

Дубравка Ђурић

ПОСТМОДЕРНА АМЕРИЧКА ПОЕЗИЈА: ПЕСНИЧКЕ ШКОЛЕ

Преузето, у незнатно измењеном виду, типологију америчке постмодерне поезије из књиге Роберта Кернана „Америчко писање од 1945 – критички преглед“. Кернан даје следећу, опште прихваћену поделу:

1. *Формалисти / академски њесници*

Прву генерацију академских песника формирали су, између осталих: Конрад Ејкен, Е. Е. Камингс, Роберт Фрост, Арчибалд Мек-Лиш, Џон Кроу Ренсом, Волас Стивенс и Ален Тејт. Термин „академски“ указује на поезију која се претерано бави књижевним претходницима, њени ефекти су сложени, пуна је ироније и алузија. Овој струји припадају и песници који су се појавили након Другог светског рата: Тиодор Ретке, Елизабет Бишоп, Рендал Церел, Хауард Немеров, Ричард Вилбур, Џејмс Мерил, Едриен Рич, Ричард Хауард, Луиз Глик, Максин Кумин, итд.

2. *Антиакадемски њесници*

Антиакадемска струја обухвата песничке школе:

а. *Блек Маунтин колеџ*

Између 1951. и 1956. песник *Чарлс Олсон* је био ректор експерименталног колеџа Блек Маунтин у Северној Каролини. Сакупио је изванредну групу авангардних уметника: музичара Џона Кејџа и Дејвида Тјудора, кореографа и играча Мерса Канингема, сликара Џозефа

Алберса и Роберта Раушенберга, архитекту и футуриста Бакмистера Фулера, песнике Роберта Крилија, Роберта Данкана, Едварда Дорна, Џосела Опенхајмера и Џонатана Вилијамса.

Олсонова посвећеност постмодерној естетици била је, по Кернану, инспиративна снага Блек Маунтин колеџа. У утицајном есеју „Пројективни стих“ (1950) Олсон је дао аналогују засновану на теорији поља (force-field theory) модерне физике и тврдио је да је песма „високоенергетска конструкција“ („high-energy construct“) у којој „перцепција мора одмах и директно да води ка другој перцепцији“. Звук и смисао песме узајамно делују као у кинетичком пољу, а песник уноси у песму личну кинетику (kinesis) оркестрирајући њене стихове помоћу ритма сопственог дисања. Карактеристичан песнички израз *Роберта Крилија* налазимо у збирци „За љубав“, где су импровизације слободним стихом тако минималистичке по форми и ставовима да изгледају антивербално. Поезија *Роберта Данкана* је, по Кернану, разновучена, колико је Крилијева сажета. Два дуга низа (две серије) песама под насловом „Структура риме“ и „Пролази“ у средишту су његовог опуса. Песме су смештене међу другим песмама у Данкановим збиркама. „Структура риме“ је неримовани еп који обрађује песников развитак и уверење о универзалном интегритету песме у живом језичком процесу, док су „Пролази“ по својој природи шаманистички.

Пол Хувер сматра да је поетика Блек Маунтина више програмска од поетике бит песника или њујоршке школе. Ослања се на есеје и учења Чарлса Олсона, нарочито на „пројективни стих“. Олсон је захтевао „отворену“ поезију („open“ poetry) у којој „композиција у пољу“ („field composition“) замењује „затворену форму“ („closed form“) прошлости. Композиција у пољу подразумева да песник „закорачује у отвореност“ и из стиха у стих, из слога у слог импровизује. Он не користи „наслеђени стих“ као што је јамбски пентаметар. Олсон је навео речи младог Роберта Крилија: „Форма није никада више до продужетак садржаја“. Пажња која се усредсређује на стих као јединицу даха основни је принцип композиције Блек Маунтина, мада је сама техника флексибилна. Поредићи снимке читања поезије Олсона и Крилија, можемо уочити да се њихов начин говора битно разликује, што указује на значај стиха и даха за речи које песници изговарају. Стих постаје продужетак самог тела. Сличан став налазимо и код Гинзберга.

