

БРОДСКИ ДНЕВНИК У КУХИЊИ: БЕЛЕШКЕ О ПЕСНИШТВУ МАЈЕ СОЛАР И ИВАНЕ МАКСИЋ

У раду се, као што је сугерисано насловом, компаративно сагледава песништво Маје Солар и Иване Максић. Истраживачка пажња је усмерена ка неколико аспеката њиховог песништва, уз настојање да се историзују у одређене песничке традиције (пре свега, неоавангардно песништво): језички експеримент, мишљење и саосећавање у заједништву, те концепти тела, политике места и еротика. Уважавајући поетичке специфичности ауторских опуса и упућујући на блискост њихових стваралачких личности, у раду се излаже интерпретација песништва Иване Максић и Маје Солар у контексту левичарских и феминистичких политика.

Кључне речи: феминистичка поезија, политике места, телесност, еротика

Портрет ангажоване песникиње

Интерпретативно здруживање или, бар, приближавање песништва Маје Солар и Иване Максић мотивисано је њиховим сусретима и на поетичком и на активистичком плану. Иманентно поетичка блискост две ауторке маркирана је у постојећим синтетичким освртима на песништво млађе генерације аутора. Линије њиховог повезивања прецизно је исцртао Стеван Брадић у предговору антологији *Лојичне њодуне*. Аутор Мају Солар и Ивану Максић, поред Владимира Стојнића, укључује у поетски ток који назива „певана мисао“, а који карактерише „изражена песничка самосвест, појмовни језик неразмрсиво повезан са метафорама, експерименталност и упућеност у филозофску и друштвену теорију једнако колико и поезију, и коначно, усмереност ка друштвеној стварности, у критичком или ангажованом смислу“ (Bradić 2022: 21). Поред начелне поетичке блискости, уочљив је и низ специфичних повезница између Солар и Максић, које се дају разлучити уколико укрстимо одељке предговора које Брадић исписује о двома песникињама понаособ, и који прецизније профилишу филозофска и друштвентеоријска исходишта њиховог песничког ангажмана: марксистичке и феминистичке позиције и припадајућу им „археологију отпора“, односно осмишљавање еманципаторских политика и пракси деловања (в. Bradić 2022).

Ангажованост Маје Солар и Иване Максић није пак искључиво иманентно поетичке природе. Реч је о ауторкама које се сусрећу и у другим сферама деловања које су, такође, обележене активистичким прегнућима – од специфичних сарад-

ничких пројеката до преводилачког и уредничког рада.¹ Англисткиња по образовању, Ивана Максић је последњих година, поред низа превода расутих у периодици (рецимо, преводи Кети Акер, Ен Секстон и Дајане ди Прима), превела и низ књига који њен рад смештају на тло преводилачког активизма (који изискује посебну истраживачку пажњу): Debra Kuk Adorno, *Foucault i kritika Zapada* (2021), Џејмс Болдвин *Следећи љути – вајра* (2019), Стјуарт Хол *Зайаг и остиаиак светиа: дискурс и моћ* (2018), Белур Кришнамачар Сундарараца Ајенгар *Светлост Пранајаме* (2018). Максић је приредила зборник ангажоване поезије *Пројоворије!* (2022), а с Предрагом Милојевићем приредила је *До зуба у времену: зборник поезије социјалне теме*.² Учествовала је или учествује у уредничком раду портала Komuna Links, часопису *Корац* и активностима Колектива Склопка: самоуправног културно-образовног покрета Крагујевца. Маја Солар је чланица колектива Герусија и једна од уредница портала *Slobodni Filozofski*. Учествовала је у уређивању часописа за теоријске праксе *Сивар*, сарадница је Форума Рома Србије за који је, заједно с ромским активистима и активисткињама, уредила неколико публикација. Била је део уредништва часописа *Поља*, чланица Центра за нову књижевност Неолит, поетско-политичког театра Поетске рупе, перформерско-поетског програма ЛИ-ЛИТирање (извођење поезије песникиња). Уредила је и написала поговор за књигу Франсоаз Вержес *Деколонијални феминизам* (2023).

И на основу таксативног набрајања поља и облика деловања Иване Максић и Маје Солар намеће се закључак о јединственом језгру њиховог стваралаштва из ког проистичу дисперзивне стваралачко-активистичке праксе. Песништво ће, пак, у овом раду бити повлашћен предмет интерпретације, са свешћу да политичко-естетски набој и жестина прожимају и друге видове деловања ауторки. Дакле, тек

¹ Подаци о раду Маје Солар и Иване Максић преузети су из дигиталне базе која је креирана у оквиру пројекта „Историја и идентитет уметнице у српској модерној уметности“. Пројекат АРСФИД усмерен је на стварање прве дигиталне отворене базе података о српским уметницама од 20. века па надаље, и изградњу капацитета за њену научну и уметничку употребу. Ауторка секције Књижевност у оквиру базе је др Јелена Милинковић. Вид. <https://arsfid.edu.rs/knjizevnost/>.

² Уреднички/антологичарски пројекти последњих десетак година привукли су пажњу и истраживача који су објавили прилоге у овом зборнику. Занимљиво је да су пажњу привукле антологије, односно предговори антологичара, тих тензичних канонизујућих жанрова. Међутим, поред антологија, последњих година су се појавили занимљиви приређивачки пројекти, међу којима су и споменути зборници које је уредила Ивана Максић. У овом контексту свакако треба споменути и хрестоматију *Ово није дом. Песникиње о миграцији*, коју су уредиле Јелена Анђеловска и Витомирка Требовац (Нови Сад, 2018, у којој су присутне и Маја Солар и Ивана Максић). Међутим, занимљиво је да је књижевно-критичка и научно-истраживачка пажња још увек заинтересована превасходно за антологичарске дискурсе, а пренебрегавају се синтетички репрезентацијски модели засновани на другачијим приступима.

