionalnih metričkih formi i slobodnog stiha, osobena interpunkcija i pravopis u kojem se i pesnikovo ime piše isključivo malim početnim slovima – te i mnoge druge odlike Kamingsovog poetskog izraza dovode poeziju ovog pesnika do samog ruba neprevodivosti.”¹²⁰ Kamingzove pesme ne samo da

¹¹⁹ *But if William Carlos Williams, himself a leading experimental poet of the time, was not able to recognize that outburst of phonemes and punctuation marks as poetry, what hope was there for the average readers of the time..*, Billy Collins, *Is That A Poem?*, SLATE magazine, 2005, <http://www.slate.com/id/2117098/>

¹²⁰ Zoran Paunović, *E. E. Kamings i R. G. Tili*, BKG br. 9, 2007, <http://www.balkanwriters.com/broj9/eeciummings9.htm>

su neprevodive, one su često nečitljive u onom smislu čitanja poezije naglas, poetskog izvođenja. Mnoge njegove pesme deluju upravo na grafičkom (slikovnom) planu, a ne na planu zvuka, što je još jedan vid dekonstrukcije našeg ustaljenog shvatanja o poeziji kao književnom obliku koji svoj pun domet ostvaruje upravo kroz zvuk. Možemo reći da se na taj način „naglašava materijalna priroda jezika do stepena da je njegova referencijalna funkcija potpuno odstranjena,¹²¹ gde reči „nemaju značenje u normativnom smislu, već jednostavno jesu, i njihovo značenje je u njihovom fizičkom prisustvu na stranici papira.“¹²² Samim tim i znaci kao što su tačke, prazne stranice, precrtavanja i brisanja, uzvičnici, zagrade, kose crte ... imaju značenje. Kamingza zanima kako reči *izgledaju* i kolika je njihova elastičnost, odnosno gde su granice između pojavnosti i značenja (smisla), drugim rečima – označenog i označitelja.

Jedna od grafički najinteresantnijih pesama svakako jeste ona naslovljena *Grasshopper* (Skakavac):

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

who

a)s w(e loo)k

upnowgath

PPEGORHRASS

eringint(o-

aThe):l

eA

!p:

S a

(r

rlvInG .gRrEaPsPhOs)

to

rea(be)rran(com)gi(e)ngly

,grasshopper;

Čini se da ne postoji bolja ilustracija Kamingzovog stila od ove pesme. Pogled na pesmu sve govori, dakle – primat odnosi vizuelno nad zvučnim. Kamingz koristi sve postojeće mogućnosti da uz pomoć rasporeda pesme na papiru, praznina, grafičkih znakova kao što su zagrade, velika i mala slova, znaci interpunkcije, prikaže skok skakavca. Najuočljivija su premeštanja slova unutar same reči *grasshopper*. Različiti rasporedi slova simbolički ukazuju na premeštanje, na pokret, energiju pokreta. Drugim rečima, „sama pesma postaje skakavac“¹²³. Ne

¹²¹ Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 370.

¹²² *ibid.*

¹²³ ...*the poem itself becomes the leaping grasshopper.*

<http://www.nashua.edu/buckens/Creative%20writing/poetry/terms%20and%20poems/shapeexplantion.htm>

treba tražiti skakavca u vizuelnosti ove pesme, već je on u samoj poetskoj konstrukciji, dešava se u preskocima i razmeštanju slova unutar reči.

Evo jednog primera pesme u originalu i Tilijevoog prevoda:

l(a
le
af
fa
ll
s)
one
l
iness

u prevodu izgleda ovako:

u
s
t
o
p
a
da)
sam
ljeno
st¹²⁴

(li

Možemo uočiti da je u prevodu na srpski jezik očuvana dvoznačnost kroz upotrebe zagrada kao i grafički izgled pesme. Kamingzova poezija nosi izvesnu sličnost sa haiku poezijom, i mnoge njegove pesme su zapravo haiku u pomalo neobičnoj formi. Slika jednog lista koji pada definitivno u sebi ima nečeg od usamljenosti. Ali to nije sve: vizuelna struktura ove pesme podseća na broj jedan – najusamljeniji od svih brojeva (ova pesma je tako i numerisana). Neka tumačenja ove pesme uzimaju u obzir i članove za ženski i muški rod u francuskom jeziku *la* i *le*, zatim *af* i *fa* koji podsećaju na rotaciju jednog predmeta (lista?) ili odraz u ogledalu.¹²⁵ Pesma se završava apstrakcijom broja 1 praćenom slovom l (slovo l je grafički ekvivalent broja 1, a nastavak –iness doprinos apstrakciji principa usamljenosti). Kamingz je verovatno jedini pesnik koji je u slovima video crteže – simbole, pa je koristio O kao balone, B – kao simbol za ženske grudi¹²⁶ i slično.

U prevodu pesme Bufalo Bil prisutan je napor da se očuva bliskost originalu. Jedina zamerka bi bila što nisu dosledno ostavljene praznine sa leve margine, odnosno nije ispoštovan Kamingzov samosvojni raspored reči na strani i uloga praznina:

¹²⁴ E. E. Kamings, *Srce ovog (ovde) čoveka*, preveo s engleskog Robert G. Tili, BKG broj 9, 2007, <http://www.balkanwriters.com/broj9/eeciummings9.htm>

¹²⁵ Kerry Michael Wood, *Works of Literature Are Like Buildings*, <http://www.kerrymichaelwood.com/writing.php>

¹²⁶ ibid.

