



# Ф И Л О Л О Г

часопис за језик, књижевност и културу  
VI 2015 11  
универзитет у бањој луци  
филолошки факултет



## MARDŽORI PERLOF I INTERPRETACIJA RADIKALNE PESNIČKE PRAKSE<sup>1</sup>

**Apstrakt:** *U tekstu se bavim načinom na koji je američka kritičarka Mardžori Perlof interpretirala radikalne pesničke prakse. Formirana je u periodu vladavine praktične kritike američkih novih kritičara koji su u proučavanju poezije utemeljili postupak pomnog čitanja. Ovaj postupak je za Perlof ostao ključan, ali ga je ona prilagodila interpretaciji radikalnih modernih i postmodernih pesničkih opusa. Pored pažljivog čitanja pesme, ona poeziju smešta u šire društvene kontekste, a radikalnu pesničku praksu razmatra u njenoj neraskidivoj vezi sa revolucijama u vizuelnim umetnostima.*

**Ključne reči:** *kontekst, modernizam, postmodernizam, pomno čitanje, radikalne pesničke prakse.*

**O**samdesetih godina 20. stoleća na američkim univerzitetima dominantni pristup u studijama književnosti postaju poststrukturalističke teorije. U središtu njihovog interesovanja su renesansna drama i moderna proza, što je delimično bila reakcija na prethodnu generaciju novih kritičara usredsređenih na poeziju (videti kao primer *Teoriju književnosti* Veleka i Vorena, 1974). Za razliku od poststrukturalista i poststrukturalistkinja, američka kritičarka i istoričarka književnosti, Mardžori Perlof (Marjorie Perloff) jedna je od najuglednijih savremenih interpretatorki avangardne poezije. Pored autora koji su bili u središtu pažnje novih kritičara, poput Viliijama Batlera Jejsa (William Buther Yeats), Ezre Paunda (Ezra Pound) i T. S. Eliota (T.S. Eliot), Perlof se bavi i posleratnim inovativnim pesnicima „nove američke poezije“ (pesnicima Blek Mauntin koledža, njujorške škole i bitnicima iz 50-ih i 60-ih godina) (Đurić 2002: 48–62 i 137–160), kao i jezičkim pesnicima iz 80-ih i 90-ih godina 20. stoleća, a u poslednjim knjigama se usredsređuje na konceptualnu poeziju koja se pojavljuje 90-ih. U tekstu „Pisati poeziju/Pisati o poeziji – Problemi afilijacije“, objasnila je da je u jednom trenutku shvatila da

ne govori istim jezikom kao većina članova/članica odseka fakulteta na kojem je radila. Mada čita iste teoretičare kao i oni, zapazila je da:

„većina akademičara/akademičarki teži da prisvoji određenu paradigmu (psihoanalitičku kritiku, marksističku kritiku, dekonstrukciju, kritiku Frankfurtske škole, kulturalnih studija, rodnu kritiku, itd.), a ja sam skeptična prema takvim privrženostima – uglavnom zato što prisvajanje jednog teorijskog modela uvek postavlja književno delo u drugorazrednu poziciju, u kojoj se teži da pesma ne bude više od primera X ili kulturnog simptoma Y“ (2004: 262).

U kritičarskoj metodi Perlof zadržava mnoge elemente formalističkog pristupa novih kritičara, ali za razliku od njih, pesmu ne posmatra kao *verbalnu ikonu*, odvojenu od ostalih aspekata života i kulture, već je smešta u širi društveni i kulturni kontekst u kojem se poezija proizvodi, rasprostire i konzumira (Barry, internet). *Pomno čitanje (close reading)* nove kritike imalo je za cilj da pokaže da je svaka pesma shvatljiva i da se može smestiti u logički prostor jasnih pojmovno-simboličkih parametara. Perlof je na početku svoje karijere u knjigama *Rima i značenje u Jejtsovoj poeziji (Rhyme and Meaning in the Poetry of Yeats, 1970)* i *Pesnička umetnost Roberta Louela (The Poetic Art of Robert Lowell, 1973)* tehnike praktične kritike prethodne generacije prihvatila i doslovno primenila u analizi Jejtsove i Louelove poezije. Kasnije je ovaj metod prilagodila i pri-

<sup>1</sup> Ovaj rad je nastao u okviru projekta br. 178029 Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije *Knjiženstvo – teorija i istorija ženske književnosti na srpskom jeziku do 1915. godine*.