у увезивању полицентричног трајекторијума деловања Маје Солар и Иване Максић, те инсистирању на интегралности њиховог (естетског) активизма, можемо о овим двома ауторкама да размишљамо не само као о ауторкама сродне поетичке линије, већ и о посве специфичним стваралачким фигурама у овдашњој јавној сфери. У овом тексту пажња се усмерава ка иманентно поетичким тактикама отпора: политикама тела, места и еротике. Ова три наратива ће се мапирати и настојати интерпретирати са циљем да се прецизније оцрта *естетика ошћора* Маје Солар и Иване Максић, нарочито феминистички дискурс у њиховом песништву, односно феминистичка *поличност*. Укрштено читајући њихово песништво, опажајући међудејства и сагласја између њих, у тексту ће се настојати „ухватити“ дијалог између њих, надовезивања и комплементарности.

Екскурс: Жене на столу

Осврт на различите видове ангажмана Маје Солар и Иване Максић наметнуо је отварање једне дигресије која због своје важности неће бити измештена на место резервисано за фусноте. Наиме, њихово деловање у јавној сфери, текстуалне и вантекстуалне активистичко-еманципаторске тактике (самиздат/некомерцијално издаваштво, колективно умрежавање и колаборативна продукција, манифестни дискурс, те жанрови деловања и књижних формата, попут перформанса, подкаста, билтена и књижица) јесу микроинституције деловања критички позициониране контрајавности, а у своје окружје призивају, следимо ли дијахрону линију унутар културног поља у ком ауторке делују, естетски активизам својствен неоавангардним уметницима. *После неоавангарде*, стваралаштво Маје Солар и Иване Максић јесте својеврсно место памћења неоавангардних поетика и политика односно неоавангардног поетичко-политичког садејства и нарочито позиција и активности уметница.³

Неоавангардне ауторке, попут Јудите Шалго, Богданке Познановић и Каталин Ладик, биле су изузетно ангазоване на уметничкој сцени и иницијаторке су појединих форми нове уметничке праксе (перформанса, примера ради). Такође, њихов ангажман је важан и за успостављање инфраструктуре неоавангарде, развијање кључних микроинституција деловања новосадске нове уметничке праксе, њиховог посредовања и умрежавања. Неоавангардне политике биле су усмерене

³ Дигресија која се ипак смешта у фусноту јесте однос ове две песникиње, нарочито блискост Маје Солар са АЖИН-овом песничком школом чије текстуалне праксе јесу сродне неоавангардним песничким експериментима. Међутим, компаративну предност дајем неоавангарди (и њеним уметницама) због политичке платформе нове левице која јој је својствена, те имагинарању не само песничке већ и друштвено-политичке револуције.

ка стварању алтернативне јавности, места отпора и позиција са којих су чињени радикални поетички гестови и друштвене интервенције, а Богданка Познановић и Јудита Шалго одиграле су кључне улоге у тим процесима (оснивање Трибине младих, уреднички рад на Трибини младих и у часопису *Поља*, те организовање ванинституционалних места окупљања и деловања, попут Атељеа ДТ20 или књи-жаре Форум). Ауторке су на новосадској сцени, дакле, важне актерке у обликовању формата који омогућавају уметничко деловање и интегришу га и легитимишу у сферу уметничке производње – сродне тенденције можемо данас мапирати у активностима Маје Солар и Иване Максић (њихово деловање у оквиру колектива, трибинских програма левих политика, уредничким пројектима) и идеји ангажованог колективног деловања, односно колаборативног ауторства као друштвено-политичког чина.

Блискост Иване Максић и Маје Солар са неоавангардним уметницама не исцрпљује се у њиховим форматима деловања, већ је њихово стваралаштво данас оно место које можемо да препознамо као место континуитета, и то нарочито са стваралаштвом Јудите Шалго, песникиње, преводитељке, критичарке, уреднице, приповедачице и романсијерке. И нарочито у контексту транспозиције феминизма у песничку праксу.⁴ Новосадске неоавангардне уметнице су цитатно присутне у песништву Маје Солар: прву збирку песама *Макулалалалайура* (2008) отвара стихом Каталин Ладик, а у „Самоинтервјуу“ који затвара збирку *Без зачина* (2017) однос песништва и времена објашњава песничким концептом тајмизам Јудите Шалго. Владимир Стојнић је ове две песникиње и видео као претходнице Маје Солар: „Маја Солар је песникиња и теоретичарка која се књигом *Макулалалалайура* уписује у ону линију традиције феминистичке књижевности коју код нас најбоље

⁴ Појава феминистичког дискурса у СФРЈ након '68. углавном се везује за теоријске радове и данас легендарну конференцију „Друг-ца жена. Женско питање – Нови приступ?“ (Београд, 1978). Међутим, генерација уметница шездесетих и седамдесетих је развијала еманципаторске стратегије које би требало да се опојме и концептуализују. Уметничко стваралаштво жена у оквиру нових уметничких пракси важна је етапа, махом превиђана, у артикулацији феминистичких идеја након Другог светског рата. Иако ове уметничке акције, песништво и перформанси Каталин Ладик, Јудите Шалго и Богданке Познановић нису настајали у оквиру прецизно дефинисане теоријске платформе или политичке агенде феминизма или колаборативних женских еманципаторских пројеката, они јесу важан еманципаторски гест у тадашњој југословенској култури који апостериорно свакако можемо да означимо као феминистички. У том смислу су нарочито изазовна њихова језичка истраживања, како билингвизам тако и трансфери из лингвистичког у визуелни или перформативни комуникативни код. Реч је о својеврсној окупацији језика, опонирању фалоцентризму језика и културе која се њиме посредује и његовој персонализацији – уписивању личног искуства у језички идиом и његову естетску обраду, уписивању женске епистемолошке и искуствене позиције, ородњавању језика. Ови поступци су нарочито специфични за *песништво* и перформансе Каталин Ладик и Јудите Шалго.