Bufalo Bil iz
umro
koji ne
kada ja
hao je maslinastosrebrnastocrnog vranca
pas
t
uva
i skidao jednogdvasedamdevetnaest golubova
baš tako isus

e alaj to beše zgo
dan mužjak
i ono što me interesu
je je
kako vam se dopada vaš plav
oo
ki dilber
Gospođo Smrt¹²⁷

Neke pesme predstavljaju običan komentar lucidno strukturiran i vizuelno uvek krajnje privlačan, kao što je to pesma 39:

uzmimo da je Život star
(i jar)ac koji na glavi nosi cveće

a mlad
i momak
sedi Smrt u birtiji
smeška se držeći novčanicu
između palca i kažiprsta¹²⁸

Da li je život starac ili stari jarac koji na glavi nosi cveće nije toliko važno, važno je da kroz jezičku igru i simultane predstave jarca i starca čitaoci već doživjavaju nekakvu jezičku i slikovnu očuđenost koju proizvodi Kamingzov tekst.

Evo još jednog primera haikua koja bi mogao da glasi *this one snowflake alighting upon a gravestone*¹²⁹.

one

¹²⁷ E. E. Cummings, *Srce ovog (ovde) čoveka*, preveo s engleskog Robert G. Tili, BKG broj 9, 2007, <http://www.balkanwriters.com/broj9/eecummings9.htm>

¹²⁸ ibid.

¹²⁹ Michael Dylan Welch, *The Haiku Sensibilities of E. E. Cummings*, <http://www.gvsu.edu/english/cummings/Welch4.htm>

t
hi
s
snowflake
(a
 li
 ght
 in
g)
is upon a gra
v
es
t
one¹³⁰

Praveći sebi svojstvene pesme-ideograme, Kamingz razlaže jednu reč na tri različite reči metodom podele reči na nekoliko zasebnih stihova. Tako reč „gravestone” postaje naizmenično „gravest one”, „vest” i „one”. Grafički raspored osim višeznačnosti nudi i određenu dozu taktilnosti i čulnosti same pesme – padanje pahulje na nadgrobni spomenik gotovo biva opipljivo, opredmećeno.

Smatra se da je Kamingz snažno uticao na bitničku poeziju, ali i na „hip-hop i čitavu kontrakulturu šezdesetih godina”¹³¹. Najveći uticaj Kamingz je, čini se, izvršio na školu jezičke poezije (L=A=N=G=U=A=G=E) i na neke Blek Mauntin pesnike među kojima su Robert Krili, Luis Zukofski, Čarls Olson.

„Olson je ukazao na događaj pravljenja (making), na to da je važna ruka koja konstituiše pesmu, koja se istražuje, u koju se udahnuje i koja se uzdiže kroz stranicu papira, fragment po fragment, od arhetipskih naslaga života svakog pojedinca.”¹³² Olsonovo tretiranje stranice papira i vizuelno eksperimentisanje uticalo je na veće obraćanje pažnje i svest o grafičkom nivou pesme. Jezički pesnici i pesnikinje su smatrali da je „ideologija uvek prisutna u tekstu”¹³³, da ona generiše tekst i da su „zapadnoevropski logocentrički diskursi stvorili prozirne jezike, koji mimetičkim iluzionizmom skrivaju svoju ideologiju.”¹³⁴

Poseban odnos ženskog pisma prema materijalnom aspektu jezika je već razjašnjen. Paralelama i višestrukim vezama koje se mogu napraviti ipak tu nije kraj. Jezička poezija se pojavljuje oko 1974. godine, iste godine kada i *Revolucija pesničkog jezika*, Julije Kristeve. Odlikovala se „ekstremnim remećenjem površine jezika i često je izazivala optužbe da je nečitljiva, jer je u pitanju nereferencijalno pisanje.”¹³⁵ Opšte mesto koje važi za poeziju jeste da je ona namenjena čitanju naglas. Kamingz apsolutno otvoreno odbacuje tu ideju i takav koncept poezije.

¹³⁰ <http://www.gvsu.edu/english/cummings/Welch4.htm>

¹³¹ Robert G. Tili, *Edvard Estlin Kamings*, BKG broj 9, 2007, <http://www.balkanwriters.com/broj9/eeciummings9.htm>

¹³² Dubravka Đurić, *Poezija, teorija, rod*, Orion art, Beograd, 2009, 356.

¹³³ *ibid*, 159.

¹³⁴ *ibid*.

¹³⁵ *ibid*, 361.

„Zanimljivo je uporediti Olsonove Maksimusove pesme sa prostorno inovativnim tekstovima žena koji su se pojavili nakon Maksimusa. Ketlin Frejzer objašnjava: „Njegov kosmos je bio otelovljen tekstovima pisanim u dva stupca, listama, brojevima, istorijskim bitovima podataka, vlastitim imenima, REČIMA pisanim velikim slovima, strelicama >>>, kosim crtama ///, zvezdicama *****, podvučenim rečima, i drugim uvećanim grafičkim simbolima, kao i redovima slova (njegova pisaća mašina je bila njegov linotip & njegov personalni kompjuter) nakrivljenih pod čudnim uglovima ili letećih preko stranice papira, koji su sačinjavali strahovit mimetički pokušaj da dočaraju dinamiku fizičkog sveta kao primarnog teksta.“¹³⁶

