

Bojana Vujić

## RAZGOVORI O MIKELANĐELU: DVA SAVREMENA ŽENSKA PESNIČKA GLASA

Kroz istoriju, tradicionalni androcentrični kanon zapostavljao je žensko umetničko stvaralaštvo. Poslednje dve decenije dvadesetog veka, a pogotovo početak dvadeset prvog, donele su mnoge promene vezane za razumevanje i recepciju poezije koju pišu žene. Ovaj članak se bavi dvema savremenim zbirkama anglofonih autorki – *Mojim životom* Lin Hedžinijan i *Lepotom muža* En Karson – i na njihovom primeru pokazuje neke od zajedničkih tema i ideja savremenog ženskog pesništva, posebnu pažnju poklanjajući njihovom odnosu prema jeziku i samom pesničkom procesu.

Ključne reči: ženska poezija, En Karson, Lin Hedžinijan, savremena anglofona poezija.

### 1. UVOD: ŽENE I POEZIJA

U *Umetnosti T. S. Eliota* (*The Art of T. S. Eliot*), jednoj od najčuvanijih i najuticajnijih studija o Eliotovoj poeziji, autorka Helen Gardner (Helen Gardner), analizirajući dobro znane stihove „po sobi žene tamo-amo hode, o Mikelandelu razgovore vode”<sup>1</sup> iz „Ljubavne pesme Dž. Alfreda Prufroka” (“The Love Song of J. Alfred Prufrock”) navodi da „apsurdnost toga što piskutavi ženski glasovi raspravljaju o [Mikelandelovoj] monumentalnoj umetnosti [...] samo daje dodatnu ironiju osnovnom smislu stihova: bekstvu u bilo kakvu trivijalnost”<sup>2</sup> (GARDNER

<sup>1</sup> Prepev Ivana V. Lalića

<sup>2</sup> Prevod: BV. Svi citati u radu navedeni su u vlastitom prevodu, osim ako nije drugačije naznačeno.

1969: 84). Ovakav stav prema ženama u umetnosti (i ženama i umetnosti) nije, nažalost, nimalo neuobičajen: Grover Smit (Grover Smith), recimo, pišući o istim stihovima, samouvereno tvrdi da „žene, bez sumnje, o Mikelandelu razgovaraju dosadno i neuko” (Ricks 1988: 14). Premda je jedino u šta ne treba sumnjati, uprkos Smitovim rečima, to da je predrasudâ u kritici oduvek bilo i uvek će ih, verovatno, biti, činjenica da je Helen Gardner, i sama žena, bez imalo ironije mogla da napiše jednu tako mizoginu izjavu, možda i najplastičnije ilustruje obim problema. Ipak, mora se u obzir uzeti i kontekst – *Umetnost T. S. Eliota* prvi put je objavljena 1949. godine,<sup>3</sup> a Smitova studija, *Poezija i drame T. S. Eliota (T. S. Eliot's Poetry and Plays)* 1956. godine. Od tada je prošlo više od šezdeset godina, tokom kojih su se i književna kritika i svet u celosti promenili do neprepoznatljivosti, i ne bi trebalo o nečemu iz prošlosti, nečemu što je proizvod svoga doba, suditi prema današnjim aršinima.

To je svakako tačno; istorija nas, naravno, uči da se društvo i društvene norme i pravila s vremenom menjaju, te da je kontekst uvek od ključnog značaja za razumevanje ideja i događaja. Četrdesete i pedesete godine dvadesetog veka imale su potpuno drugačiji stav o ženama u poeziji i umetnosti uopšte nego kasnija doba, zar ne? Opet, odgovor nas može iznenaditi. Ako su četrdesete i pedesete godine dvadesetog veka danas već davna prošlost, devedesete to nikako ne mogu biti. A ipak, u svojoj studiji o savremenoj britanskoj poeziji, *Poezija današnjice (Poetry Today)*, objavljenoj 1996. godine, autor Entoni Tvejt (Anthony Thwaite) od ukupno devetnaest poglavlja pesnikinja ma posvećuje samo jedno, krajnje šturo, koje naslovljava „Neke žene”. On ovaj izbor opravdava time što u drugim poglavljima pominje i neke pesnikinje, poput Stivi Smit (Stevie Smith) i Kerol En Dafi (Carol Ann Duffy), ali svejedno kaže da je to što ih je okupio na jednom mestu samo „zgodan i lenj plan, a ne inteligentan kritički čin” (149), kao i da time samo prati „uobičajenu praksu koju su uvele same žene” (149), te da će ga bibliografija koju je naveo na kraju knjige možda „odbriniti od ogorčenih glasova koji će pokušati da me optuže za ‘margi-

---

<sup>3</sup> Treba, međutim, napomenuti da ova rečenica stoji i u izdanju iz 1969. godine.

nalizovanje' ili potpuno ignorisanje" (151). Lenjosti ovde svakako ne manjka – možemo se zapitati zbog čega Tvejt nije istražio razloge koji su doveli do „uobičajene prakse” antologijâ ženske poezije, ali oni su toliko očigledni,<sup>4</sup> da je potpuno jasno da ga nisu nimalo zanimali, već je bilo jednostavnije posegnuti za opštim mestom i „zgodnim planom”. Australijska teoretičarka Barbara Majlek (Barbara Milech) lepo je primetila da i na samom kraju dvadesetog veka „rodno ugnjetavanje zauzima centralni položaj u [književnoj] teoriji, ali to nije korenito izmenilo strukture [koje ga uzrokuju]” (MILECH 1991: 123).