представљају Каталин Ладик и Јудита Шалго“ (Стојнић 2012: 24). Стојнић блискост Маје Солар са двома песникињама, односно са нео/авангардом, и поетички нијансира, истичући да „поезију Маје Солар, у формалном смислу, између осталог карактеришу и хибридноста, жанровска порозност, методе апропријације текста и графичковизуелна онеобиченост текстова-песама“ (Исто: 25). Осврт на песништво Маје Солар Стојнић окончава подстицајним увидом о формативним поставкама њеног поетског дискурса, запажајући да „поезија ове песникиње покушава да де-стабилизује фалоцентрични дискурс представљен као универзалан и природан, али и да иронизује позиције наводних атрибута женскости у савременом, капиталистичком друштву“ (Исто). У страсти према текстуалности језика и бескомпромисном ставу лирске јунакиње Маје Солар, Стојнић препознаје „најбоље примере могућег ангажмана поезије данас“ (Исто).

Примере сродног песничког ангажмана, сродног по својим поетичким исходима, текстуалној пракси и политичким импликацијама налазимо већ у првој песничкој збирци Иване Максић *О тело њвори ме* (2011), у којој језик у својој материјалности бива предмет песништва, односно ослобађање језика нормативне референцијалности. Ту линију песничког интересовања наставља и друга збирка *Изван комуникације* (2013), а у обе збирке, као и у првој збирци Маје Солар (и поезији Јудите Шалго), оспоравање конвенционалности и инструментализације језика није лишено адресирања социјалних механизма који делују у сфери језика, социјалних механизма који су родно засновани. Дакле, проблематизује се језик као простор или средство маскулицентричног мишљења и делања, а политизација женске субјективности тежиште је ових песничких експеримената. Та политизација женске субјективности након друге збирке постаје и класно ситуирана. Горан Лазичић је и пре објављивања збирке *Кћери, зар не видиш да јорим* (2020) уочио да се након прве две збирке (мета)језичког усмерења у „најновијим песмама, Иване Максић [...] *иројрамски*, у теоријском обзорју филозофије *нове левице*, окреће промишљању социјалне свакодневице у (пост)транзиционој Србији, испитујући истовремено начелно могућности савремене поезије да говори о тим темама“ (Lazičić 2014: 23). Утемељујући се у истоветним теоријско-идеолошким позицијама као Иване Максић, и у песништву Маје Солар, у збиркама *Без зачина* и *А хйела сам* (2022), евидентно је снажније садејство песништва и социјалних аспеката свакодневице.

Меандре поетике *раних* песничко-перформерских *радова* Јудите Шалго можемо, дакле, да препознамо као конститутивне и у поетској пракси Маје Солар

и Иване Максић.⁵ На овом месту ћу упутити на само једну особеност песништва Јудите Шалго која је и тачка сусрета Маје Солар и Иване Максић. У збирци *67 минути наїлас* Шалго преиспитује институцију уметности, и нарочито књижевности, проблематизујући традицијом утврђене норме и конвенције уметности/књижевности. Ауторка је нарочито заинтересована за проблематику ангажмана, односно деловања у јавном простору. Питања које је Шалго постављала - чији говор је легитиман у сфери уметности, ко има моћ (само)репрезентације - питања су која данас критички промишљају и Солар и Максић. У том контексту, нарочито је провокативан ауторкин текст/перформанс „Положај књижевности“. Шалго перформанс изводи стојећи, седећи, лежећи, изводи га сама, *камера* је усмерена ка њој – ауторка преводи *себе*, женску субјективност из сфере приватности и маргиналности у сферу уметничке репрезентације која је симболички капитал једне културе. На једном месту, лирска јунакиња/перформерка каже да се од мушкарца на столу очекује да држи политички говор, а од жене која стоји на столу да почне да плеше (Šalgo 1980: 61). Шалго критички-субверзивно разара ова „очекивања“, доследно политизујући појаву и говор жена, односно визуелну репрезентацију жене у смеру њене еманципације. Деценијама касније, Ивана Максић и Маја Солар се пењу на сто и репрезентацијом тела политизују говор жена, њено „право на неуравнотежен говор“, речима Јудите Шалго.

Отелотворење са зачином

Поетизација односно политизација тела међу кључним су обележјима стваралаштва Иване Максић и Маје Солар. Песничка збирка *О тело твори ме* Иване Максић, својеврсна поема о постајању песникињом, већ насловом сугерише међудејствено позиционирање телесности и стваралачког начела које се испоставља као егзистенцијално одређујуће. Језичко искуство жене дато је кроз дијалошке секвенце између мушкарца и жене (или дијалога жене и интернализованог патријархалног дискурса), а *ошелотворење* жене, њено уписивање у језик, бременито је бројним културолошким референцама. Језички израз заснован на морфолошким разламањима, семантизацији сонорних квалитета и ефеката исказа, синтаксичким онеобичавањима (рецимо, позиције субјекат-објекат или препозиције), елиптичности и елузивности, те отварању ка смисаоно-значањској комбинаторици, при-

⁵ Песнички опус Каталин Ладик је стваралачки контекст унутар ког би, такође, ваљало интерпретирати песништво савремених ауторки, укључујући и Ивану Максић и Мају Солар. Моје језичке (не)компетенције ме онемогућавају да то учиним јер не знам мађарски језик и песништво Каталин Ладик читам само у преводима на српски језик, а још увек чекамо на превод њеног целокупног песничког опуса.

жива у своје окружје различите стилске регистре и њихове културолошке фигуре посредовања.

Најпре, можемо да препознамо песнички говор на трагу Настасијевића и Попе, тих повлашћених фигура песничког искуства које су културолошки нормиране као парадигматичне. Међутим, искуство лирске јунакиње искуство је немогућности артикулације, отелотворења свог ја у парадигматичном језику поезије, односно насиље тог језика над њом. Низ уланчаних митолошких, биолошких, психолошких микројединица (Творац, стварање жене, крварење, грех, однос господар - слуга), којим се посредује траума усвајања језика, кулминира у песничком исказу „Убиј ме творбом“. Овај исказ прегнантно предочава митолошко-језичко извођење жене, њену подређеност и таутолошке механизме њеног језика. Уједно, у овом исказу искри и (само)свест о нужности одбацивања језика опресора. Обрт у драматургији поеме илуструје и песнички исказ „реч се речју избија“. Језиком гинеколошких интервенција предочава се ослобађање од патријархалног језика. У коначници, „побачај дискурса“ јесте чин присвајања језика, а у њему је садржана генеалогичка женског говора: „Моје тело неће / ткиво / твојих речи / ни у себи / ни крај мене. / Побацујем / Реч Твоју: месар нек неред по / чисти.“ (Максић 2011: 52).