menila na avangardnu poeziju, koju mnogi čitaoci/čitateljke smatraju besmislenom (Middleton, internet). Značaj pomnog čitanja je 2004. objasnila na sledeći način:

„Prvo, svaka ozbiljna pesma, ma koliko raskomadana i 'bez smisla' bila, ispunjena je značenjem. Drugo, značenja pesme nikada se ne mogu u potpunosti parafrazirati, nikada nisu jednoglasna – alternativna čitanja su uvek moguća. I treće, jedini način da se *dode* do pesme je da je čitamo i to reč po reč, stih po stih. Mnogo toga što se danas smatra kritikom poezije odbija da to učini: kritika uzima jedan element koji zaokuplja čitaočevu/čitateljkinu pažnju, često zanemarujući sve ostalo. Ali pomno čitanje – a nema drugog načina da se shvati poezija, to jest, 'novina koja ostaje novina', kako je to Ezra Paund jezgrovito izrekao – mora opisati sve elemente u datom tekstu, a ne samo one koji podržavaju određenu interpretaciju“ (2004: 246–247).

Pod interpretacijom forme obično se misli na razmatranje ne samo onoga *šta* pesma kaže već i načina *kako* to kaže. Međutim, Charles Bernstein ističe da su „u multidimenzionalnom polju formalno inovativnih pesama, forme dinamični sistemi ili procesi a ne statični kontejneri“ (Bernstein, internet). Forme se bolje mogu opisati kao arhitekture, strukture, ambijenti, metode ili kompozicioni principi. Perlof se zato usredsređuje na zvučne obrasce, forme, vizuelne slike, vokabulare, sintaksu, aluzije i ton, ali i na kontekstualne okvire. Čitanje detalja i čitanje konteksta pesama su u njenim esejima uokvireni objašnjenjima književno-istorijskih razvoja. Ona pokazuje kako se poetsko polje nejednako i višestruko razvija, odnosno želi da pokaže “kako pesma igra u jezičkoj igri koja je njena forma, a to znači i definisanje svake pesme u suprotnosti sa drugim modusima pesničke prakse (ali ne u apsolutnom smislu kvaliteta zasnovanog na fiksnoj koncepciji pesničkog zanata)” (Bernstein, internet).

Da bi objasnila opus Frenka O'Hare (Frank O'Hara) u knjizi *Frenk O'Hara: Pesnik među slikarima* (Frank O'Hara; *Poet Among Painters*, 1977), Mardžori Perlof će raspravljati o apstraktnom ekspresionizmu, francuskom dadaizmu i nadrealizmu, ali i o aleatornim kompozicijama<sup>2</sup> Džona Kejdža (Jonh Cage). To će je navesti da o

avangardnim inovacijama razmišlja transnacionalno, i to uzimajući u obzir različite medije (Reed, internet). Ovaj pristup će jasno artikulirati u *Poetici neodređenosti: Od Remboa do Kejdža* (*The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, 1981) u kojoj se bavi odnosom modernističke i postmodernističke poezije. Istom problematikom će se baviti i u knjigama: *Ples intelekta: Proučavanje poezije Paundove tradicije* (*The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, 1985), *Futuristički trenutak: Avangarda, avantguera, i jezik prekida* (*The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, 1986) i *Poetičko ovlašćenje: Studije modernističke i postmodernističke lirike* (*Poetic Licence: Studies in Modernist and Postmodernist Lyric*, 1990). Charles Bernstein posebno ističe knjigu *Futuristički trenutak* jer je u njoj Perlof postavila istorijsku i estetsku osnovu budućim esejima. Svoje proučavanje radikalne modernističke poezije stavlja u kontekst odgovarajućih i međusobno povezanih revolucija u vizuelnim umetnostima (Bernstein, internet).

U knjizi *Poetika neodređenosti* Mardžori Perlof je, smatra Stiven Fredman (Stephan Fredman), „generacijama iškolovanim da u poeziji tragaju za simbolima i interpretiraju ih, pokazala uživanja u *drugoj tradiciji* koja je naklonjenija površinama nego dubinama i jezičkoj neodređenosti pre nego simboličkoj koherentnosti“ (Fredman, internet). Tu započinje opsesivno bavljenje Gertrudom Stajnom (Gertrude Stein), Vilijamom Karlosom Vilijamsom (William Carlos Williams), Marselom Dišanom (Marcel Duchamp), Samjuelom Beketom (Samuel Beckett), Kejdžom i Dejvidom Entinom (David Antin). U *Poetici neodređenosti* i *Plesu intelekta* zastupala je stanovište da se američka poezija razvija kroz dve suprotstavljene struje. Obe su utemeljene u francuskoj poeziji sa kojom počinje evropski pesnički modernizam. Prva struja polazi od romantizma, kreće se preko bodlerovskog i malarneovskog simbolizma i dolazi do T. S. Eliota i Roberta Luela, dok druga polazi od Remboa (Rimbaud), a preko kubizma, dadaizma i ranog nadrealizma dolazi do Gertrude Stajne, Paunda, Vilijamsa i Beketa. Na ovu *drugu tradiciju* nadovezuje se postmodernizam koji neguje fragmentarnu naraciju i