Tek je dvadeset prvi vek doneo nedvosmisleno uočljive promene kada je reč o zastupljenosti žena u glavnim tokovima pesništva (antologijama, kritičkim studijama, univerzitetskim nastavnim planovima); danas su one često dobitnice prestižnih nagrada, članice raznih žirija, a 2009. godine, gotovo tri i po stoleća nakon zvaničnog uvođenja tog zvanja, Kerol En Dafi postala je prva žena koja je ponela titulu Pesnika-laureata Ujedinjenog Kraljevstva. A opet, možda zato što „žensko autorstvo ozbiljno podriva tradicionalnu dinamiku lirske pesme” (DOWSON – ENTWISTLE 2006: 242), vidljivije prisustvo žena u pesništvu često se posmatra kao rezultat uspešnog marketinga i pozitivne diskriminacije, te se o njihovim pesmama i dalje ne sudi uvek na osnovu isključivo estetskih kriterijuma (DOWSON – ENTWISTLE 2006: 169). Ova tema je svakako vrlo zanimljiva i podsticajna, no, ovde nema dovoljno prostora za njeno širenje – oni koje zanimaju istorija i istorijska recepcija ženske poezije mogu, upravo zahvaljujući promenama koje su nastupile potkraj dvadesetog i u dvadeset prvom veku i koje su žensko književno stvaralaštvo stavile na mapu mejnstrima, odgovore potražiti u nekoj od brojnih, relativno skoro objavljenih knjiga koje se bave tim temama (na primer, DOWSON – ENTWISTLE 2006 ili GILL 2007). Ono na šta se ovaj rad usredsređuje jesu dve zbirke poezije, nastale u razmaku od dvadesetak godina, koje na ilustrativan način pokazuju kako

---

<sup>4</sup> Istorijski posmatrano, pesnikinje nisu imale pristupa velikim, kanonskim časopisima i antologijama, a oni popularni su ih često ismevali, tako da su na kraju same morale da se izbore za vlastiti prostor – v. DOWSON – ENTWISTLE 2006 ili GILL 2007.

izgleda žensko pesništvo današnjice, a to su *Moj život* (*My Life*, prvo izdanje 1980, a dopunjeno 1987) autorke Lin Hedžinijan (Lyn Hejinian) i *Lepota muža* (*The Beauty of the Husband*, 2001), koju je napisala En Karson (Anne Carson).

Pre nego što se udubimo u *Moj život* i *Lepotu muža*, potrebno je, ipak, razjasniti terminologiju. Kada se govori o ženskom pesništvu, ne govori se o sinonimu za feminističku poeziju, već, po rečima književne teoretičarke Džo Gil (Jo Gill), o nečemu što u sebi obuhvata „čitav dijapazon pitanja i interesovanja – tu spadaju žene kao pesnici, žene kao čitaoci, žene kao govornici i oni kojima se pesničko ja obraća, te žene kao objekti i subjekti teksta” (GILL 2007: 6). Ženska poezija bi, ovako shvaćena, bila hiperonim feminističkoj poeziji, premda su granice između njih vrlo često porozne, s obzirom na to da se i jedna i druga najčešće bave pitanjima samog pesničkog stvaralaštva i jezika na kojem ono nastaje. Kako primećuje Ijan Gregson (Ian Gregson),

pesnikinje nastoje da pokažu u kojoj meri „zajednički jezik kulture i istine” zapravo nameće maskulinu vizuru onima koji ga koriste, i ženama i muškarcima. Suprotstavljajući se tome, ženska poezija poziva na suptilan rodni dijalog, koji, premda se ustručava esencijalističkih uproštavanja, istražuje granice između femininog i maskulinog i otkriva kako je „Istinita Reč” zapravo maskulini monolog, rodni monolit. (GREGSON 1996: 6–7)

Jedna od glavnih tema ženske poezije, dakle, jeste jezik kao sredstvo pesničke komunikacije i kao odraz šire društvene sredine u kojoj pesnik stvara. Obe zbirke o kojima će u daljem tekstu biti reči bave se jezikom, problematikom pisanja poezije, te pitanjima ženskog autorstva.