Kamingzova poezija je takva da ukida govor o njoj: možemo je samo gledati – ali svaki pokušaj govora o njoj je osujećen, ona je jednostavno to što jeste, ne dozvoljava gotovo nikakav iskorak iz nje same. Njegova poezija je često nazivana pokušajem da se materijalizuje haos. U nekim analizama se ističe učestalost znaka uzvika i njegoa sugestivnost. Neosporna čulnost Kamingzovog jezika kojoj umnogome doprinosi sama vizuelna strana bliska je onom zadovoljstvu u tekstu o kome piše Bart. Poput Gertrud Stajn i mnogih drugih pesnikinja koje su pisale i danas pišu ženskim pismom, Kamingz se na neki način „prepustio rečima“¹³⁷, kao i „lingvističkoj igri i moćima jezika“¹³⁸. On bi, prema Lin Hadžinien, bio „idealna varvarin“. Prema njenoj definiciji, taj idealna varvain je osoba koja stalno stvara 'novu sliku'¹³⁹, pesnik koji je aktivan učesnik u beskrajnoj novosti pesničkog jezika. Kamingzova poezija se može uporediti sa poezijom pesnikinje Suzan Hau koja se takođe „realizuje s obzirom na stranicu papira kao vizuelno polje po kojem se raspoređuju reči“¹⁴⁰ ali je ona bliska velikom broju postmodernističkih jezičkih pesnika i pesnikinja. „Shvatanje beline papira kao prostora koji ne mora biti ispunjen tekstom koji se bazira na linearnosti, ali i kaligramski izgled pesama, promenljiva veličina slova i fontova, grafička nečitljivost, veza likovnosti pesme i njenog značenja, kao i sveukupna briga oko grafičkog izgleda pesama i zbirki, elementi su koje će mlađe pesnikinje preuzimati iz ovih neoavangardnih tekstova, (pre)osmišljavati ih i koristiti u novom kontekstu.“¹⁴¹

Najveći doprinos Kamingzove poezije je upravo u tome što je pokazala da je i zagradama, crticama, asteriscima, brojevima i raznim drugim simbolima takođe mesto u poeziji, i da poetski tekst nije nužno neki hermetičan, visokoparan, elitistički tekst. On može biti i jedna lingvistička igra. On može biti ideogram, slika.

Zaključak/ reč posle

Govoreći o „smrti dekonstrukcije“, Žak Derida je jednom prilikom, sa određenom dozom njemu svojstvene ironije i lucidnosti, primetio kako je nevolja sa dekonstrukcijom u tome što ona umire već više od trideset pet godina. Naime, čim je dekonstrukcija nastala, već je bilo izjava da je ona mrtva. Ona se smatrala nekakvom „izmišljotinom“ koja će, kao uostalom i sve

¹³⁶ ibid, 357.

¹³⁷ ibid, 165.

¹³⁸ ibid.

¹³⁹ ibid, 285.

¹⁴⁰ ibid, 392.

¹⁴¹ Jelena Milinković, *(Neo)avangardne osnove*, Fragmenti o ženskom, Agon broj 6, http://www.agoncasopis.com/Broj_06/o%20poeziji/2_jelena_milinkovic.html

izmišljotine, biti kratkog veka; govorilo se da je dekonstrukcija nekakav „uljez“ uleteo s namerom da relativizuje ozbiljne koncepte na kojima se temelji vascelo znanje i zapadnjačka misao uopšte. Institucije su se borile (a neke se još uvek bore) da takav način mišljenja koji je oličen u rečenici „mislim, dakle – mislim drugo“ (mislim, dakle, potrebno mi je drugo da bih mislio) drže podalje od sebe, osećajući veliku opasnost od „postmodernističke skepse“ i jedne nove mogućnosti da se ospori gotovo svaka istina, a svaki diskurs preispita. Pretnja od dekonstruktivnog diskursa bila je izgleda veća od pretnje bilo kog političko revolucionarnog diskursa. Pa ipak, čak i ako sa izvesnom superiornošću ili olakšanjem prihvatimo tezu da je dekonstrukcija mrtva (šta god to značilo), ne možemo lako osporiti činjenicu da se ona duboko utkala u savremenu misao. Upravo to je naročito važno za književnost danas, književnost posle Deride i Barta, a posebno za promišljanje same prakse ženskog pisma ili postmodernističkih tekstualnih praksi.

Kada govorimo o dvadesetim godinama prošlog veka, periodu kada su nastajala velika dela modernizma i kada je došlo do tako važnih revolucija na svim umetničkim poljima – mi zapravo govorimo o periodu koji je gotovo čitavo jedno stoleće iza nas. Možda su nam danas teško shvatljivi napori i borbe koje su vodili i izvojevali, pisci među kojima je i Kamingz, kao što nam je danas nezamislivo da jedno delo (bilo ono književno vredno ili manje vredno) bude zabranjeno.

U vladavini liberalnog kapitalizma nema cenzure ali ima čokoladnog laksativa (fenomen o kome govori Slavoj Žižek). Dok jedni vrlo ozbiljno razmatraju (i)relevantnost postojanja jednog dela u štampanom obliku nasuprot neograničenom internetskom prostoru koji je najdemokratičniji ali i najneselektivniji medij po pitanju objavljivanja, drugi doštampavaju tiraže bestselera a treći se trude da uspostave i ispoštuju ma kakve (čitalačke) kriterijume o tome šta je „prava“ i kvalitetna književnost.

Protekli vek je obeležen još jednom revolucijom. Žene su se izborile za mnoga prava čime se bitno izmenila današnja slika sveta. Možemo govoriti o različitim feminističkim strujama, o različitim pokretima za oslobađanje, ali moramo imati na umu svest o značaju takvih pokreta i o uticajima koje su oni izvršili na svest ljudi. Naša svest i stvarnost je drugačija, a to implicira posve drugačiju umetnost i književnost. Važi i obrnuto: pišemo i promišljamo na drugačiji način, dakle – naši tekstovi stvaraju i konstruišu drugačiju stvarnost.