<sup>2</sup> Aleatorne kompozicije nastaju na osnovu slučaja.

uvodi poliznanrovske forme, kao i političke, etičke, istorijske i filozofske teme (Đurić 2002: 28–32). Zanimljivo je da je u njima ukazala na značaj kompozitora i kulturnog teoretičara Džona Kejdža, tretirajući ga kao važnog pesnika i performeru u kontekstu studija poezije (Barry, internet).

*Radikalna artificijelnost: Pisanje poezije u doba medija* (*Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*, 1991) najpoznatija je i najuticajnija knjiga Mardžori Perlof. U njoj autorka objašnjava kako, zašto i do koje mere medijska kultura menja osnovu iz koje se pojavljuje poezija. Ona analizira sintaksičke i strukturalne elemente u tekstovima o kojima govori, da bi istražila ulogu i mesto poezije u svetu u kojem se jezik ponovo izumeva, reciklira, banalizuje, proizvodi, izvlači, osvetljava, uklanja sa ekrana, izlaže, i tako dalje u brzim i novim ciklusima trgovine i zabave, u vremenu pre interneta. Džoana Draker (Johanna Drucker) će pisati:

„Modernizam je angažovao vernakularno, individualni glas oslobođen napetosti književnih formulacija i propisanih formi. Ali do poznog 20. stoleća, snage koje su se urotile protiv pesničkog izražavanja nisu bile tradicija i njene konvencije, već je talas plime diskursa namenjenih potrošnji pušten u ogromnim proizvodnim mašinama zabave, trgovine i medija. Kakva je bila uloga poezije u takvom svetu? Koje su se njene karakteristike mogle identifikovati? Koji su njeni metodi i razlozi postojanja? Kako objasniti mnoga nečitljiva dela savremene književnosti? Zašto pisati tako teška dela velikom broju čitalaca skoro nečitljiva? Zadatak kritike je da to objasni i kritički opiše, ali trebalo je imati hrabrosti da se bude pobornik načela koja su u osnovi dela istraženih u ovoj knjizi u trenutku kada je samo nekoliko akademičara ušlo u pustolovinu prelazeći preko granica dobro mapiranih teritorija modernizma, bitnika i njujorške škole. *Radikalna artificijelnost* je skrenula pažnju na moduse izražavanja koji dejstvuju u živim pesničkim diskursima, da bi pokazala specifični metod njihovog pravljenja“ (Drucker, internet).

Perlof mapira kretanje od slobodnog stiha, u kojem je stih osnovna jedinica poezije, ka „postlinearnoj“, „postsubjektivnoj“ poeziji u kojoj dejstvuje „reč-kao-takva“, a stranica papira postaje vizuelni i prostorni entitet (Zauhar, internet). Vodeća pretpostavka knjige je teza da radikalna artificijelnost savremene avangardne poezije najviše odgovara dobu u kojem dominiraju mediji. Radikalnu poeziju Perlof suprotstavlja reakcio-