## 2. *MOJ ŽIVOT*: KAKO „ISKUSITI ISKUSTVO” KROZ JEZIČKI EKPERIMENT

To što u poeziji Lin Hedžinijan jezik igra jednu od glavnih uloga ne bi trebalo da predstavlja iznenađenje. Ova američka pesnikinja, rođena 1941. godine, jedno je od imena, pored, između ostalih, Rona Silimana (Ron Silliman) i Čarlsa Bernstina (Charles Bernstein) koja se vezuju uz takozvanu grupu *L=A=N=G=U=A=G=E*. Nastala sredinom

sedamdesetih godina dvadesetog veka, ova pesnička struja je istovremeno bila i reakcija na „Novu američku poeziju” (Njujoršku školu, Bit poeziju, grupu Blek Mauntin) i nastavak nekih njenih ideja. Centralna postavka grupe  $L=A=N=G=U=A=G=E$  tiče se, naravno, jezika – poezija šezdesetih godina u Americi, kao odgovor na osećanja lišeni ideal modernizma, vraća se ličnom izrazu; pesnici grupe  $L=A=N=G=U=A=G=E$  na ovo reaguju kritički: po njima, poezija ne treba da se oslanja na psihologiju, misticizam ili tradiciju bardijskog pesništva, već pre svega da istraži sam jezički i pesnički izraz. Pesničko ja postaje relativno neutralan glas, a cilj jeste da se, uz korišćenje dimenzije *očudenja*, otkrije do koje su mere jezički znaci uslovljeni društvenim kontekstom, što ovu poeziju jasno odvaja od modernističkog formalizma. Kako bi se ostvarila semantička nestalnost, jezički elementi se često koriste na neočekivane načine ili na neočekivanim mestima – fraze su fragmentarne, red reči neobičan, česta je upotreba opkoračenja. Neretko pesnici grupe  $L=A=N=G=U=A=G=E$  pišu poeziju u prozi, a tekst je organizovan u pasuse. Lin Hedžinijan (2000: 44) objašnjava da se pasusi posmatraju kao strukturne jedinice i predstavljaju jedan trenutak u vremenu, kao i sve elemente (misli, nagone, utiske...) koji sačinjavaju emotivni i racionalni um u bilo kom momentu. Ovo donekle podseća na vorticističku ideju „vrtloga” kao tačke u kojoj se sjedinjuju sve misli i ideje; s bitnom razlikom koja se ogleda u tome da je poezija pokreta  $L=A=N=G=U=A=G=E$  potpuno svesna vlastite konstruisanosti. Na ovaj način, zamagljuju se i preispituju granice između poezije i proze, svakodnevnog i književnog jezika, pesničke teorije i prakse, a krajnji cilj jeste uspostavljanje novog odnosa sa čitaocem, kroz takozvani „otvoreni tekst”, koji će čitaoca podstaći da pristupi jeziku kao sistemu koji funkcioniše na više nivoa (PREMINGER – BROGAN 1993: 675–676).

Sama Lin Hedžinijan kaže da jezik nije ništa drugo do skup značenja, a ta su značenja samo proticaji raznih konteksta, koji se retko uobličavaju u slike ili reči; umesto toga, stalno se preobražavaju. Poezija obitava u tim prelazima, i dovodi u pitanje konvencionalna poimanja da mora biti „o nečemu”. Pesnički jezik jeste jezik *ispitivanja*, a ne jezik žanra; to je i jezik improvizacije i jezik namere, a sam čin pisanja jeste „proces improvizacije u okviru (obliku) namere”. Jezik je, najzad,

sredstvo koje nam omogućuje da „iskusimo iskustvo” (HEJINIAN 2000: 1–3). Kroz jezička i iskustvena poigravanja, pesnik istražuje kako to poezija stvara značenje/a, pa i samog pesnika, koji postaje to što jeste upravo kroz stvaralački proces. *Moj život* je, napominje Lin Hedžinijan (2000: 187), knjiga „o formativnom uticaju jezika, a u isto vreme jeste i kritika tog istog jezika... *Moj život* je i određenje i konstrukcija”.

Na prvi pogled, zbirka *Moj život* deluje pristupačno, i čak na momente podseća na „Ulicu Rivir 91”, dugački prozni deo Louelovih *Skica iz života* (Robert Lowell, *Life Studies*). Međutim, vrlo brzo postaje jasno da je to samo iluzija. Za razliku od Louelove ispovedne lirske proze, *Moj život* sledi veoma strogu formu i velikim delom predstavlja pesničko-prozni tehnički eksperiment koji preispituje formalne obrasce – „duge i kratke rečenice, parataksu, vrste metonimijskog povezivanja ili metonimijske logike, društveni i porodični govor, ponavljanje i promenu, i tome slično” (HEJINIAN 2000: 184). Osnovna jedinica građe *Mog života* nije stih, pa čak ni pasus, već rečenica. Prvo izdanje, iz 1980. godine, napisano je kada je autorka imala 37 godina – sastojalo se od 37 delova, od kojih je svaki imao po 37 rečenica. Drugo izdanje (1987) nastalo je osam godina kasnije, kada je pesnikinja imala 45 godina; shodno tome, svaki od ranije napisanih delova dobio je još po osam novih rečenica, a celoj zbirci dodato je još osam delova; rezultat je 45 delova od po 45 rečenica, za svaku od 45 godina pesnikinjinog života. Postoji još jedan, kasniji dodatak, *Moj život devedesetih* (*My Life in the Nineties*), koji čini još deset delova, pridodatih originalnoj zbirci, ali ipak odvojenih od nje<sup>5</sup> – pošto Lin Hedžinijan kaže da ne voli svoje delo da posmatra „kao završeno” (HEJINIAN 2000: 65), vrlo je moguće da ćemo za nekoliko godina dobiti još jednu dopunu zbirci.