Други важан аспект Олсоновог есеја је концепт ега: „отарасити се лирског уплитања индивидуе као ега... те типичне претпоставке којом западњак поставља себе између онога што је он као природно створење... и других створења природе које можемо без омаловажавања, назвати објектима.“

Ихаб Хасан истиче да је Олсон био близак песничкој традицији Витмена и Вилијамса, био је близак Паунду, његовим идеограмима и „Пизанским певањима“, као и Луису Зукофском и његовој отвореној форми. Олсон је, као и Данкан и Едвард Дорн, био учени песник. Користио је геологију и географију, мит и историју, астрономију и антропологију. Песме које је писао за сопствени глас имале су нарочити стил, незавршени, телеграфски, расут као писма или белешке за предавања.

Елиот Вајнбергер указује да су Олсон, Данкан и Пол Блекберн, инспирисани апстрактним сликарима, развили „композицију у пољу“ („field composition“): песме не зависе од леве маргине, већ се распостире преко целе стране, са празним просторима који одговарају ступњеваним тренуцима тишине. Сви су наглашавали, као и савремени сликари, стваралачки процес а не његов производ. Данкан је писао да је песма један догађај. И Данкан и Олсон су писали дуге отворене бескрајне песме (open-ended long poems), попут „Певања“ које укључују разнородни материјали, а песници их пишу током целог живота.

b. Песници ренесансе Сан Франциска и бити песници

Скоро у исто време када су у Блек Маунтин колеџу одбацили традиционалне поетике, у Сан Франциску су млађи песници почели да се окупљају око *Кенета Рексроџа* (Kenneth Rexroth), песника који је дуги низ година био антиформалиста. Нису оформили покрет, нити су имали свој манифест, а временом су се помешали са битницима, богаћећи битнички покрет левичарском политиком и оријенталним мистицизмом, обожавали су секс и оргазам и дечију једноставност. Најзначајнији песник ренесансе Сан Франциска је *Ален Гипзберг*, поред њега ту су и песници: Лоренс Ферлингети, Гери Снајдер, Вилијам Еверсон, Цек Спајсер, Грегори Корсо, а касније су им се придружили Роберт Данкан и Дајана ди Прима.

Најчувенија песма тог периода, Гипзбергов „Урлик“, дуги је агонизовани усклик против Америке која руши „свете“ („holy“) импулсе своје омладине и тера је да ужива у дроги, сексу и алкохолу. Песма се ослања на Витмена и идеје раше популистичке револуционарности, али и на хебрејску традицију зазивања и пророковања. Као орална песма, она је написана да би се декламовала. Гипзберг је изјавио да је сваки стих „Урлика“ јединствена јединица даха, што подсећа на Олсона.

Ихаб Хасан истиче да су се бит песници и песници Сан Франциска преклопили у времену и месту, као и по песничком креду. Били су пријатељи, неговали су исти стил живота, одбацивали су формализам и вредности средње класе. Цек Керуак, Ален Гипзберг, Грегори Корсо и Вилијам Бароуз спријатељили су се у Њујорку. Бит песници су посећивали Сан Франциско, придружујући се на песничким вечерима Гарију Снајдеру, Филипу Волдену и Мајклу Мек Клуру. Њихов дух је антички, безобзиран, повремено и насилан. Криминал, лудило, дроге и анархија елементи су њиховог искуства, као и свети текстови из различитих култура. Бласфемија и опсценост изрази су њиховог револта и трагања за блаженством (beatitude). Хероји су им најчешће мајстори отвореног сгиха од Витмена до Вилијамса и визионарски песници од Блејка и Рембоа до Артоа.