narnoj artificijelnosti *novih formalista* i obamrloj artificijelnosti lirike *pesničkih radionica* (Đurić 2002: 144–145 i 148–149). Poezija pesničkih radionica vezuje se za akademske studije kreativnog pisanja koje na američke univerzitete prodiru 70-ih godina. Okosnicu pesme nastale iz ovog konteksta čini *lirsko ja* koje se u pesmi izražava i ispoveda. Pojam novi formalizam odnosi se na poeziju nastalu 80-ih, koja se vraća vezanom stihu. Objašnjavajući složeni odnos medijskih slika i medijski posredovanog govora, kojima smo okruženi, i poezije, Perlof zagovara tezu da pesnička slika više ne može da bude u središtu pažnje savremene poezije (Đurić 2002: 104–105). I dok su modernisti isticali važnost ritmova svakodnevnog govora, sa „prirodnim govorom“ se sada susrećemo preko medija. Sumnja u jezik „ispunjen slikama“ koju na kraju 20. stoleća nalazimo kod radikalnih pesnika, povezana je sa masovnom proizvodnjom i širenjem slika u našoj kulturi. Pod uticajem novih medija i novih sistema komunikacije, kao i neverovatnog razvoja teorije, poezija se u zapadnim društvima promenila. Dodaćemo da je, zahvaljujući procesima globalizacije od devedesetih godina 20. stoleća, to stanje zahvatilo i ostatak sveta. Dejvid Zohar (David Zohar) smatra da se u ovoj knjizi nalazi najbolji sažeti opis istorije američke avangardne poezije. Poeziju dominantnog toka Mardžori Perlof poredi sa avangardnom poezijom, te objašnjava:

„Izdvojene od drugih formi pisanja pukim teretom sopstvenih slika, kao i nizom pauzi pri disanju koje signaliziraju novi stih, u 'pesme' [dominantnog toka] su utkane naizmenične važne i duhovite anegdote koje služe da publiku manje ili više održe budnom do naredne pesničke slike. Istovremeno, radikalnije poezije su se okrenule dekonstrukciji slika. Ovo se dešava na tri osnovna načina: 1) slika, u svojoj konkretizaciji i specifičnosti, i dalje je u prvom planu, ali je postala varljiva – to je modus Franka O'Hare i Džona Ešberija (John Ashbery), a odnedavno i Majkla Palmera (Michael Palmer), Lesli Skalapino (Leslie Scalapino) i Rona Silimana (Ron Silliman); 2) slika koja referira na nešto u spoljašnjoj realnosti zamjenjena je rečju kao Slikom i bavi se morfoloģijom i vizualizacijom konstituentnih delova reči: to je modus konkretne poezije u rasponu od pionira kakav je Eugen Gomringer (Eugen Gomringer) i Augusto de Campos (Augusto de Campos) preko mezostiha Džona Kejdža,



do vizuelnih tekstova Stiva Mekaferija (Steve McCaffery), Suzan Hau (Susan Howe) i Džoane Draker; i 3) Slika kao dominantna ustupa mesto sintaksi: u paundovskim terminima, dolazi do kretanja od *fanopeje* do *logopeje*. 'Očudenje' se sada dešava na nivou strukture fraze i rečenice a ne na nivou skupine slika tako da pesnički jezik ne može da se apsorbuje u diskurs medija: ovo je modus Klarka Kulidža (Clark Coolidge), [...] Lin Hedžinien (Lyn Hejinian), Čarlsa Bernstina, Re Armantraut (Rae Armantrout) i Brusa Endrusa (Bruce Andrews), između ostalih; do nas je došao preko Gertrude Stajn, za koju slika nikada nije bila središnja, a zatim i Luisa Zukofskog (Louis Zukofsky) i Džordža Opena (George Oppen)" (1991: 78–79).

U navedenom odlomku koriste se Paundovi termini *fanopeja* i *logopeja*. *Fanopeja* označava uobličavanje slika posredstvom vizuelne imaginacije, dok *logopeja* ili 'ples intelekta među rečima', ukazuje na to da ova poezija upotrebljava reči ne samo u njihovom neposrednom značenju, već na poseban način vodi računa o navikama upotrebe, o kontekstu u kojem reč *očekujemo*, o njenim uobičajenim pratećim okolnostima, važećim značenjima, podrugljivom značenju (Đurić 2009: 141–142).

Mardžori Perlof, u knjizi *Vitgenštajnovе leste: Pesnički jezik i neobičnost svakodnevnog (Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary, 1996)*, pokazaće kako su se autori poput Gertrude Stajn, Filipa Tomasa Marinetiija (Filippo Tommaso Marinetti), Beketa, Tomasa Bernharda (Thomas Bernhard), Ingeborg Bahman (Ingeborg Bachman), Kejdža i drugih, vitgenštajnovski kretali ka jezičkoj tišini. U knjizi *Poezija na i izvan stranice papira – Eseji za tekuće prilike (Poetry On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions, 1998)* bavi se razvojem i kontradikcijama postmodernizma, odnosom modernizma i primitivizma, kao i transformacijama slobodnog stiha. U teorijskom kontekstu koji se sve više odlikuje interdisciplinarnošću, Perlof istražuje poetiku Mine Loj (Mina Loy), odnos poezije i politike u radu Deniz Levertov (Denise Levertov) i Roberta Danka (Robert Duncan), mimetičku prirodu fotografije kod teoretičara Rolana Barta (Roland Barthes) i vizuelnog umetnika Kristijana Boltanskog (Christian Boltanski), kao i mezostih Džona Kejdža. U knjizi *Modernizam 21. stoleća:*