Mogli bismo lako povući paralelu između teze o „smrti dekonstrukcije“ i teze da žensko pismo „ne postoji“. Ta rečenica se često čuje i ona na gotovo identičan način potvrđuje određeni zazor od drugačijeg pisanja, zazor od drugačijeg mišljenja. Pri tom se previđa da je žensko pismo jedan ozbiljno teorijski zasnovan koncept, kao što su to uostalom i svi književni pojmovi i klasifikacije koji se isto tako mogu osporiti i osporavati, ali koji nam najčešće pomažu da napravimo nekakav kontekst u koji ćemo određena dela smestiti. Drugim rečima, kao što možemo da govorimo o određenim pravcima, poetikama, stilovima, tendencijama u književnosti i umetnosti uopšte, upravo tako možemo govoriti i o ženskom pismu. Imajući, naravno, u vidu, da se ni jedno književno delo ne može niti treba do kraja ukalupiti u bilo koju klasifikaciju, u bilo koji koncept. Zato i postoje savremena čitanja nekih davno napisanih dela jer upravo čitanja i teorijska promatranja čine jedno delo živim i aktuelnim. Stoga se čini da više nema mesta rečenici „žensko pismo ne postoji“. Žensko pismo postoji kao što postoje i svi drugi označitelji. Označeno je uvek bilo diskutabilno. Uostalom, Derida je pokazao da se baš u toj razlici / razluci kriju mogućnosti za uživanje u tekstualnom, mogućnosti za igru. Postoje tekstovi, postoje kanoni, ali i drugačije pisanje, drugačiji jezik, drugačija čitanja i (u)pis(iv)anja.

Kamingz pripada onim piscima koji su nam to otkrili.

e.e. kamingz

PREDGOVOR

1

Pod pretpostavkom da je moja tehnika pisanja ili komplikovana ili originalna ili oboje, izdavači su me učtivo zamolili da napišem uvod ovoj knjizi.

U najmanju ruku moja teorija tehnike je, ako je uopšte imam, daleko od toga da bude originalna, a nije ni komplikovana. Mogu da je izrazim u dvanaest reči citiranjem Večnog Pitanja i Besmrtnog Odgovora burleske: „Da li biste udarili ženu sa detetom? – Ne, udario bih je ciglom.“ Poput komedijaša burleske, i ja izuzetno volim tu preciznost koja stvara pokret.

Ako je pesnik iko, on je onaj kome su stvorene stvari veoma malo važne – jer je opsednut Stvaranjem. Poput drugih opsesija, i ova opsednutost ima svoje mane; na primer, moje jedino interesovanje vezano za novac je u tome – kako bih ga mogao stvoriti. Na svu sreću, radije bih stvorio skoro bilo šta drugo, uključujući lokomotive i ruže, jer se sa ružama i lokomotivama (da ne spominjem akrobate Proleće struju Kouni Ajland Dan nezavisnosti mišije oči i Nijagarine vodopade) moje „pesme“ takmiče.

One se takođe takmiče međusobno, i sa slonovima, i sa El Grekom.

Neminovna zaokupljenost rečju daje pesniku jednu dragocenu prednost: dok nestvaraoci moraju da se zadovolje nepobitnom činjenicom da je dva puta dva četiri, on uživa u čisto neodoljivoj istini (koja se može naći, u kraticu kostimirana, na naslovnoj strani ove zbirke).

sa engleskog preveo Aleksandar Obradović

tekst je preuzet iz dvojezične knjige *E.E. Cummings, Selected poems/Odabrane pesme*, preveo i priredio Aleksandar Obradović, R.Obradović, Beograd, 2011.

¹ Ovo je predgovor prvog izdanja zbirke pesama *is 5* (1926).

e. e. kamingz

izabrane pesme

IV

uvaži O
ženo ovo
moje telo.
jer je ono

ležalo
praznih ruku
na vrtoglavim brdima
i sanjalo te,

potvrdi ove
odlučne nezasite
oči
koje su spazile

nemi noćni karneval
sliku
tmine
s meteorima

strujanje igrivih
besmrtnih šaka
prasak
lebdećih zvezda

(u vremenu koje tek dolazi
setićeš se ovih noćnih divnih
zanosa polako,
u prepunjenom

srcu brze
cvetnoužasne
uspomene
će

se dići, polako

se vratiti na
crvene odabrane usne

nesamerljive vizije)

LA GUERRE

I

Čovečanstvo volim te
jer bi pre ocrnilo čizme
uspeha nego ispitivalo čija duša visi
sa lanca džepnog sata što bi bilo sramno za obe

strane i zato što
bez odstupanja aplaudiraš svim
pesmama koje sadrže reč otadžbina
i majka kada se pevaju kod starog hauarda

Čovečanstvo volim te jer
kad je teško podilaziš
inteligenciji da kupi piće a kada si
puno love ponos te drži

dalje od zalagaonica i
zato što neprestano izvršavaš
neugodne stvari a
posebno u sopstvenom domu

Čovečanstvo volim te jer
neprestano stavljaš tajnu
života u pantalone i zaboravljaš
da je tu i sadaš

na nju
i zato što
zauvek pišeš pesme u krilima
smrti Čovečanstvo
mrzim te

IMPRESIJE

I

Damo Tišine
iz ljupkog kaveza
tvog tela
uzletela je
 kroz plahu
noć
jedna
brza ptica