Вајнбергер истиче да је Кенет Рексрот писао политичке и најлепше хетеросексуалне љубавне песме, био је заокупљен јеретичким мистицизмом, проучавао је зен будистичке и хришћанске мистике. Данкан је експериментисао са готово свим формама и комбиновао је политички бес, окултистичка веровања и хомоеротизам, а Цека Спајсера постмодернисти данас сматрају раним истраживачем расцепа између означитеља и означеног.

Позивајући се на студију песника и критичара Мајкла Дејвидсон, Пол Хувер указује на раније активности у Сан Франциску, које су постале значајне за антиакадемску струју америчке поезије:

Још је 1944. Роберт Данкан почео да поприма сцену за јавну улогу хомосексуалаца у књижевности објављујући есеј 'Хомосексуалац у друштву'. Џек Спајсер је 1949. писао: 'Морамо постати певачи, забављачи', пророковање (prophecy) бит покрета вратило је поезију бардским коренима. Током двадесетих година овог века Кенет Рексрот је био значајна фигура у Заливу (Bay area), организовао је сусрете писаца и уметника, као и песничке вечери са цезом, много раније него што су активности бит песника постале популарне. Читања у галерији 'Six' оживела су занимање медија за алтернативне поезије. Галерија је увела концепт поезије као јавног перформанса, који ће постати доминантан у добу телевизије и рокенрола. (стр. XXIX).

У традицији Волта Витмена и Вилијама Карлоса Вилијамса, песници из Аленове антологије су наглашавали амерички идиом и пејзаж. Мада су углавном били у питању мушкарци, многи су били Јевреји, Ирци, Италијани, црнци и хомосексуалци, тј. „нове“ етничке и социјалне групе. Хувер закључује да је радикализам, који је инспирисао многе песнике из шездесетих, нашао свој израз у критичарским приступима које су развили феминизам, постструктурализам и мултикултурализам, данас средишњи у студијама либералних уметности.

Хувер објашњава да реч „Beat“ указује на исцрпљеност, блаженство, цез импровизације које су инспирисале многе писце. Први их је користио Џек Керуак. Керуак је изградио модел спонтаности и говорио је да не треба правити селекцију у изразу, треба пратити слободне девијације и асоцијације ума. Бит поезија је јавна, директна, перформативна, екстатичка, аналогичка, орална и призивачка. Црпећи снагу из европског егзистенцијализма, оријенталног мистицизма, из америчких напетости рапсодичког расколничтва и трансценденталних изјава Тороа, Емерсона, Витмена, битнички покрет, по Ихабу Хасану, говори о природном и спонтаном човеку у отвореним или импровизованим формама. Елиот Вајнбергер пише да су битници у поезију унели иконокластички хумор, источњачку филозофију, анархистичку политику, табу теме и табу језик, да су америчкој поезији вратили орални карактер популистичким читањима поезије по кафенма и ноћним клубовима, као и сарађњом са цез музичарима.

с. Песници њујоршке школе

Њујоршка песничка школа је, по Кернану, међу најрадикалнијим антиформалистичким школама. На песнике њујоршке школе је утицао слободни стих савремене француске поезије и то што су се бавили европским и њујоршким сликарима. Одбацили су традиционално јединство стиха, синтаксе и стапце. Изградили су модел приказивања просторног а не логистичког, текстуалног а не идејног. Нису волели јасност, изрицање тврдњи и експлицитност, ценили су непосредност (immediacy), отворене форме и супротстављење слика. Међу песницима њујоршке школе истичу се: Френк О'Хара, Џон Ешбери, Кенет Коук, Џејмс Шајлер, Тед Беринген и Барбара Гест.

Френк О'Хара је вешто исписивао традиционалне песничке форме, мада је углавном писао импровизоване стихове. У типичним песмама, бележио је сцене са њујоршких улица, присећао се узгредних примедби, детаљно описивао како проводи дане и куда се креће. Колоквијалан, духовит, понекад екстравагантан фантастичан, он се усредсређује на свакодневну реалност пуну случајних открића. На О'Хару су утицали надреалисти и дадаисти, као и њујоршки сликари, његови пријатељи, Џексон Полок, Вилем де Конинг и Грејс Хартиген, али његове песме трансцендирају све утицаје захваљујући паратакси и изненађујућим закључцима.