*'Nove' poetike (21<sup>st</sup>-Century Modernism: The 'New' Poetics, 2002)* nanovo iščitava T. S. Eliota i njegovo shvatanje da je forma značenje, Gertrudu Stajn i njeno tretiranje sintakse i običnog jezika, Marsela Dišana (Marcel Duchamp) i njegov konceptualizam, i pesničku etimologiju, igre zvukom i prostorni raspored reči na stranici papira u poeziji Velimira Hlebnjikovog.

U knjizi *Modernizam 21. stoleća: 'Nove' poetike*, u tekstu „Modernizam na prelazu iz 20. u 21. stoleće“, autorka objašnjava kako u Sjedinjenim Američkim Državama masovno društvo sa velikom univerzitetski obrazovanom populacijom istrajno neguje „oficijelnu kulturu stiha“ (termin Čarlsa Bernstina) (Bernstein 1986: 247) čiji je diskurs konvencionalizovan i institucionalizovan kao i mnogi drugi masovni diskursi, od retorike reklame do političkih kampanja i pravnog jezika. Dominantu pesničku kulturu koja istrajava na lirskoj paradigmi, prepoznajemo po urbanim temama, mešanju sećanja i žudnje, frustriranoj čežnji za ljubavlju i prihvatanjem. Najvažnija pretpostavka je da „poezija“ uključuje linearni verbalni i samo verbalni tekst (ne dozvoljava se nikakvo mešanje medija)“ (Perloff 2002: 158). Linearnost znači da je pesma objavljena u obliku stupca sa belim prostorom koji okružuje strofe. Ova „moderna“ pesma izbegava metar i pravilnu šemu rime. Lirika se shvata kao izraz subjekta, koji je realizovan u obliku prvog ili drugog lica jednine. Tako stvoreni glas funkcioniše kao vezivno tkivo, jer povezuje pojedinačne reference i uvide u pesmi. Zatim, „moderni“ jezik ne treba da je bombastičan ni formalan, već „prirodan“ i kolokvijalan, čak i kada pesma metaforom i ironijom indirektno, prenosi osećanja i ideje. Sve ovo, smatra Perlof, govori u prilog činjenici da je Eliotov „objektivni korelativ“, taj „skup predmeta“, „situacija“ ili „lanac događaja“, koji služi kao „formula“ određene pesnikove emocije, još uvek delatan.

Za razliku od pesnika dominantnog toka, osnovna odlika američke jezičke poezije, kao i sa njom povezane pesničke struje u Engleskoj, koja se naziva „lingvistički inovativnom poezijom“, bila je odbacivanje „glasa“ kao temeljnog principa lirske poezije. Treba istaći da je Mardžori Perlof među prvim uticajnim akademskim kritičari-

ma, podržala jezičke pesnike. Dok su jezički pesnici i pesnikinje u poetikama davali okvire za čitanje svoje poezije i podrobno raspravljali o kompozicionim metodama, intervenišući u književne i istorijske kontekste, neprijateljski su se odnosili prema pomnom čitanju. Razlog za to je bio strah da bi se na takvim interpretacijama pesama, one redukovale i proizvele kao stabilni entiteti, dok su one bile „dinamični procesi ili izvođenja, koji dozvoljavaju mnogostruka, suprotstavljena čitanja i slušanja“ (Bernstein, internet). Perlof je svojim tekstovima o jezičkoj poeziji „eksplicirala jedan skup neizrečenih, [...] skrivenih, kodova za čitanje i interpretiranje, za shvatanje i razumevanje neobičnih pesama“ (Bernstein, internet). Njeni tekstovi su postali popularni jer je njena kritika povezana sa pedagogijom.