Присуство означитеља из женске репродуктивне сфере јесте пројекционо платно виђења жене, уписивање језика у њено тело, инструментализација њеног тела. Обрт се изводи инверзијом вредносних категорија - побачај је рађање, насиље је ослобађање. Језичко искуство песничке књиге *О њело њвори ме*, као што је споменуто, вишеструко је кодирано. Поетски експеримент Иване Максић призива у своје окружје и концепт *женској њисма (l'écriture féminine)* и поема се интерпретативно може укрстити са „Смехом медузе“ Елен Сиксу јер лирска јунакиња Иване Максић иступа изван говора мушкарца, она га разбија, чинећи га својим, схватајући језик и узимајући га у своја уста (в. Siksu 2006). „Сада је управо на жену ред да покаже да је Закон обичан фантазам, празан означитељ који се лако може деконструисати, јер је заснован на консензусу“ (Siksu 2006: 79) и праву надређеног да обликује подређеног, његово тело и његов језик. Парадигматичан поступак у књизи *О њело њвори ме* јесте урушавање ауторитативног мушког дискурса о женском, патријархалног говора који су прихватиле и саме жене.

Премда би се могао начинити један обимом немали избор из песништва Маје Солар о упевавању тела, издвајам песму „Цензурисано тело“ која не само да садржи стихове „који спадају међу најпрепознатљивије у досадашњој библиографији генерације“ (Лазичић 2014: 18), већ су они и аутопоетичко сидриште. У њима се оцртавају линије мишљења и певања тела Маје Солар, укрштање филозофске рефлексije пола/рода и живљено искуство телесности. Такође, стихови садрже превођење у говор тела која се опиру хетеронормативној сексуалности, што је доследан песнички став Маје Солар, или пак искуства које настоји да измакне култу-

ролошким конструктима рода. Стихови песме могу се посматрати и као интерпретативни коментар или искуствено мапирање теоријске рефлексije Џудит Батлер коју Солар наводи у песми:

‘Пол’ је идеална конструкција која се с временом присилно материјализује. То није једноставна чињеница нити статично стање тела већ процес у којем регулативне нормe материјализују ‘пол’ и довршавају ту материјализацију својим принудним непрестаним понављањем. Нужност тог непрестаног понављања јесте знак да материјализација никад није сасвим завршена, да се тела никад потпуно не повинују нормама које су их натерале да се материјализују. Доиста, управо пропусти, то јест могућности рематеријализације које је отворио тај процес обележавају једно подручје у којем се сила регулативног закона може окренути против саме себе и произвести мноштво реартикулација које доводе у питање хегемонистичку моћ самог тог закона (Solar 2008: 12).

Реч је о одломку из „Увода“ у књизи *Тела која нешто значе* (Batler 2000: 14), а цензурисано *шело* Маје Солар јесу *одбачена шела* Џудит Батлер, тела која су изопштена из области коју настанују субјекти и којима је одузето право да учествују у политици. Иако би требало да су „невидљива“, она се помаљају попут „застрашујућих идентификација“ управо као услов да неко буде субјекат сваки пут кад доведе у питање сопствени субјективитет. Оно што Маја Солар чини својом песничком праксом јесте „рематеријализација“, односно произвођење „мноштва реартикулација“ које подривају моћ закона – „чак и кад сам одбачена / мене прави / закон / закон је фалус / моје тело није моје тело“ (Solar 2008: 14). Поигравање са категоријом природног остварује се уписивањем „хетеросексуалних императива“ и нормативних присила у тело жене и „улога које ми се намећу“, а које гравитирају око материце, менструације, вагине. Репродуктивна сексуалност и култура женствености својствена капиталистичко-патријархалним конфигурацијама спутавају говор лирске јунакиње, њој је „зарастао глас“ и заглавила се у „сасушена ћутања“. *Цензурисано шело* истовремено је и цензурисан говор мноштвености жеље и искуства, полицентризма, флуидности, топографије ужитака језика који „воли да лиже *природно*“. И управо вишесмисленим позиционирањем категорије *природно*, његовом релативизацијом, лирска јунакиња укида патријархалну бинарност (и припадајуће јој вредности) на којој се ова категорија заснива.

Својим песничким праксама Маја Солар и Ивана Максић упризорују и оглашавају *невидљива шела* – у томе се огледа изузетна политичност њихове песничке праксе, политичност на начин на који је одређује Рансијер, дакле, на структурном плану, као начин организације текстова, односно као реорганизацију система репрезентације (в. Ransijer 2008). Интервенције те врсте Иване Максић и Маје Солар, интервенције у наше модалитете перцепције и конструкције стварности и света који нас окружује, еманципаторска су чворишта њиховог опуса. Оно што нам ауторке нуде јесте, Рансијеровим речима, конфигурација искуства која ствара нове

режиме чулности и подстиче нове облике политичке субјективности. Искуство које су Солар и Максић од своје прве до последње књиге настојале политизовати, искуство које су настојале интегрисати у симболички поредак заједнице јесте говор жена и искуства тела која се опиру капиталистичко-патријархалној опресији. Њихова песничка пракса нарушава постигнут (или увек у процесу рестаурације) друштвени консензус о томе ко има право на говор, ко учествује у пословима заједнице, ко распоређује њена добра, те опозицију између говора и буке, видљивог и невидљивог (и даље Рансијер), превodeћи говор жена, транспарентно класно позиционираних, са периферије у центар политичких, друштвених и културолошких дискурса. Песничке књиге *А хїшела сам* и *Кћери, зар не видиш да їорим* својим левичарско-феминистичким дискурсом репрезентативне су у том контексту.