Iako se pesnikinja u knjizi zaista bavi svojim životom, ipak se ne može reći da je rezultat koji čitalac ima pred sobom autobiografija. Neris Vilijams (Nerys Williams) u knjizi *Savremena poezija* (*Contemporary Poetry*) objašnjava da *Moj život* „preispituje žanr autobiografije tako što odbacuje očekivano linearno ili hronološko pripovedanje”

---

<sup>5</sup> Izdanje iz 2013. godine zove se *Moj život* i *Moj život devedesetih*; novi tekst je i fizički odvojen od starog.

(117). Detalji iz autorkinog života su tu: detinjstvo, devojaštvo i odraslo doba evociraju se kroz sećanja, anegdote i neuhvatljive, nestalne asocijacije. Kada lirski subjekt napomene da „nema većeg iskušenja od prisećanja” (HEJINIAN 2002: 63), to ne treba shvatiti sentimentalno, jer već nam u sledećoj rečenici – „Koje to sećanje nije ‘uzbudljiva’ pomisao” (63) – daje do znanja da iskušenje, zapravo, leži u beskrajnim mogućnostima konstruisanja nečega što možda i ne odgovara „istini”. Jedan od lajtmotiva u knjizi – a ima ih nekoliko, i u različitim se kontekstima provlače kroz bezmalo svaki njen deo – jeste fraza „Zastoj, ruža, nešto na hartiji”, koju je pesnikinja, kako sama napominje, „metonimijski prevela” iz *Potrage za izgubljenim vremenom (À la recherche du temps perdu)*, želeći da evocira prustovsko „postepeno nadiranje [uspomena], [njihovo] akumuliranje, razmišljanje [o njima] i ispuštanje [tih uspomena] u svest, a time i u knjigu” (HEJINIAN 2000: 185). Ponavljanje lajtmotiva uz neprekidnu rekontekstualizaciju jedan je od načina na koje Lin Hedžinijan navodi čitaoca da stalno preispituje značenje, „do beskonačnosti odlažući završetak misli” (HEJINIAN 2000: 44). Ponekad se ovo ostvaruje i kroz humor, neretko upućen pesničkom procesu, kao kada na jednom mestu kaže da „simbolika ruže zavisi od trnja” (HEJINIAN 2002: 91), a na drugom „od čistote boje” (90).

Osim poetičkih i jezičkih razmišljanja, *Moj život* se bavi i pitanjima roda. Neris Vilijams (2011: 119) napominje da autorkina „taktika stalne rekontekstualizacije ključnih fraza ukazuje na evoluciju različitih izvedbi rodno uslovljenih prilika”. Tako, recimo, lirski subjekt izjavljuje, „Ako se ne udam posle fakulteta, biću sama celog života i usamljena u starosti” (HEJINIAN 2002: 73) ili „Žene, čula sam, treba da govore tiho, ali da ne mumljaju” (52). Lako bi bilo ovo protumačiti kao jednostavnu kritiku krutih rodnih uloga i zastarelih ideja; ono što daje svežinu i duhovitost ovom aspektu zbirke *Moj život* jeste upravo stalno prisutna svest o vlastitoj konstruisanosti. To se ostvaruje kroz vraćanje na lajtmotive; rečenica koja sledi posle opaske o ženskom govoru jeste „Očigledna analogija je s muzikom”, koja prožima čitavu zbirku i poziva nas da razmislimo o tome šta tačno može da se uporedi s muzikom: ako je u pitanju knjiga koju imamo pred sobom, moramo onda prihvatiti kao činjenicu to da je i ona nekakva izvedba, nekakvo

umetničko delo, nešto što ima svoj ritam i zvuk. Lajtmotiv u poeziji, uostalom, ne može, a da nas ne asocira na lajtmotiv u muzici. Podsetivši nas na to da u rukama držimo zbirku poezije, a ne društveni ili politički komentar (bez obzira na to što ovakva vrsta poezije uvek u sebi nosi i dozu političkog<sup>6</sup>), autorka nam govori da tumačenje nije jednostavan, niti konačan čin, već stalni, samoobnavljajući proces. Ili kako kaže sama Lin Hedžinijan, taj „višereferencijalan i kontekstualno bogat vid pisanja” jeste u „stalnom procesu opisivanja mogućih narativa ili ukazivanja na njih” (2000: 8).