U tekstu „Jezička poezija i lirski subjekt“ (2004: 128–154), Mardžori Perlof objašnjava da se činjenica odbacivanja glasa u jezičkoj poeziji mora shvatiti kao deo šire poststrukturalističke kritike autorstva i ljudskog subjekta. Ta kritika je kasnih šezdesetih postala važna, a u Sjedinjenim Državama je dostigla vrhunac deceniju ili nešto kasnije sa pokretom jezičke poezije. Ona ističe da je tek krajem 19. stoleća *inovativnost* prepoznata kao nešto dobro i nužno, u smislu avangarde, naročito u ranom 20. stoleću, sa ruskim i italijanskim futuristima, dadaistima, nadrealistima, itd. U američkom kontekstu, nakon Drugog svetskog rata, na novini su insistirali bitnici, pesnici Blek Mauntin koledža, konkretne poezije i fluk-susa, kao i njujorške škole. Ali, važno je razmotriti i odnos inovacije prema teoriji:

„Kada su različiti poststrukturalizmi posleratnog perioda postali vidljivi, bili su poznati kao *la nouvelle critique*. Ali kako je vreme odmicalo, *la nouvelle critique* je postala poznata kao poststrukturalizam, baš u trenutku kada je 'nova američka poezija' u revidiranoj verziji Donalda Alena (Donald Allen) iz 1982. prozvana *The Postmoderns* [...]“ (2004: 156).

Pokret jezičke poezije u ranoj fazi puno toga duguje francuskom poststrukturalizmu. On je značajan za veći deo savremene „inovativne“ poezije, a novo što je doneo jeste uverenje da su *pisanje poezije i poetike intelektualni poduhvati*.

Zadržaću se sada na tekstu „Križa humanistike? Rekonfiguracija književnih studija za 21. stoleće“, iz knjige *Diferencijalnosti – Poezija, poetika, pedagogija (Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy)*, 2004). Mardžori Perlof sistematizuje polje studija književnosti deleći proučavanje poetike na četiri područja ili paradigme. U prvom se poetika može shvatiti kao grana retorike. Retorika tu znači *praktičnu kritiku*: istraživanje diktije i sintakse, ritma, ponavljanja i različitih figura govora. Kao takva, retorika je u središtu nauke o književnosti. U drugom pristupu, koji kreće od Platona do Hajdegera (Heidegger) i Levinasa (Levinas), *poetsko* se često shvata kao grana filozofije i otuda kao potencijalno izražavanje istine i znanja. Perlof piše „ako teorija poezije-kao-retorike smatra Džejmisa Džojisa (James Joyce) i Ezru Paunda ključnim modernistima, teorija poezije-kao-filozofije bi (i jeste) postavila Samjuela Beketa i Paula Celana (Paul Celan) u to središte“ (2004: 7). U trećem pristupu, poezija se od davnina do savremenosti klasifikuje kao jedna od umetnosti, pri čemu je Aristotel važniji od Platona. Kritika po ovom opisu, nije ništa drugo do drugostepeni diskurs, ponavljanje u razrađenoj formi onoga što data pesma ili umetničko delo „kaže“. „Formalistička“ analiza, koja podstiče ovakvu strukturu, često je povezana sa anglosaksonskom novom kritikom, koja se usredsređivala na tematsku pre nego na formalnu ili strukturalnu ravan. Za razliku od formalizma novih kritičara, ruski formalisti su se bavili definisanjem *poetičnosti* ne u pojedinačnoj pesmi već kao temeljnim svojstvom pesama u širokom spektru. U četvrtoj paradigmi nastaloj u postvijetnamskoj politizovanoj eri, formalizam se odbacuje kao pristup koji prikriva da je poezija suštinski istorijska i kulturalna formacija. To znači da se u studijama književnosti počelo postavljati pitanje kakav *kulturalni rad* obavljaju pesme i romani. Pesnički tekst treba razumeti kao simptom šire kulture kojoj pripada i kao indeks određenih istorijskih ili kulturalnih markera. To je poduprto shvatanjem da se književne prakse ne razlikuju od drugih društvenih i kulturalnih praksi. Neka da su kritičari verovali da književno delo možemo razumeti samo ako shvatimo „ideje“ autora. Ali, u periodu kada strukturalizam i poststrukturalizam

ralizam postaju dominantne paradigme, tvrdilo se da „ne možemo verovati autoru da bismo shvatili ideološke formacije koje su oblikovale njegovu svest“, već ih kritičar mora demaskirati. U vezi sa tim, Perlof objašnjava kako je ranih devedesetih prodor kulturalnih studija na američke odseke za književnost, doveo do toga da su se „odseci za engleski (i strane) jezike našli u čudnom položaju da podučavaju svemu osim književnosti [...] u vezi sa postkolonijalizmom ili queer teorijom ili globalizacijom“ (2004: 13). I pored toga što kriza humanistike postoji i ogleda se u smanjivanju budžeta i radnih mesta, možemo je sagledati i na drugi način:

„Ako univerzitet ne nudi kurseve o Vilijamu Blejku (William Blake) ili Danteu Gabrijelu Rosetiju (Dante Gabriel Rossetti), o Ezri Paundu ili Samjuelu Beketu, akcija se premešta na drugo mesto. I ovde dolazi do uticaja interneta. Odnedavno postoje bar tri veb-sajta posvećena Samjuelu Beketu, počevši sa *Samuel Beckett Online Resources and Links Page*. [...] sajt je interaktivan, dozvoljava raspravu o različitim i stalno rastućim skupom entiteta“ (2004: 13).