Репрезентација тела у песничкој књизи Иване Максић скопчана је са поетиком простора који је и хоризонтално и вертикално сегментиран. Простор, и тело као његов интегрални део, али и специфичан простор, је место уписа економске експлоатације и насиља, класне неједнакости и родне опресије, што су све тематска жаришта збирке *Кћери, зар не видиш да їорим*. Истовремено, тело јесте и место памћења револуционарне борбе, али и место (потенцијалног) отпора у актуелном тренутку. Опозиција урбани простори - природа није изложена у кључу цивилизацијског замора и ескапизма. Кроз културолошке референце које актуелизују памћење антифашистичке, али и класне борбе, природа, шуме и реке, у песмама „Стабло голо до појаса“ и „Ја сам твој пропагандни филм (1916–1942)“ јесу место политичког мишљења, консолидације, заједништва и борбе. Насупрот томе, урбани простори јесу простори чија је организација саображена класној хијерархији и насиљу. „Кино око“ лирске јунакиње кадрира „зону ненастањивости“ (Ц. Батлер), тела која нису преведена у политичке субјективности: радничко тело, прекарно тело, тело бескућника, борбено (партизанско) тело. Песма „Инфраструктура“ предочава начин на који се десничарске политике и крупан капитал (ре)организују и уписују у семиотику простора, односно произвођење класног насиља. „Фабрике раде нон-стоп / на костима неплаћених радника: / тела се увозе и извозе / по потреби приватних власника / предузетника и велепоседника“ (Maksić 2020: 30). Неоколонијално насиље чита се у песми/циклусу „Људи ћуте“ из перспективе наслеђа радних логора Трећег Рајха, односно спреге капитализма и фашизма, којем и данас сведочимо:

Сваки пут кад су расле / камате правио се вишак људи. / тако се напредак пео уз стрме, / костима тапациране степенице / унутар којих је завршавао / тај вишак људи. И читаве рате, камате, / профитне стопе, ломиле су се / на леђима вишка тако / што су тај исти вишак стварале / преко таса најамности / у који су морали некако / да се увежу, у име новог напретка – / у име врха леденог брега / што маше из још-не али тек-што-није / будућности, таласајући телима / потапаном од дна до површине / водице светских мора. Јер су тела / већ једном тако натапала и крцала /

мителеуропски лед плутајући уместо / великих мртвих риба, полегла / једна преко других као стазица / за разгибање нечијих чизмица (Maksić 2020: 55).

Косійима шайациране сїейенице напретка легитимизовано је наличје савремених опсесија телом „друштва изобиља“, његов (пред)услов и његов исход, метони-мијска пројекција његових стратегија деловања и његовог суровог лицемерја. Си-ромаштво се предочава као једно од темељних и системских видова насиља, који социјални дискурс западних друштава упорно избегава да означи као такво.

У збирци *Кћери, зар не видиш да јорим* класно тело је и родно ситуирано. Тако је радно искуство жена, рецимо, у прозаиди „Јо-јо“, чији наслов илустративно означава егзистенцијалне ритмове и токове прекарног тела жене које одлази „поново лако ка новим надницама прљавим подовима“ (Исто: 28), представљено у пуном интензитету његовог ништећег дејства: „Чини ти се да си створ илегално постојање вишак аутоматизовано тело неког механичара“ (Исто: 29). Последњи исказ, „све је сећање туђе“, рашива саморазумевање тела у жрвњу прекарног рада, механизованог и аутоматизованог тела, тела одвојеног од искуствене димензије егзистенције, отуђеног од интимног и персоналног и њихове меморизације.⁶ Разматрајући жанровске микројединице у збирци *Кћери, зар не видиш да јорим*, Иван Шуњић издваја драмолете, есеје, путописе, а поводом прозаиде „Јо-јо“ наводи феминистички манифест (Šunjić 2022: 71). Иако у први мах овакво одређење може деловати немотивисано с обзиром на реторику и садржај ове прозаиде, Шуњић је прецизно регистровао политичност ове прозаиде која се доиста може сместити у манифестни контекст с обзиром на то да је реч о друштвеном гесту, какви манифести увек јесу, гесту манифестне песничке репрезентације женског прекарног тела/искуства.

Међутим, Ивана Максић својим стиховима, примера ради, песмама „Убиство бр. 1“ и „Убиство бр. 2“, имплицира да ангажованост води ка промени тек кад је постигнута у интегралном виду, као ангажман и мисли и *шела*. Тело је место опресије, али и средство политичке борбе и револуционарних промена. Чиновни насиља (отац, приморан да смрзнут распродаје књиге због ћерке која болује од леукемије, коље управу библиотеке; радница која нема времена да чита разноси у ваздух посетиоце једне књижевне вечери) песнички се интерпретирају као борба за опстанак,

⁶ С обзиром на то да сама ауторка укупчава савремени тренутак са тридесетим и четрдесетим годинама прошлог столећа, њену песничку збирку такође можемо компаративно повезати са женском ангажованом књижевношћу тог доба. Спој марксизма и феминизма какав читамо у песништву Иване Максић присутан је и у прозном стваралаштву Милке Жицине, а повезује их и тематизација искуства прекарног рада жена. Жицина и Максић завређују да буду повезане и у једном од најважнијих феминистичких жанрова *портрет претходнице/савременице*, те да се и тиме осветле континуитети женске ангазоване књижевности у нашој култури.

односно револуционарно деловање, а на њиховом фону се оцртавају репресивни механизми конзументизма и културе профита.