Time što od svog čitaoca zahteva neprestano angažovanje, ne u pasivnom tumačenju *Mog života*, već u aktivnom stvaranju njegovih značenja, Lin Hedžinijan uspeva da na maestralan način i praktično pokaže kako treba da izgleda takozvani „otvoreni tekst”:

„Otvoreni tekst” je, po definiciji, otvoren za ceo svet, a posebno za čitaoca. On poziva na učestvovanje, odbacuje autoritet pisca nad čitaocem, a, analogno tome, i autoritet implicitno prisutan i u drugim (društvenim, ekonomskim, kulturnim) hijerarhijama (HEJINIAN 2000: 45)

Poigravajući se žanrom autobiografije, a prevashodno jezikom i pesničkim stvaralaštvom uopšte, *Moj život* uspeva da dočara sve borbe sa kojima se pesnikinja susreće: od onih formalnih, vezanih za proces stvaranja, pa do onih društvenih, koje se tiču rodničkih očekivanja i želje za oslobođenjem od njih. Pišući o trudnoći i majčinstvu, na primer, ona kaže: „Nisam mogla da se priključim demonstracijama zato što sam bila trudna, pa sam tako imala revolucionarno iskustvo bez revolucionarnog čina” (93)

S obzirom na to da zbirka ne sledi hronološki niz događaja, čitaoci su možda očekivali da će lirski subjekt da ih povede putem pobune protiv onih koji tvrde da će, ako se ne uda odmah posle fakulteta, žena zauvek ostati sama, tako da ovaj detalj iz bračnog života mogu shvatiti kao čin predaje i prigrljavanja konvencija. To, međutim, nikako ne odgovara istini – zato što razmišljanja o trudnoći i braku ne prate

---

<sup>6</sup> „S obzirom na to da, pisanjem lirske poezije, pesnikinja po definiciji remeti i menja književne konvencije, njena upotreba tog žanra jednostavno mora biti politička” (DOWSON – ENTWISTLE 2006: 241)



direktno razmišljanja o pretnji usamljeničkog života, čitalac je podstaknut da ne vezuje jedno uz drugo, već da ih prosto posmatra kao različite epizode iz života lirskog subjekta, koje nam postepeno otkrivaju njegovo „jastvo”. Pojava tog jastva „kroz čin pisanja predstavljena je kao mikronarativ” (WILLIAMS 2011: 119), a „stalne promene u razvoju i izvedbama subjekta” (WILLIAMS 2011: 120) od čitaoca očekuju aktivnu ulogu u stvaranju teksta. Na taj način, „poezija prati puteve razmišljanja i tako stvara obrasce značenja” (HEJINIAN 2000: 3). Mogli bismo reći da, čitajući zbirku *Moj život*, čitaoci uvek iznova stvaraju ne samo tekst koji imaju pred sobom, nego i svest lirskog subjekta, a i sebe same, kao aktivne učesnike na relaciji autor–delo–čitalac.

### 3. *LEPOTA MUŽA*: PLESOM DO PESNIŠTVA

Pišući o zbirci *Moj život*, Lin Hedžinijan (2000: 186) kaže da je ona formalno tako brižljivo izgrađena, da je možda mnogo konvencionalnija nego što na prvi pogled izgleda. Tako nešto se nikako ne može reći za *Lepotu muža*, zbirku kanadske pesnikinje En Karson (1950), koja je svojoj autorki donela prestižnu nagradu „T. S. Eliot” za 2001. godinu. Podnaslov knjige jeste „Pesnički esej u 29 plesova tanga”, što ukazuje na to da treba očekivati jednu razigranu zbirku, čija autorka vešto barata rečima, lagodno prolazeći kroz pesničke slike i sredstva, teme i motive; zbirku koja će, pored očiglednih pesničkih elemenata posedovati i elemente eseja – drugim rečima, zbirku koja je ujedno filozofska rasprava i poetski doživljaj. Kada je o naslovu reč, on takode navodi čitaoca da preispita uobičajenu lirsku praksu koja u središte pesme, kao objekat želje, stavlja ženu, čija je osnovna (a često i jedina) osobina lepota. En Karson pak govori o muškoj lepoti, i to je sasvim očigledno i iz naslova zbirke i iz samog teksta – recimo, u *Tangu II*, ona kaže:

Pa zašto sam ga volela od ranog devojaštva  
do kasne sredovečnosti  
a rešenje o razvodu stiglo je poštom?