U kontekstu niza veb-sajtova posvećenih Rozetiju, Blejkeu, Džonu Kejdžu, Gertrudi Stajnu, kao i onima koji su posvećeni futurizmu i dadi, posebno se ističe *UbuWeb* vizuelnog umetnika, umetnika reči (word artist) i pesnika Keneta Goldsmitha (Kenneth Goldsmith). Na njemu nalazimo zvučnu i vizuelnu poeziju nedostupnu u većini istraživačkih biblioteka. Ovo je važno istaći, jer poetika privlači nove generacije studenata i studentkinja koji do ovih materijala dolaze zahvaljujući digitalnim medijima. Mardžori Perlof objašnjava da dominantna paradigma kulturalnih studija, kombinujući ogromne doze 'neprovarene' evropske teorije sa američkim 'manjinskim' primerima, može samo da zbuni studenta/studentkinju koji/koja bi želeo/želela da shvati specifična umetnička dela i njihove odnose. Pažnja se usmeravala od većinskih ka manjinskim piscima, te je u obavezno proučavanje uključeno mnogo više pesama i proze nedovoljno reprezentovanih radikalnih i etničkih grupa kao i žena. Ali, bez jasnih ideja o tome *zašto* je vredno čitati književne tekstove, priznatih ili marginali-

zovanih autora, proučavanje 'književnosti' postaje dosadna obaveza.

I na kraju, u novoj knjizi, *Neoriginalni genije: Poezija drugim sredstvima u novom stoleću* (*Unoriginal Genius: Poetry by Other means in the New Century*, 2010), Mardžori Perlof posebno naglašava stanje poezije u doba videa, blogova, tekstualnih poruka, pretraživanja na internetu i društvenih mreža. U središtu pažnje su autori od Valtera Benjamina (Walter Benjamin), brazilske konkretne poezije i francuske grupe Ulipo (Oulipo), koji se opisuju kao preteče hibridnih citatnih tekstova Čarlsa Bernstina i Suzan Hau. Ona proučava i dela francusko-norveške autorke Karolajn Bergval (Caroline Bergvall), koja piše na engleskom, japanske autorke Joko Tawada (Yoko Tawada) koja piše na nemačkom, kao i pesnika i umetnika Keneta Goldsmitha. Poredeći ova nova dela sa delima modernista s početka 20. stoleća, ona zaključuje da se danas uloga „stranih“ citata sasvim razlikuje od uloge koju su oni imali, na primer, u Eliotovoj *Pustoj zemlji* (*Waste Land*). Na savremena eksperimentalna dela utiče današnji globalni kontekst pokretnih nacionalnih identita, migracija zajednica koje nastanjuju i prisvajaju čas jedan čas neki drugi jezik, a situacija se dodatno komplikuje heteroglosijama dostupnim zahvaljujući internetu. Zato je, zaključuje ona u vitgenštajnovskom stilu, potreban novi skup jezičkih igara (2010: 124). Imajući svest o temeljnoj promeni koja se dogodila u doba globalizacije, ona pomno proučava konceptualnu poeziju, koja slavi neoriginalnost, a koja je u okvirima američke pesničke kulture izazvala kontradiktorne reakcije, mada se i veoma brzo etablirala.