Иван Шуњић је и прозаиду „Језик је наш прљаво рубље“ означио као феминистички манифест. Комодификација женског тела и сексуалности, односно капиталистичка производња тела окосница је ове прозаиде. Репродуктивна сексуалност – јајници су Фабрике, ум мушкарца Паклена машина – осветљава се из перспективе дискурзивног насиља које производи женску сексуалност мимо жеље и ужитка. Истовремено, стихови предочавају и социјални аспект политика сексуалности – рађање/мајчинство као патријархалну институцију репресије. Њоме се каналише и дисциплинује женска сексуалност, али и њена радна мобилност. Синтагмом „вечни усуд Кућних послова“ луцидно се повезују политике тела, места и сексуалности – прецизније казано, репродуктивне сексуалности и неплаћеног рада у кући (сфера женског репродуктивног рада) као базичних механизма капитализма. „Језик је наше прљаво рубље“ оштро засеца у подручје приватности у којој је жена објекат друштвених интереса и колективних/патријархалних притисака, подручје експлоатације и лишавања политичке партиципативности јер телесни интегритет и сексуална аутономија јесу видови политичке субјективности жене. *С оне сћране* телесног интегритета су жеља и ужитак, еротика и љубав. Они нису експлицирани у песништву *Кћери, зар не видиш да јорим*, већ су пројектовани у сферу имагинирања насупрот изложеном *сћању сћвари*.

О љубави, пак, или пројекцијама заједништва промишља се у појединим песмама. У песмама „Имаш ли ме у штеку“ и „Добри мој“ патријархално-грађанско-капиталистичко нормирање дискурса љубави и искуства заједништва обликује наратив који је изложен темељној критичкој ревизији. У песми „Ингеборг“ детектује се друштвено уоквиривање интимне биографије Ингеборг Бахман. Лирска јунакиња апострофом тропизује комуникативну ситуацију. „Знам, седела сам и ја за тим столовима“, рећи ће лирска јунакиња, изражавајући знање и разумевање стечено искуством, искуством жене/ауторке у патријархалном друштву, као и дијалектику разумевања и саосећања својствену феминистичком повезивању. Премда се жене/ауторке (традиционално, па и пословично) везују за сферу приватности, сентименталности, емо-књижевности, лирска јунакиња упућује на политике изражавања емоција које одређују и ту искуствену сферу жена и нормирају је, односно на репресивне процедуре потискивања у оквиру наметнутог дискурса: „Љубав је била лепа само као игра шаха / у којој непрестано губиш, / само као језик који ти је отет / и без кога као риба на сувом симулираш оргазме“ (Maksić 2020: 18). Жена која симулира оргазам је жена дисконектована од сопственог језика, жена којој је одузета моћ репрезентације сопствених осећања и искустава. Под притиском реторичког насиља („шта ти је опет у лудој глави“, друштво „тебе проглашава зависном од алкохола, / зависном од немогуће љубави“) обликују се узорне биографије

жена, у којима се патријархално насиље камуфлира у самокривицу: „У одредници твојих побројаних дела, / поезије и романа, предавања и доктората, / и даље стоји да те је Макс Фриш варао / да си потом постала неосетљива на бол / и тако једноставно изгорела“ (Исто: 19). Лаконски констатујући „Али ништа зато: фашизам је жив, / патријархат здрав“, лирска јунакиња предочава темељно насиље над женском интимом, језиком и телом као њихове погонске елементе.

Песма „Дајте ми брод да напишем бродски дневник“, коју Иван Шуњић с правом посматра као (ауто)легитимизацију властитог стваралачког субјекта (Šunjić 2022: 67), могла би да фигурира као епиграф сваком гинео-критичком читању и истраживању књижевне прошлости и због својих *йо-ејичких* импликација завређује да буде наведена у целини. Дакле, након наслове следе стихови:

Говорила је песникиња
на коју бих да се угледам,
која је знала колико је собарица страдало
пре него што је и њу са палубе гурнуо
један писац, да би написао љубавни роман
што се, вековима касније, цитира
у текстовима мојих савременика
(Maksić 2020: 10).

Ових седам стихова представљају супстанцију женског ауторства у дијахроној перспективи и могу се интерпретативно повезати са стиховима „Ингеборг“. Уједно, ови стихови, нарочито вишезначност фигуре собарице, „позивају“ нас да се лишимо низа когнитивних пристрасности и фантазија: да позицију жене/уметнице ослободимо постфројдовске концепције породице базиране на афективној повезаности којој су, дакако, сходно патријархалној логици, склоније жене, те да је изместимо из улоге неговатељице, утешитељке и емотивне подршке мушкарцу/аутору; да се не оклизнемо о романтичарске концепције генија и музе, нарочито фантазама да тиме жену привилегујемо; напослетку, или је са тим требало отпочети, да женско ауторство сагледавамо у свеукупности материјалних услова стварања, привилегија и рестрикција које ти услови диктирају. Хронотоп путовања повезује лирску јунакињу са важном фигуром женског активизма, фигуром путнице. Реч је о фигури која опонира патријархалним (и националним) идеологијама родних улога и њиховим политикама места. Преозначавање фигуре *собарице на броду* уједно је и стварање могућности женског ауторства *љубавних романа*. Међутим, претпоставке новог дискурса љубави јесу, на шта упућује и песма „Имаш ли ме у штеку“, темељне друштвено-политичке промене.

Хоризонт ревизионистичког читања љубавног дискурса Ивана Максић фонди-ра на самом почетку своје збирке, у песми „Ја сам твој пропагандни филм (1916–1942)“, интерполацијом еротске „сцене“ у контекст револуционарне борбе. Тиме се језик љубави излучује из марксистичко-феминистичког споја, који је својствен читавој збирци, евоцирајући, са једне стране, љубав и заједништво револуционарних парова, али и идеју „комунизма удвоје“ Алена Бадјуа. Уједно, то је и место сусрета љубавног дискурса Иване Максић и Маје Солар. У песми „Упутство за умирање“ (*Без зачина*), лирска јунакиња иронизује своју феминистичку борбу „за другачије емотивне и радне односе“ поигравајући се фразом *умрећи од љубави* (као што се Максић поиграва фразом *љубав дође и њрође* у песми „Добри мој“), том „познатом водвиљу“ на који није имуна. Своју исповест окончава наводећи речи револуционарке Александре Колонтај да, упркос свој њеној борби (а реч је о једној од најрадикалнијих теоретичарки идеологеме *нова жена*), сентиментална љубавна осећања играју још увек велику улогу у њеном животу (Solar 2018: 11). Инсистирање на сексуалној аутономији жене као предуслову аутономије њене личности, и политизацијом женског сексуалног нагона (негирањем његове субмисивности), Александра Колонтај је секс мотивисан личним задовољством жене - шапутање прислоњено на гаћице, да парафразирам Ивану Максић - видела као базу другачијих „емотивних односа“. „Другачији емотивни односи“ меандрирају песничком књигом *А хћела сам*.