Lepota. Nema tu neke tajne. Ne stidim se da kažem  
da sam ga  
volela zbog njegove lepote. (KARSON 2015: 11)

Ovi stihovi služe kao dobar primer takozvanog „ženskog pogleda” – drugim rečima, „savremena ženska lirika često odgovara na muški pogled<sup>7</sup> ili tako što ga preuzima kako bi ispitala žensko ja pod uslovima koje određuje pesnikinja, ili tako što u muškarce upire pogled kojim su oni oduvek gledali nas” (DOWSON – ENTWISTLE 2006: 248). U ovom svetlu, to što se En Karson odlučila da umesto reči „pesma” upotrebi reč „tango” samo pojačava ovaj efekat, s obzirom na to da je tango ples koji najviše asocira na senzualnost i erotiku („Lepota uzbuđuje. Znaš da lepota omogućuje seks. Zbog lepote je seks seks” (11).

Uzevši u obzir činjenicu da se *Lepota muža* u velikoj meri bavi idejom lepote, nije iznenađenje što je En Karson kao glavni intertekst svojoj zbirci odabrala poeziju Džona Kitsa (John Keats), kome je knjiga i posvećena. „Potpuna predaja Lepoti” (7) jeste, napominje En Karson, nešto što treba poštovati, možda čak i nešto vredno divljenja; a ta predaja nigde u anglofonoj kljiževnosti nije izraženija nego u Kitsovom delu. Tri Kitsova teksta koja se prožimaju kroz *Lepotu muža* imaju i te kakve tematske veze sa pričom koju ispreda En Karson. Tragedija u stihu *Oto Veliki* (*Otto the Great*) bavi se arhetipskim – i mizoginim – dualizmom svetice i grešnice, a pesnik pred publiku iznosi svoja zapazanja o obmanama koje se u braku javljaju od samog početka. Satiirična poema *Bajka o ljubomori* (*The Jealousies: A Faery Tale*) govori o ljubavnim jadima, a ovoga puta, protagonist se kaje što je za verenicu uzeo jednu ženu, kad mu se mnogo više dopada neka druga. Pretvornost u ljubavi i braku, dakle, osnovna je tema ovih dela, a to je, pored lepote, druga glavna ideja zbirke En Karson, što se, uostalom, vidi i iz samog njenog naslova – *Lepota muža* ne bavi se samo lepotom, već i mužem; to je „pesnički esej” u kome se razmatraju koncepti lepote i braka, kao i uloga lepote u braku. Napokon, čuvena „Oda dokolici”

---

<sup>7</sup> O muškom pogledu koji projektuje svoju seksualnu želju na žensku figuru i tradicionalno egzibicionističkoj ulozi žene koja je tom pogledu izložena kao pasivni, erotski kodirani objekat, v. MULVEY 1989: 14–26.

(“Ode on Indolence”) uvodi tri alegorijske figure koje pohode Kitsa; to su Ambicija, Ljubav i Poezija, a sve tri, opet, igraju značajnu ulogu u promišljanjima En Karson o lepoti, o mužu, o lepoti muža, te o samom pisanju o lepoti muža.

Ta su promišljanja u isto vreme i univerzalna i sasvim lična. Stoga, najverovatnije, glavni junaci *Lepote muža* ostaju neimenovani: oni su „žena” i „muž”. Iako ne znamo kako se žena i muž zovu, mi ipak saznajemo gotovo sve ostalo o njima. En Karson nas vodi od njihovog upoznavanja na času latinskog, kada im je bilo svega petnaest godina, preko tajnih sastanaka, srećnih trenutaka poput gnječenja grožđa na dedinoj farmi, do prvog neverstva, a zatim i potonjih, do gneva, tuge, rastavljanja, ponovnog sastavljanja i ponovnog, ovog puta konačnog, rastanka, sve do doba, trideset godina kasnije, kada je muž oženjen nekom drugom ženom, s kojom ima dva odrasla sina koji vole da „ustaju rano, skuvaju vrlo jaku kafu u velikom vrču i satima sede i čitaju novine” (130), i kada žena piše pesme koje čitalac ima pred sobom. A usput saznajemo i još ponešto o njihovom odnosu, kroz pisma koje muž šalje ženi, kroz pesme, elegijske stihove koje sastavlja žena i koji ispunjavaju pedeset tri „sveske u spiralnom povezu” (11). *Lepota muža* pre svega jeste zbirka pesama o ženi, o njenom iskustvu, trenucima sreće i razočaranja, o njenom odrastanju i putu od idealizma ka cinizmu.