Циљ *Цона Ешберија* је да деконструише модернизам. Ешбери одбацује сложена обликовања карактеристична за песнике модернизма, који су били оптерећени сликом, симболима и митом, у корист естетике неконсеквентности (inconsequence), против-ставова (nonstatement) и незавршености (incompletion). Ешберијеву поезију одликује лапидарна текстура која прелази у јасно скулптуриран детаљ и задржава се у лепо изгравираним сликама и амблемима.

Сувер истиче да су водећи песници њујоршке школе похађали Харвард, да су сви осим Коука хомосексуалци и да су сви живели на Менхетну. Били су под јаким утицајем француског експерименталног писања, нарочито су се занимали за романе ексцентричног аматера Рајмона Русела. Френк О'Хара је написао есеј „Персонизам: манифест“, пародију на Олсонов „Пројективни стих“. Док је писао песму посвећену одређеној особи, О'Хара је једног јутра 1959. схватио да може да користи телефон уместо да напише песму. Тако је рођен персонизам. Персонистичка (personist) поезија говори свакодневним језиком тренутно и директно из свакодневног искуства. О'Харин став да треба ићи на живце („You just go on your nerves“) подсећа на спонтаност и антиформализам битника, а инсистирање на персонизму који нема ништа заједничког са личним и интимним, сугерише да се песма схвата као уметнички рад а не средство израза. Персонизам није карактеристичан за све њујоршке песнике. Цон Ешбери комбинује традиционалне форме са иновативним импулсом и тоном. Кенет Коук је написао еп „Ко“ („Ко“) и „Удвостручавање“ („The Duplications“) у отава рими, у станцама Бајроновог *Дон Жуана*. *Форма код њестика њујоршке школе њосћаје ѓримарни садржај*. Поезија њујоршке школе воли пародију (Коукове „Варијације на тему Вилијама Карлоса Вилијамса“) и поп културу (Ешберијеве „Попајеве сестине“). Песници раде унутар авангардне традиције „песника који делују у сликарском окружењу“: Ешбери и Шајлер су писали о уметности за значајне уметничке часописе. О'Хара је био кустос у Музеју модерне уметности (МОМА). Њујоршки песници-уметнички критичари Цон Ешбери и Френк О'Хара били су повезани са процватом апстрактног експресионизма, и користили су неке аспекте француског надреализма: хировите јукстаноозиције, машту која слободно плута, случајно поимање свакодневног живота. О'Хара је описивао панораму улица, следећи Вилијамса, хватао је свакодневни говор улице.

Ихаб Хасан пише да су песници њујоршке школе међусобно различити и да су космополитски по духу. Волели су европску аван-

гарду, као и Малармеа, Корбијеа, Жарија и Аполинера, Мајаковског, Тристана Цару и Бретона. Били су блиски круговима око акционог сликарства (action painting), Музеју Модерне уметности (МОМА), часопису Art News, Ливинг театру (Living Theatre). Њихова поезија црпи из надреалистичких слика, театра апсурда, параграфа писаних слободним стихом у савременој француској поезији. Она захтева хуморно или халуцинативно одбацавање смисла, структуре, кохеренције и ослања се на просторни распоред песничких приповедачких нити, које буде нов квалитет пажње.

d. Песници дубоких слика

Незадовољни њујоршким песницима који су фрагментирали реалност у неконинуални ток слика, група песника позната под називом песници дубоких слика, сматрала је да најефикаснија поезија извире из Јунгових архетипова несвесног и из онога што они називају „дубоком сликом“. Дубока слика је конкретан детаљ који буја из песничког несвесног у контексту снажних осећања и поново ствара изгубљени поредак разумевања. Дубока слика настаје када песник одбаци рационални дискурс субјективног ега и прихвати јединствен, предрационални, митски ауторитативан, трансперсоналан модел свести (Кернан, 146). Представници су: Роберт Блај, Роберт Кели, Џејмс Рајт, Џејмс Дики, Цером Ротенберг и Дајана Вакоски.