О књизи *А хћела сам* подстицајно је писала Виолета Стојменовић, лапидарно упућујући на њене магистралне токове:

мешајући и стапајући различите стилске регистре, али и екавицу и јекавицу, као још један контранормативни потез и један од знакова непристајања на дефинисане идентитете, поетички експеримент Маје Солар ефектно комуницира преплет дија-хроних формативних ситуација и искустава, материјалних услова, психосоматских стања, сензација и доживљаја, жеља, (само)наметнутих обавеза и емоција. Лирски субјекат и јунакиња ових поетско-прозних записа се са њима суочава истражујући језик/говор и (љубавно) писмо, као и своје тело у конкретном простору и тела у интимном додиру и прожимању (Stojmenović 2023, Web).

Тело се, као што је Стојменовић предочила, манифестује у књизи у свеукупно-сти свог искуства. Исписујући преко тела и у телу три кључна наратива - панику, несаницу и еротику - ауторка тело прелама кроз призму ових искустава, рефлектујући сложене психосоматске аспекте њиховог садејства, као и социјалне и интимистичке аспекте ових стања. Ауторка нарочито адресира друштвене механизме произвођења болести или стања која завређују медицинску интервенцију, а међу којима анксиозност још увек није у пуној мери легитимизована. Телесни пулсеви вибрантно су материјализовани у језику, језику који је истовремено и флуидан, опор, нежан, уморан, екстатичан, свађалачки, концентрисан и расејан. Дискурс

тела обужмљује паничне страхове, (само)изолацију, анамнезу несанице, густу мрежу принуда прекарног рада, жаловање, жељу за самозаборава, жудњу за сексом. Лирска јунакиња, тело лирске јунакиње се „пак опсесивно бори против себе, тражи своје порекло, објашњења, могућа решења, изражавају се кроз ритмове који преносе осећај кидања и растакања, спољашњих притисака и унутрашње тескобе, конвулзија, пренадражености и напетости“ (Исто). И чини то у кухињи, централном песничком топониму књиге, преобликујући женско искуство које се традиционално везује са овај простор. Кухиња није више простор намењен колективном сервисирању и женском каритативном раду, већ је кухиња и место креативности, интимних гестова нежности и брижности, интроспекције, артикулације политичких ставова и сексуалног уживања.

Другачији емотивни односи који се исписују у књизи *А хџела сам*, а који су имплицирани у збирци *Кћери, зар не видиш да јорим* преко тематизације патријархалне нормативности женске сексуалности и ероса револуционара, подразумевају другачију географију женског задовољства и ужитка, и другојачију политизацију женске анатомије у односу на њену репродуктивну инструментализацију. Реч је о *избрисаном уживању*, како га је назвала филозофкиња Катрин Малабу, исписујући анатомију мишљења и уживања у чијем средишту је клиторис који је, „остајући дуго време без приказа у анатомским књигама или у уметности [...] једини орган који не служи ничему осим женском ужитку, вековима био орган избрисаног уживања“ (Malabu 2020: 11). Осврћући се на малобројне рефлексije клиториса (Симон де Бовоар или Лис Иригаре), Малабу нас подсећа на манифест „Вагинална жена и клиторална жена“ радикалне феминисткиње Карле Лонци. Увиђајући политичко кодирање женске сексуалности, за Лонци клиторис постаје знамење „либидалне аутономије жене – њене разлике – а самим тим и знамење зоне отпора хетеронормативности мушке сексуалне културе“ (Malabu 2020: 49). Лонци је неумољива у ставу да је „питање клиторалног уживања неразлучиво од политичког питања субјективизације“ - клиторална жена као концепт подразумева мишљење у првом лицу, стицање самосвести, самосвести о властитом уживању, а не бивању на овај или онај начин и, у коначници, овај концепт подразумева одбацивање патријархалног фабриковања женске сексуалности (Исто: 50). Клиторис можемо да разумемо као метонимијску пројекцију аутономије и уживања, али и као место сакаћења

и насиља.⁷ Управо је клиторис једини орган који није завредео милост филозофске рефлексije, који „Паклена машина“ из песме Иване Максић упорно пориче, поричући плурализам задовољства жена које устројава у фабрички погон рађања. Клиторисно задовољство, пак, задовољство лишено своје прагматичности, вибрантно пулсира, у свој лепоти свог неспутаног сладострашћа, на страницама књиге *А хйела сам* Маје Солар.