Osim toga što se zajedno s njom stalno vraćamo na njen brak i, zahvaljujući otvorenosti i neposrednosti njenog doživljaja, proživljavamo ga i sami, mi upoznajemo i umetničku i filozofsku stranu ženinih razmišljanja – saznajemo šta misli o lepoti, o odnosu istine i lepote, o ponekim idejama mislilaca kao što su Platon, Aristotel ili Levi-Stros, što je slično razmišljanjima neimenovanog lirskog subjekta u *Mom životu* Lin Hedžinijan, čije se misli često vraćaju Darwinu, Frojdu, Marksu. Povrh svega, upoznajemo ženu kao pesnikinju – Tango XXVI pred nas stavlja neke od njenih ranijih pesničkih dela, elegijske distihe (barem u imenu, ako ne uvek u formi), modifikovane baladne strofe, stihove u kojima rima preuzima primat nad smislom – a naravno, i prevashodno, tu je i sama zbirka En Karson, *Lepota muža*, čija je au-

torka na intradijegetskom nivou upravo naša neimenovana žena, lirski subjekt tog pesničkog eseja.<sup>8</sup>

Kada je o jeziku reč, poezija En Karson nije tako očigledno eksperimentalna kao poezija Lin Hedžinijan; tema jezika se kod nje obrađuje pre na nivou sadržaja nego na nivou forme. Nije neobično što En Karson, univerzitetska profesorka klasičnih studija i prevodilac mnogih antičkih dela književnosti i filozofije, često preispituje odnos između termina i pojma i razmatra značenje reči. U Tangu V, recimo, ženina majka, videvši ime dečaka koji će kasnije postati muž, kaže „ne bih verovala nikome ko se zove X” (25), što dovodi do jaza u razumevanju između žene i njene majke – „neki se Vavilon u tom trenutku isprečio između nas koji nikada nismo naučile da rastumačimo” (25). Kasnije, u istoj pesmi, žena razmišlja o „jeziku koji je ‘jedini i prvi u umu’” (25), a mnogo godina nakon toga, „na svim zidovima [njenog] života” preko noći se pojavljuje neka „reč” o kojoj ne saznajemo ništa, osim da poseduje nekakvu moć („U čemu je moć neobjašnjivog”). Ta moć se i otelotvorava u Tangu XXII, gde je bračna svađa opisana kao bukvalna bitka rečima:

I tako je žena  
razmišljala (o Parmenidu)  
delićem uma dok je gađala muža sa Ikad Nikad Lažeš  
a on je u jednoj ruci držao Da i Ne  
dok je blokirao reči svoje žene. (102)

Helen Kid (Helen Kidd) tvrdi da žene „osećaju subverzivne osobine jezika: ironiju, digresiju, muzikalnost, a osećaju i opasnost koja preti od pojedinih muških diskursa koji postavljaju ženski subjekt u podređen položaj” (DOSON – ENTWISTLE 2006: 224). En Karson u navedenom citatu to pokazuje sasvim doslovno, i na taj način i sama podriva jezički sistem. Uostalom, kako i sama kaže, „pesnici (budimo velikodušni) najradije skrivaju istinu ispod slojeva ironije jer tako istina izgleda: slojevita i neuhvatljiva” (39). *Lepota muža* svakako uspeva da, kroz poi-

---

<sup>8</sup> Ovaj i prethodna dva pasusa preuzeti su, uz izmene, iz mog pogovora zbirci *Lepota muža* – v. VUJIN 2015.

gravanje jezikom, pesništvom i lepotom, čitaocima dočara makar delić te neuhvatljivosti.

#### 4. ZAKLJUČAK: PESNIKINJA, ČITALAC I ZNAČENJA

Godine 1998. britanska pesnikinja Sara Magvajer (Sarah Maguire) izjavila je da živi u trenutku kada je, po prvi put u istoriji, prihvatljivo, pa čak i pozitivno, biti žena koja piše poeziju (DOSON – ENTWISTLE 2006: 169). Tokom poslednje dve decenije dvadesetog veka, mnogobrojne pesnikinje i teoretičarke književnosti predano su radile na tome da danas, kada smo već dobro zagazili u dvadeset prvi vek, žensko pesništvo konačno stoji rame uz rame sa tradicionalno muškim kanonskim stvaralaštvom. S obzirom na heterogenost poezije koju stvaraju žene, neki kritičari tvrde da bi, umesto uobičajenog termina „ženska poezija” možda bilo bolje koristiti frazu „žene i poezija”, čime se, s jedne strane, izbegava postavljanje ove vrste stvaralaštva u binarnu opoziciju s „muškom poezijom”, a s druge, ukazuje na raznovrsnost konteksta, iskustava i oblika svojstvenih poeziji koju pišu žene (v. GILL 2007: 2). Ipak, bez obzira na tu raznovrsnost, mogu se uočiti i neke zajedničke teme kojima se bave pesnikinje današnjice, a to su, između ostalih, potraga za identitetom, iskustva vezana za život žene u (i dalje) patrijarhalnom svetu, razmišljanja o jeziku i načinu na koji on tvori stvarnost, preispitivanje prava na spisateljstvo, te poigravanje pesničkom tradicijom. To poigravanje često uzima oblik ironije i parodije (kao kada, na primer, Lin Hedžinijan u *Mom životu* kaže da „ne postoje ideje, samo krompiri” (98), parodirajući čuvenu parolu Vilijama Karlosa Vilijamsa (William Carlos Williams) da „ne postoje ideje, samo [konkretno] stvari”) – ovo bespoštedno razbijanje književnih konvencija može se objasniti „odsustvom nostalgije za tradicijom koja ih je uvek ignorisala” (DOSON – ENTWISTLE 2006: 254).