Opus Mardžori Perlof je veliki i značajan za američku radikalnu poeziju. Njena podrška pokretu jezičke poezije uticala je na to da ona postane nezaobilazna u analizama savremene poezije u akademskoj sredini, koja je u načelu izuzetno konzervativna. Budući da se kao interpretatorka formirala na modelu nove kritike i na metodi pomnog čitanja, uspela je da u taj metod integriše nove pristupe i na taj način da ga osavremeni. Metod koji je razvila *spajanjem elemenata kulturalnih pristupa sa pomnim čitanjem*, bitan je kao pedagoška alatka jer omogućava relativno lak pri-

stup komplikovanim radikalnim pesničkim praksama razvijanim tokom 20. pa sve do prvih decenija 21. stoleća. Budući da su radikalne pesničke prakse bile internacionalni fenomen, njen pristup se nužno uspostavio kao transnacionalni, obuhvativši radikalne pesničke opuse koji su nastajali u različitim nacionalnim kontekstima. Kako se pesnički eksperiment nije odvijao izolovano u odnosu na druge umetnosti, tako se i Mardžori Perlof u brojnim tekstovima bavila i eksperimentom u vizuelnim umetnostima. Njena sposobnost da bude otvorena za nove pesnike/pesnikinje, ali i umetničke prakse koje se bez prestanka pojavljuju na sceni američke eksperimentalne poezije i umetnosti, je zadivljujuća.

#### Literatura

1. Barry, Peter (1999), „Marjorie Perloff. American Critic“, *The Encyclopedia of Literary Critics and Criticism*, edited by Chris Murray, Fitzroy Dearborn, dostupno na <http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/articles/encyclopedia.html>, (pristupljeno 14. 1. 2012).
2. Bernstein, Charles (2012), „Ways of Reading: Marjorie Perloff and the Sublimity of Pragmatic Criticism“, „Merjorie Perloff. A Celebration“, ed. by Al Filreis and J. Gordon Faylor, *Jacket 2*, dostupno na <http://jacket2.org/article/ways-reading-marjorie-perloff-and-sublimity-pragmatic-criticism> (pristupljeno 31. 1. 2015).
3. Bernstein, Charles (1986), *Content's Dream – Essays 1975–1984*, Los Angeles: Sun & Moon Press.
4. Drucker, Johanna (2012), „Radical Artifice“, „Merjorie Perloff. A Celebration“, ed. by Al Filreis and J. Gordon Faylor, *Jacket 2*, dostupno na <http://jacket2.org/article/radical-artifice> (pristupljeno 31. 1. 2015).
5. Đurić, Dubravka (2009), *Teorija poezija rod*, Beograd: OrionArt.
6. Đurić, Dubravka (2002), *Jezik, poezija, posmodernizam*, Beograd: Oktoih.
7. Fredman, Stephan (2012), „The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage“, „Merjorie Perloff. A Celebration“, ed. by Al Filreis and J. Gordon Faylor, *Jacket 2*, dostupno na <http://jacket2.org/article/poetics-indeterminacy-rimbaud-cage> (pristupljeno 31. 1. 2015).
8. Middleton, Peter (2012), „Close, Very Close“, „Merjorie Perloff. A Celebration“, ed. by Al Filreis and J. Gordon Faylor, *Jacket 2*, dostupno na <http://jacket2.org/article/close-very-close> (pristupljeno 31. 1. 2015).
9. Perloff, Marjorie (2004), *Differentials – Poetry, Poetics, Pedagogy*, Tuscaloosa: University of Alabama Press.
10. Perloff, Marjorie (2002), *21st-Century Modernism – The 'New' Poetics*, Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
11. Perloff, Marjorie (1991), *Artifice of Absorption: Writing poetry in the Age of Media*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
12. Reed, Brian (2012), „Becoming Marjorie Perloff“, „Merjorie Perloff. A Celebration“, ed. by Al Filreis and J. Gordon Faylor, *Jacket 2*, dostupno na <http://jacket2.org/article/becoming-marjorie-perloff> (pristupljeno 31. 1. 2015).
13. Velek, Rene i Ostin Voren (1974), *Teorija književnosti*, drugo izdanje, prevod Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, Beograd: Nolit.
14. Zauhar, David „Perloff in the Nineties“, dostupno na <http://altx.com/ebr/reviews/rev9/r9zau.htm> (pristupljeno 14. 1. 2012).



## MARJORIE PERLOFF AND THE INTERPRETATION OF RADICAL POETIC PRACTICE

### Summary

This text deals with the range of interpretations of radical poetry practice made by American critic Marjorie Perloff. As a critic, Perloff was formed in the period of domination of practical criticism of American New Criticism, through which in their interpretation of poetry the method of close reading developed. Close reading was fundamental for her approach, and she adjusted it for the interpretation of radical modern and postmodern poetry. Apart from the close reading of poems, Perloff contextualises poetry, placing it in the social context in which it is written. On the other side, she considers radical poetry regarding its tight bond to revolutions in visual arts.

*dubravka.djuric@fmk.edu.rs*