(nežno nad
zadivljujućim likom noći
tvoj
glas
 raspršivši namirisana
krila
odjednom ispraća
stopalima
okomitim od sunca

žestoku lepotu zore)

nebo srebrni
nesklad ispravnim
prstima aprila
pretvorilo se

 u
neuređene proste dragulje

sada kao moljac uz spoticanje

zalepršaju i lupaju krilima po
travi koja se sudara s drvećem i
kućama i konačno,
ciljaju u reku

III

prljave boje njenog poljupca upravo su
prostrujale
 mojom krvi koja vidi, njeno brbljivo srce

zakovalo je neboder koji plače

u meni

ujedam krhku koprenu oka
(osećam samo srećan drhtaj stomaka
Koji uvećava moju ogromnu strast kao posao

i Y njenih nogu koje nastaje kad se stisnu

nudeći svoj omlet mekane požude)

tačno u šest

alarm je napravio

dve dange na njenim obrazima. Pamet se ukazala u zoru.
ustala je

zevajući razjapljenim ustima
odturala se do čaše udarajući o stvari.
umorno je nešto pokupila s poda

Kosa joj je bila raščupana, kašljala je dok je pertle vezivala

VI

pesma kojom je njen stomačić marširao kroz mene kao
vojska. Od njenih nozdrva do stopala

mirisala je na tišinu. Uzbuđena kuka

njene zadovoljne noge odvukla je u usamljenu masu
moju podvojenu požudu

njena kosa je bila kao gasni plamen
koji je opasno osetiti. Razoružano...

puls

njene žestoke lenjosti pokušao je da ponovi
trik sinkope koju ima Evropa

-. Jednog dana sam osetio kako me planina dodiruje tu
gde stojim (možda devet milja udaljen). Bilo je proleće

umućeno suncem. slatko u osakaćenom vazduhu
preobilja pupoljaka. dolina je prosula
svoju golicavu reku u moje oči,

usmrćen
svet uvijao se poput okinute žice.

VIII

njen pažljiv različit pol čije oštre usne češljaju
moj mumlajući stisaksnage (zaljuljan teretom
ljubavi)

iskreno otpozdravlja, uz tajanstveno sleganje ramena
pitajući se Kroz njenu Zaglušenost da li će polako lutati
moja zaglupelOst?

njene druge, vlažne, tople

usne gibaju se, preko mog izubijanog osmeha;
podjednako brzo iznad skakutavog standarda

agonije moje groktave oči zaustavljaju skrojen plamen
Njeno biće pri tom odjednom postaje

jedna neprobojna prozirnost.
surove rastuće grudi i sise koje govore
kažnjavaju moj zagrljaj
prebrzo!

svetla ljutnja
žovijalne kose jako uokviruje

lice u obruč namrgođenog zanosa

VII

volim svoje telo kada je s tvojim
telom. Ono je tad nešto posve novo.
Mišići su bolji i ima više žila.
volim tvoje telo. volim to što ono čini
volim njegove načine. volim kad osetim kičmu
tvog tela i njegove kosti, podrhtavajuću
-čvrsto-glatko ću koju ću
iznova i iznova i iznova
ljubiti, volim da ljubim ovo i ono tvoje,
volim, polako maženje, uzbuđenih dlačica
tvog naelektrisanog krzna, i to-šta-je-to preko
ploti koja se razdvaja....I oči velike ljubavne-mrve,

i verovatno volim ustreptalost

ispod mene tebe tako nove

XL

ti

prvotuješ ogromnost su-
mraka

bleda

iznad meko-
će od sna više jedi
(srećno & ko
će tiho pono-ne)

nstvena,

(stati Oh!Zvezda
Zaštobo

je

na
stidljiva obmana mala nepobe

diva klima glavom tajno

vi

to kaoključ
m obrtano disa
Nje

XVI

su-

je-Mrak ptica

pre

-pun ta-
me jede

rastojanje

(o)smeš

(i)vanje samo zvona (dodir)ivanje

?uma

(mesec počinje Tu
)
sada, su planine on sanjaju; novo
.uh ako

kada:
&
i
li O ne primet no

XLV

ti
u zi
mu sediš
umireš misliš
ušušcano iza u
mrljane čaše um ti je
pomučen i obgrljen snom (ili po
nekad isprazno posmatraš kroz ne
oprana prozorska okna u deliće radnje
ubistava neprijatnih lica koja prolaze brzi
nom svog disanja.) „ljudi su smrti koje hoda
ju u ovo doba“ misleći „konačnost se hrani od
njih još samo malo otvorenije od uobičajenog tamo
amo koji energično u žurbi nose zadivljujuću & sponta
nu & složenu ružnoću sebe samih sa oštrom jednostavnošću
i snažnijom brutalnijom uzaludnošću“ I sediš udobno se
namestivši tupo iza dva ili tri delimično providna okna
koja uz pomoć nekog trika bez ljubavi razdvajaju
jedan zaustavljen nepokretan um od sto
tine prokletih utrkujućih mozgova (u
paru ili po troje oni užasno brzo
prolaze i dišu) u zimu ti mi
sliš umireš polako
„tok tik“ kao što
videh drveće(u
čijim crnim
telima se
skriva
lišće

ljubav jeste mesto
& kroz ovo mesto
ljubavi kreću se
(sa sjajem mira)
sva mesta

da jeste svet
& u ovom svetu
da žive
(vešto uvijeni)
svi svetovi

DAN ZAHVALNOSTI (1956)

monstruozi užas guta
ovaj nesvet mene tobom
dok se bog očeva naših očeva klanja
svakom nečemu koje hoda kao da je neko

ali glas-sa-osmehom demokratije
najavljuje noć&dan
„svi siroti ljudi koji žele biti slobodni
samo treba da veruju u s a d“

iznenada se digla mađarska
pustila je jeziv krik
„nikakav ropski neživot neće me ubiti
ja ću umreti slobodna“

tako je jako zapomagala da je termopil
čuo i maraton je čuo
i sva predčovečanska istorija
a konačno i UN