Значајне студије Церома Ротенберга о етнопоетици (настале између 1950. и 1975) навестиле су проблематику мултикултуралности. Ротенберг се рано почео занимати за перформанс поезију и измислио је термин „дубока слика“ („deep image“). Пол Хувер пише да је дубока слика, како је у разним фазама свог рада схватају Дајана Вакоски, Роберт Кели, Клејтон Ешелман и Ротенберг, инспирисана андалузијском *cante jondo*, или „дубоком песмом“, шпанском поезијом која је била под утицајем надреализма, као и поезијом Гарсије Лорке. Песме дубоких слика, без обзира на дужину, организоване су као каталоги самодовољних слика.

e. Језичка и перформанс поезија

Два релативно маргинална песничка тока из седамдесетих, језичка поезија и перформанс поезија, у осамдесетим су постали доминантни постмодерни начини стварања. Пол Хувер зато стандардизованој подели америчке поезије додаје перформанс поезију и језичку поезију. Хувер истиче значај стваралаштва Џона Кејџа и Џексона Мек Лоуа:

Под утицајем зен будизма и даде, поезија Џона Кејџа и Џексона Мек Лоуа користи алеаторне или случајне поступке (aleatory, or change, procedures). Циљ је био да се пронађе начин писања који мада полази од идеја не говори о идејама; тј. не говори о идејама већ их производи, како је то Кејџ објаснио. Користећи мезостих, форму загонетке (word puzzle) у којој се графички наглашена слова могу вертикално прочитати као речи, а налазе се у средини хоризонталних стихова поезије, Кејџ покушава да ослободи језик од синтаксе. (XXXIV)

Серије песама нису само партитура за плес, већ су и упутство за орални перформанс. Алеаторна поезија Кејџа и Мек Лоуа суштински је пост-

модернистичка, јер наглашава неодређеност (indeterminate) и случајност, јер се ослања на ригидне структуре и методе да би постигла насумичност (randomization). Она употребљава присвојене (appropriation) и нађене (found) материјале, а подједнако је користе и теорије перформанс поезије и теорије језичке поезије. Кејдов рад повезује раније европске авангарде, нарочито даду, са недавним дешавањима у Америци, на пример, са концептуалном уметношћу.

Перформанс поезију не занима песма као песма, већ како се речи користе као партитура за говорни перформанс. Језичка поезија, заснована у теорији, наглашава текстуалност и захтева иницираног читаоца. По тежини и литерарности (literariness), она подсећа на високи модернизам Т. С. Елиота и Езре Паунда. Језичка поезија је марксистичка и феминистичка у теоријском смислу, а језички песници презиру политички конзервативизам Паунда и Елиота.

Своје претходнике језичка поезија налази у делу „Мека дугмад“ Гертруде Стајн из 1914, у списима руског футуриста Велимира Хлебњикова, проналазача заума, трансрационалног језика, у раду „А“ Луиса Зукофског, у објективистичком покрету уопште, у најрадикалнијој књижи Џона Ешберија „Заклетва на тениском игралишту“ из 1962, у раном раду Кларка Кулица као што је „Полароид“ из 1975. и процедурама случајности (chance procedures) Џексона Мек Лоуа, као на пример у његовом раду „Заменице“ (The Pronouns) насталом између 1964. и 1979. Неки аспекти поезике Блек Маунтина, нарочито Олсонов став уперен против индивидуалног ега, значајни су за језичке песнике, мада се они огађују од, како се Чарлс Бернстин изразио, „фалоцентричке синтаксе“ („Phallocentric syntax“) Олсонове поезије. Језички песници посматрају песму као интелектуалну и звучну (sonic) конструкцију. Поезија није средство за изражавање емоција. Језик није транспарентни медиј који преноси искуство. За језичког песника значајна је материјална природа речи. Пошто је фрагментирана и дисконтинуална, језичка поезија се може на први поглед учинити као аутоматско писање, али структура те поезије постиже се дуготрајним радом.