Dve zbirke kojima je ovde posvećena pažnja, *Moj život* Lin Hedžinijan i *Lepota muža* En Karson, nastale su u razmaku od nekih dvadesetak godina, ali tematski su dosta slične, što samo potkrepljuje tvrdnju o sveobuhvatnim zajedničkim idejama savremenog ženskog

pesništva. I jedna i druga pesnikinja ispredaju priču o životu žene – i privatnom i onom profesionalnom, pesničkom. I jedna i druga stalno preispituju jezik koji, kao „jedini i prvi u umu”, oblikuje životnu i umetničku stvarnost. I jedna i druga svoju poeziju prožimaju filozofskim i umetničkim razmišljanjima i bave se ulogom književne tradicije. I jedna i druga, napokon, sve to čine razigrano i zabavno, uz veliku pesničku samosvest i fin, ironični humor.

Najzad, višeglasje, ono unutar književnog dela, a i ono izvan nje, igra značajnu ulogu u ženskoj poeziji, jer ono naglašava društveno poreklo i kontekst jezika, a pored toga, omogućava autorkama da prikažu raznorodnost, ne samo društva, nego i umetnosti (DOSON – ENTWISTLE 2006: 212). Čitalac je bitan učesnik u stvaranju značenja *Mog života* i *Lepote muža*. Lin Hedžinijan nam poručuje: „Želim da i ti ovo iskusiš, kako bismo bili slični, kako bismo bili bliskiji, povezani, kako bismo delili tačku gledanja” (28), dok se En Karson stalno obraća „dragom čitaocu”, postavljajući mu pitanja i pozivajući ga da joj se pridruži u pesničkom tangu. Nimalo ne čudi, stoga, što čitaoci vrlo spremno i aktivno žele da učestvuju u tom dijalogu – čitanjem njihove poezije, ulaženjem u dijalog s njima, i zajedničkim stvaranjem njihovog umetničkog sveta.

### CITIRANA LITERATURA

- DOWSON, Jane, Alice ENTWISTLE. *A History of Twentieth-Century British Women's Poetry*. New York Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- GARDNER, Helen. *The Art of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1969.
- GILL, Jo. *Women's Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- GREGSON, Ian. *Contemporary Poetry and Postmodernism: Dialogue and Estrangement*. London: Macmillan, 1996.
- HEJINIAN, Lyn. *The Language of Inquiry*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 2000.
- HEJINIAN, Lyn. *My Life*. København – Los Angeles: Green Integer, 2002.
- KARSON, En. *Lepota muža*. Prevod i pogovor Bojana Vujin. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 2015.
- MILECH, Barbara. "Poetry and Gender." U: BUCHBINDER, David. *Literary Theory and the Reading of Poetry*. Melbourne: Macmillan, 1991, 120–141.
- MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave, 1989.
- PREMINGER, Alex, T. V. F. BROGAN (eds.). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- RICKS, Christopher. *T. S. Eliot and Prejudice*. Los Angeles – Berkeley: University of California Press, 1988.
- THWAITE, Anthony. *Poetry Today: A Critical Guide to British Poetry 1960–1995*. London – New York: Longman, 1996.
- VUJIN, Bojana. „Poslednji tango s Kitsom: istina i lepota u *Lepoti muža*”. U: KARSON, En. *Lepota muža*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 2015, 149–154.
- WILLIAMS, Nerys. *Contemporary Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Bojana Vujin

TALKING OF MICHELANGELO: TWO CONTEMPORARY WOMEN'S POETIC VOICES

Summary

Throughout history, women's writing, though imaginative, rich and versatile, suffered systematic suppression by the white, heteronormative, male canon. As a result, women authors were all but forced to publish their works in specialist, women's editions. The second half of the twentieth century saw to it that this practice was rectified, particularly from the 1970s onwards. The last two decades of the twentieth century saw the emergence of much feminist literary criticism and numerous works, both in poetry and prose, that put women's writing on the map of mainstream literature. When it comes to poetry, the twenty-first century in particular brought about more positive changes, with women poets now receiving significant poetry prizes and the UK getting its first female Poet Laureate in Carol Ann Duffy. This article focuses on two contemporary collections of poetry by women authors, Lyn Hejinian's *My Life* (1980; 1987) and Anne Carson's *The Beauty of the Husband* (2001), in an attempt to showcase some of the predominant themes in contemporary women's poetry in English – language, poetic praxis, and female experience.

Keywords: women's poetry. Anne Carson, Lyn Hejinian, contemporary Anglophone poetry

Univerzitet u Novom Sadu  
Filozofski fakultet  
bojana.vujin@ff.uns.ac.rs