„smiri se mala mađarska
i radi kako ti se kaže
veliki dobar medved je ljut
plašimo se za quo pro quid“

ujka sem sleže svojim lepim
ružičastim ramenima znaš već kako
i on trza svoju liberalnu sisicu
i tepajući kaže „trenutno sam zauzet“

ta-na-na-na-na demokratija

budimo svi zahvalni do groba
i spalimo kip slobode
(jer počinje da smrdi)

55

pri

mećuješ
niko ne želi

manje(da ne ka

žem najmanje)& ja pri
mećuje
m ni

ko ne želi najviše

(da ne
kažem još
blaže mnogo)

može

biti jer
sva

ko

želi više
(&više &
još više)šta smo do

đavola da nismo svi grobari²?

IX

ako voliš moje pesme pusti ih
da uveče hodaju, malo iza tebe

onda će ljudi reći

² Prisutna igra reči *more* (više) i *morticians* (grobari) (prim. prev).

„Duž ovog puta video sam princezu
koja ide da se nađe sa ljubavnikom(to je bilo
kad je padao mrak) sa visokim neznalicama slugama.

XVIII

Damo, dodirnuću te umom.
Dodirnuti te i dodirnuti dodirnuti
dok mi iznenada
ne uputiš osmeh, stidljivo opsceni

(damo ja ću te
dodirnuti umom.) Dodirnuti
te, to je sve,

ovlaš i ti ćeš potpuno postati
s beskrajnom lakoćom

pesma koju neću napisati.

KIŠA JE ZGODNA ŽIVOTINJA

Odmah nakon toga hvatam voz i u Parizu sam dok ne padne noć, u maju.
Duž reke drveće otpušta tek poneke tihe pramičke, polovične
mirise, koji padaju plutajući kroz vidik ljudi koji se kreću i razgovaraju;
bojažljivo celivajući kape i ramena, zglobove i haljine; koji bez
govora svetle nad smehom ljudi i dece, devojčica i vojnika.
U sumrak ove se besmislene i izuzetne stvari snishodljivo kreću
među ljudima, polako i nepropadljivo. Ljudima nije žao što su živi.
Ljude nije sramota. Ljudi se smeju, kreću se radosno i nepovratno
kroz sumrak ka vašaru hleba od đumbira. Ja sam živ, prolazim tuda takođe
vidikom među kapama i vojnicima, među osmesima i
kravatama, poljupcima i starcima, zglobovima i smehom. Svi se mi zajedno
nepovratno krećemo, krećemo se sporo i veselo. Zamršeno ramena
naša i naše kape bojažljivo dodiruju milioni apsurdnih nagoveštenih
stvari; pramičcima, ženama, smehom, zauvek: dok se
našim umom, lepo vezuju i zatvaraju topli pipci večeri.

sa engleskog prevela Ivana Maksić

izvornik: E. E. Cummings: Complete Poems 1904-1962,
edited by George J. Firmage, Liveright: NY, 1991.

e. e. kamingz

Prigovor izlaganju II (1945)³

Zašto slikaš?

Iz istog razloga zbog kog i pišem.

To nije odgovor.

Nema odgovora.

Koliko dugo već nema odgovora?

Od kad znam za sebe.

Koliko dugo pišeš?

Od kad znam za sebe.

Mislim na poeziju.

I ja.

Zar pisanje i slikanje nisu protivni jedno drugom?

Naprotiv: vrlo se vole.

Vrlo su različiti.

Upravo: jedno je slika a drugo je napisano.

Ali tvoje pesme su teško razumljive dok su tvoje slike tako lake.

Lake?

Naravno – ti slikaš cveće i devojke i zalaske sunca; Stvari koje svako razume.

Nisam ga nikad sreo.

Koga?

Svakog.

Jesi li ikad čuo za apstraktno slikarstvo?

Jesam.

Zbilja?

Ja sam slikar a slikarstvo je apstraktno.

Nije svako.

Ne, oslikavanje doma je konkretno.

Šta neko ko farba dom time predstavlja?

Deset dolara na sat.

Drugim rečima, ne želiš da budeš ozbiljan.

Za ozbiljnost je potrebno dvoje.

Samo trenutak, aha, da, gde ćeš živeti kada se završi rat?

U Kini, naravno.

Kini?

Da.

³ Ovaj intervju je konstruisao E. E. Kamingz (prim. prev).

Gde u Kini?

Tamo gde je slikar ujedno i pesnik.

sa engleskog prevela Ivana Maksić

Original preuzet iz knjige E. E. Cummings, *A Miscellany Revised*. Edited by George Firmage, New York: October House, 1965. 316-17.

BIOGRAFIJA

Edvard Estlin Kamingz (Edward Estlin Cummings, 14.10.1894 – 03.09.1962), bio je poznatiji kao E.E. Kamingz, dok se skraćena forma njegovog imena često pisala malim slovima, e.e. kamingz, u stilu sličnom njegovim pesmama. Njegov opus obuhvata oko 2.900 pesama, dve autobiografske priče, četiri drame i nekoliko eseja, kao i veliki broj crteža i slika.