У антологији „С друге стране века: нова америчка поезија 1960-1990“ језички песник, теоретичар и издавач Даглас Месерли уводи своју поделу поезије овог периода.

У прву групу, Месерли је укључио песнике који се баве културолошким проблемима и сложеним пресецањима идеја о миту, политици, историји, месту и религији. Он полази од песника повезаних са објективистичким покретом, а укључује и песнике које је Доналд Ален повезао са Блек Маунтином (Олсон, Данкан и Лери Ајгнер), као и песнике повезане са ренесансом Сан Франциска (Спајсер и Робин Блејзер) и бит поезијом (Гипсберг). Уврштени су и неки млађи песници Алелнове антологије, као што су Гилберт Сорентино и Џон Винерс.

Друга група песника се бави истим питањима као и песници из прве групе, али је више усредсређена на питања јаства (self), друштвених група, урбаних пејзажа и пејзажа предграђа (у супротности са местом – place) и визуелном уметношћу. Многи песници из ове групе директно су радили са уметницима или су писали о уметности (Барба-

ра Гест, О'Хара, Ешбери, Чарлс Норт, Рон Пецет, Џејмс Шајлер и Мерцори Велиш). Ален их је назвао њујоршким песницима, али се слична интересовања могу наћи и у списима песника који се не повезују са њујоршком школом, као што су Лоренцо Томас и Дајана Вард.

Вардова и Гестова би се могле сврстати и у трећу групу песника који се баве питањима језика, читаатеља и списатељске заједнице. Ову групу Месерли почиње са Робертом Крилијем, којег је Ален повезао са песницима Блек Маунтина, али упркос ових веза, Крили се бави језиком и читаоцем више него тематиком песама. Ту су сврстани и језички песници Хана Винер, Кларк Кулиц и Мајкл Палмер.

Четврту групу чине песници усредсређени на перформанс, употребу гласа и жанра, дијалога и персоне. Они указују на перформативне или театаралне односе са поезијом. Амери Барака, Мек Лоу, Кенвард Елмсли, Ен Велман, Лесли Скалапино, Фиона Темплтон, Карла Хериман и сам Месерли пишу драме, Кеји, Мек Лоу, Ентин, Ротенберг, Стив Мек Кафери, Џон Тегерт, Џоен Рителик, Брус Ендрус, Стив Бенсон, Темплтон и Месерли често изводе своје текстове проширујући уобичајени начин читања поезије. Барака, Питер Инман, Натаниел Меки, Ебигејл Чајлд и Тина Дараф раде са жанровима и истражују односе звук-музика-глас.

ЛИТЕРАТУРА

1. „Postmodern American Poetry – A Norton Anthology“, edited by Paul Hoover, W, W, Norton & Company, New York, London, 1994
2. „American Poetry since 1950 – innovators & outsiders“, edited by Eliot Weinberger, Marsillio Publishers, New York, 1994
3. „The Postmoderns: The New American Poetry Revised“, edited and with a New Preface by Donald Allen and George F. Butterick, Grove Press, Inc., New York, 1982 (Део увода преведен је у часопису „Знак“ бр. 18)
4. Robert F. Kiernan, „American Writing since 1945 – a critical survey“, Frederick Ungar Publishing Co, New York, 1983
5. „From the other Side of the Century: A New American Poetry 1960-1990“, edited with an Introduction by Douglas Messerli, Sun & Moon Press, Los Angeles, 1994
6. „Contemporary American Literature 1945-1972, Frederick Ungar Publishing co., New York, second printing, 1974