Odrastao je u konzervativnoj porodici u Kembridžu, Masačusets. Kamingz je, prema porodičnoj hronici, želeo da postane pesnik još od ranog detinjstva, u čemu ga je posebno ohrabrivala majka. Njegov otac, filozof i teolog, predavao je na Harvardu do 1900. godine, a potom je postao pastor južne bostonske kongregacije Unitarijanske crkve. E.E. Kamingz je pohađao državnu školu, u kojoj je izučavao grčki, latinski i poeziju, pre nego što se upisao na Harvard, 1911. godine. U tom periodu, objavljivao je poeziju u univerzitetskim listovima, koji su doprineli njegovom poznanstvu sa S. Fosterom Dejmnom, Stjuartom Mičelom, Džonom Dosom Pasosom, Skofildom Tajerom i Dž. Siblijem Votsonom koji su ga podržavali u umetničkoj karijeri. Ovi prijatelji upoznaju ga sa radovima El Greka, Vilijema Blejka, Pola Sezana, francuskih impresionista, fovista, Pikasa, Tuluz-Lotreka i mnogih drugih. Kao diplomski rad Kamingz je na Harvardu predstavio esej pod naslovom *O novoj umetnosti* koji je otkrio svu njegovu umetničku osetljivost, kao i želju da poveže vizuelne umetnosti i književnost, u čemu se nalazi ključ za razumevanje njegovog osobenog tipografskog stila.

Posle studija, Kamingz se 1917. seli u Njujork. Nešto kasnije, dobrovoljno se prijavljuje za službu u Norton-Hadžesovim ambulancama i plovi za Francusku. Tokom ovog putovanja, upoznaje Vilijama Slektera Brauna sa kojim će biti uhapšen i optužen za špijunažu i druge nepoželjne aktivnosti na tlu Francuske. Knjiga o ovim iskustvima, *The Enormous Room* objavljena je 1922. Kamingz se ponovo vraća u Pariz 1921. godine i tamo ostaje dve godine. Do kraja 30-ih više puta odlazi u grad svetlosti gde se upoznaje sa mnogim značajnim umetnicima, među kojima je i Pablo Pikaso. Godine 1931. posećuje Sovjetski Savez, Severnu Afriku i Meksiko. Prethodno, u periodu od 1924. do 1927. radio je za magazin *Vanity Fair*.

Tokom 1924. godine venčao se sa Elani Or Tajler sa kojom je dobio kći Nensi. Posle razvoda 1929. godine, drugi brak je sklopio sa En Minerli Barton. Sledeće dve godine njih dvoje će gotovo neprekidno putovati Evropom. U maju 1931. godine, Kamingz će napustiti i Bartonovu i otputovati u SSSR. Tokom ovog putovanja biva uznemiren saznanjem da postoje velika ograničenja intelektualnih i umetničkih sloboda u zemlji koju je posetio. Godine 1932, dok je brakorazvodna parnica sa Bartonovom u toku, upoznaje Merion Morhaus, koja je bila njegova prijateljica i zakonita žena do kraja života. Kamingz je 1933. godine dobio Gugenhajmovu stipendiju za pisanje poetske knjige. S obzirom da nikako nije uspevao da pronađe izdavača za ovu knjigu, objavio ju je samostalno, uz pomoć majke, pod nazivom *No Thanks*, 1935. godine. Njegov naslov parafrazirao je odgovor 14 izdavačkih kuća koje su ga odbile.

Na jednoj strani pod uticajem modernista kao što su Gertrud Stajn i Ezra Paund, Kamingz je još u ranim radovima bio pod snažnim uticajem imažinističkih eksperimenata Ejmi Louvel. Objavio je sledeće knjige pesama: *Tulips and Chimneys* (1923), & (1925), *XLI Poems* (1925), *is 5* (1926), *ViVa* (1931), *No Thanks* (1935), *Collected Poems* (1960), *50 Poems* (1940), *1 × 1* (1944), *XAIPE: Seventy-One Poems* (1950), *Poems, 1923–1954* (1954), *95 Poems* (1958), *73 Poems* (1963, posthumno) i *Fairy Tales* (1965, posthumno). Objavio je i četiri drame: *HIM*,

tročinu dramu *Anthropos, or the Future of Art*, jednočinku-balet po motivima *Čiča tomine kolibe* i *Santa Claus: A Morality*, verovatno njegovo najuspelije dramsko delo.

Harvard je Kamingzu 1952. godine dodelio titulu počasnog profesora. Poslednju dekadu života proveo je putujući, držeći predavanja i boraveći u letnjikovcu Džoj Fram, na Silver Lejku, Nju Hempšir. Preminuo je od posledica moždanog udara, 03.09.1962. godine, u 67. godini života, u Nort Konvej Memorijalnoj bolnici. Sahranjen je na groblju Forest Hil u Bostonu.

pisali su:

Neli Zaks (*Nelly Sachs*, rođ. *Leonie Sachs*) rođena je 1891. u Berlinu, kao jedino dete u imućnoj i dobro asimilovanoj jevrejskoj trgovačkoj porodici. Za sobom je ostavila malo biografskih podataka. Sa 15 godina čita roman *Gösta Berling* Selme Lagerlef, pod čijim utiskom piše autorki i ostaje sa njom duže od 35 godina u prepisci. 1921. objavljuje knjigu *Legende i priče* (*Legenden und Erzählungen*), napisanu u romantičarskom maniru, dvadesetih godina sporadično objavljuje pesme u časopisima. Otac joj umire 1930. godine, što se poklapa sa jačanjem nacionalsocijalizma u Nemačkoj. Tridesetih godina živi sa majkom u atmosferi rastuće diskriminacije i getoizacije jevrejske populacije. Trudi se da obezbedi sebi i svojoj majci vizu za odlazak iz Nemačke. To joj polazi za rukom 1940. godine, dan pre nego što je trebalo da bude isporučena u koncentracioni logor. Spasonosnu vizu za Švedsku obezbedila joj je pomenuta prijateljica Selma Lagerlef. Andreas Kilher piše o tome kako je Zaksova sa vizom u jednoj i nalogom za isporučenje u drugoj ruci otišla u Gestapo, gde joj je jedan službenik savetovao da nalog pocepa i smesta otputuje. Ostatak života Zaksova provodi u malom izbegličkom stanu u Štokholmu, izdržava se kao pralja i prevodeći savremenu švedsku poeziju na nemački. Saznavši za Holokaust odriče se svega što je ranije pisala. Iz švedskog egzila objavljuje devet knjiga pesama, od kojih su najvažnije *Mojoj mrtvoj braći i sestrama, u kućama smrti* (*Meinen toten Brüdern und Schwestern gewidmet, in den Wohnungen des Todes*, 1947), *Pomračenje zvezda* (*Sternverdunklung*, 1947), *I niko ne zna kako dalje* (*Und niemand weiß weiter*, 1957), *Bekstvo i preobražaj* (*Flucht und Verwandlung*, 1959) i *Smrt još slavi život* (*Noch feiert Tod das Leben*, 1960), kao i drame *Eli* i *Avram u soli*. Slavu u Nemačkoj stiče krajem pedesetih godina 20. veka, 1960. dobija nagradu *Droste* i 1965. *Nagradu za mir nemačkih izdavača*, a međunarodnu slavu stiče 1966. dobivši zajedno sa Jozefom Agnom *Nobelovu nagradu* za književnost. Ova priznanja samo su poremetila krhki unutrašnji mir ove povučene pesnikinje. Tako šezdesetih godina veliki deo vremena provodi u psihijatrijskim ustanovama zbog učestalih paranoidnih psihoza koje je tadašnja psihijatrija lečila elektrošokovima. Novac od Nobelove nagrade poklonila je u humanitarne svrhe i prijateljici Gudruni Harlan. Umrla je od raka 1970. godine u Štokholmu.

Marko Stojkić je rođen 1981. godine u Smederevu. Od 1997. do 2011. živeo u Beogradu. Trenutno živi u Nemačkoj (Kincelzau), gde radi kao lekar. Poeziju je objavljivao u časopisima *Polja*, *Letopis Matice srpske* i *Koraci*, kao i na internetu. Objavio zbirku pesama *Laki bolovi* (Mostart, Zemun, 2011). Prevodi sa nemačkog jezika, uglavnom savremenu poeziju.

Objavljivao u Agonu:

[Agon br. 9 – izbor iz poezije](#)

[Agon br. 11 – Identitet kao kretanje](#)

[Agon br. 14 – Stvaralački tabu](#)

Marina Adamović je rođena 1962. godine u Nišu. Diplomirala je na Pravnom fakultetu. Osvojila je prvu nagradu na takmičenju koje je organizovao časopis *Almanah – Nove poetike*. Objavila je knjigu pesama *Curriculum Vitae* (2010). Poeziju objavila u nekoliko grupnih zbirki.

Bojan Marković je rođen u Užicu 1985. godine. Apsolvent je na katedri za Južnoslovensku književnost i jezik Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Poeziju objavljuje u književnoj periodici, a izvodi je na brojnim javnim čitanjima. Saradnik je i moderator književno-tribinskog programa Forum SKC-a, Beograd. Zanima se i za film, muziku i dramu kao deo grupe *Prosuti Iznutra*.

Ljiljana Tadić je rođena 1978. Završila je studije jezika i književnosti i magisterij književnosti u Tuzli (BiH). Objavila je dve zbirke pesama: *Sve moje boje* i *Palimpsest dvadesetih*, dve zbirke kritika i prikaza:

Šumovi povijesti i *Tumačenjem do teksta*, kao i zbirku priča *Muškarci uglavnom vole žene*. Saradnica je u brojnim časopisima, a pesme su joj objavljivane u zbornicima, antologijama i časopisima. Sudelovala je na *Sarajevskim danima poezije*, *Šopovim danima* na Plivi i na naučnim skupovima o istaknutim piscima iz BiH. Živi, radi, čita i piše u Brčkom.

E.E. Kamingz – vidi Biografiju na strani 82.

Ivana Maksić (1984), objavila poemu *O telo tvori me* (Matica srpska, 2011). Poeziju, prozu i prevode s engleskog objavljuje u periodici, zbornicima i antologijama. Bavi se slikarstvom i performansom (Jurodiva).

Objavljivala u Agonu:

[Agon br. 11 – Pseudoprikaz zbirke Pseudopoezija](#)

[Agon br. 12 – Izbor iz poezije](#)

na naslovnoj strani:

e. e. cummings, *self-portrait*

Impresum

- › urednici
Bojan Savić Ostojić
Vladimir Stojnić
- › web dizajn
Goran Savić Ostojić
Nikola Zlatanović
- › lektura
Jelena Milinković

› **agon**
časopis za poeziju