Еротски пасажи провоцирају пак својим онтолошки несигурним статусом – је ли реч о интегралном делу свакодневице тела или је реч о фантазматским пројекцијама, о сећањима или оптималним пројекцијама жеље. Међутим, свакако је реч о јединственом имагинирању еротског искуства, о еротском комунизму удвоје, да допуним Бадјуа, или парафразирам Рембоа – поново измишљеној љубави. Почетак револуције може бити разношење тела експлозивом или разношење тела у оргазмичком задовољству. Или је, може бити, прво предуслов другоме. Језик тог оргазмичког задовољства Маје Солар јесте пример песничког говора који можемо да разумемо као револуционарну промену у политикама репрезентације. Наводим насумично један одломак (можда и не баш насумично због клиториса) - и било који други одломак из књиге *А хйела сам* осведочавао би својим интензитетом, својом чулношћу и отвореношћу исту песничку интервенцију, односно промену:

рука се све више завлачи. додирује клиторис. другом руком силази низ линију кичме и нежно увлачи прст у анус. стењу. животињице. каденца се вртоглаво понавља. једном руком мази клиторис, другом анус. онда извуче руке, помјери се и зарони пенис у вулву. помјера се полако. то је друга каденца. брада броћика са стврднутим длачицама лијепо се уз устрептале лопатице. каденца: прсти, клиторис, анус. када почне да јечи и да се трза, он нагло извуче прсте. друга каденца: уд блиста споро, дуго. чврсто је држи испод рамена. додирује груди. уснама прелази преко врата. рамена. врати се у прву каденцу. па другу. чајна вјечност. у ко зна којој каденци, она свршава. он благо убрзава покрете. излази из ње скоро до краја. врхом главића је гдегде додирује. па улази дубоко. све гласније уздише. просипа сол на пљувачком окречена тијела. (Солар 2022: 27).

⁷ Визуелна песма „Нежна кожа“ Јудите Шалго је врло илустративна у овом контексту. Песма садржи каталог глагола, придева и именица који обухвата различита искуства коже, од пријатних до врло насилних, од екстатичног задовољства до најбруталнијег насиља. У самој песми су присутне одреднице које су гиноцентричне (силовање, вулва), али само графичко устројство текста потпуно гиноцентрира песму и представља коментар свог садржаја. Јер, речи попут *еротика*, *забодина*, *развалити*, *ожиљци*, *мирисна*, *прецвала*, *отвор*, *гристи*, имају различита значења у контексту мушког и женског искуства. *Нежну кожу* Шалго супротставља патријархалној сексуалној култури, култури клиторидектомије.

Бродски дневник у кухињи

Насловна синтагма коју исписујем и изнад завршне речи требало би да метафорички упути на поетичко укрштање Иване Максић и Маје Солар. Ова синтагма, чини ми се, може да сигнализира и дијахронијску перспективу унутар које можемо да промишљамо њихово песништво, а реч је о ауторкама изразите песничке самосвести и свести о традицијским линијама и континуитетима женског стваралаштва и женске борбе. Такође, синтагма упућује на њихове специфичне поетичке поступке, тек издвојене и селективно интерпретиране у овом тексту, те је стога у његовом наслову и истакнута жанровска одредница белешке. Међутим, реч је о поетичким поступцима који представљају чворно место политичности песништва Маје Солар и Иване Максић, те сам их као такве и настојала поставити и отворити за темељнију херменеутичку обраду. С једне стране, може се издвојити апропријација и креативна инверзија патријархално нормираних предмета материјалне културе или симболичког капитала (ауторство бродског дневника или деловање у кухињи међу низом су примера), и иновативна песничка репрезентација политичких субјективности у чијој основи је мишљење и певање прекарних тела и женске еротике, са друге стране. Реч је о особеном имагинирању и песничкој пројекцији отпора и борбе, у којој су лирске јунакиње Маје Солар и Иване Максић саборкиње. Саборкиње које *шрљају међуножје* и *немају колонизајторске снове*.

ЛИТЕРАТУРА

- Batler, Džudit. *Tela koja nešto znače*. Beograd: Samizdat B92, 2001.
- Bradić, Stevan. „Novi presek“ (predgovor). *Logične pobune: antologija savremene srpske poezije*. Beograd: 2022. 13–34.
- Lazičić, Goran. „Predgovor“. *Restart: panorama nove poezije u Srbiji*. Beograd: Dom kulture Studentski grad, 2014. 9–31.
- Maksić, Ivana. *Izvan komunikacije: nedogledu (koji me je progledao)*. Mladenovac: Društvo za afirmaciju kulture Presing, 2013.
- Максић, Ивана. *О тело твору ме*. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- Maksić, Ivana. *Kćeri, zar ne vidiš da gorim*. Beograd: Treći trg, Srebrno drvo, 2020.
- Malabu, Katrin. *Izbrisano uživanje: klitoris i mišljenje*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, Zagreb: Multimedijalni institut, 2021.
- Рансијер, Жак. *Полиџика књижевности*. Нови Сад: Адреса, 2008.
- Siksu, Elen. „Smeh Meduze“. *ProFemina* 43/45 (2006): 67–81.
- Solar, Maja. *A htela sam*. Beograd: PPM Enklava, 2022.
- . *Bez začina*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 2017.

–. *Makulalalalatura*. Kragujevac: Studentski kulturni centar, 2008.

Stojimenović, Violeta. „Tvrđoglave ruke“. <https://komunalinks.com/home/2023/5/11/tvrđoglave-ruke-sve-to-houhouneu>. 1.8.2023.

Стојнић Владимир. „Простори и фигура“ (предговор). Простори и фигура: избор из нове српске поезије. Београд: Службени гласник, 2012. 7–31.

Šalgo, Judita. *67 minuta naglas*. Novi Sad: Matica srpska, 1980.

Šunjić, Ivan. „Interdiskurzivno usijanje poetskog univerzuma Ivane Maksić“. *Fantom slobode* 3 (2022): 66–72.

SHIP'S DIARY IN THE KITCHEN: NOTES ON THE POETRY OF MAJA SOLAR AND IVANA MAKSIĆ

The paper resembles the poetry of Maja Solar and Ivana Maksić. Research attention is directed towards several aspects of their poetry, with an effort to historicize them in certain poetic traditions (primarily neo-avant-garde poetry). The correspondence of Maja Solar and Ivana Maksić is not exclusively of an immanently poetic character. They are also encountered in other spheres of activity that are also marked by activist tendencies - from specific collaborative projects to translation and editorial work (samizdat/non-commercial publishing, collective networking and collaborative production, manifest discourse, and genres of action and book formats, such as performances, podcasts, and brochures). In the poetic context, the paper focuses on their poetry: language experiment, reflection and compassion in community, and the concepts of the body, politics of place, and eroticism. These concepts concern the Marxist and feminist positions from which they were articulated and the associated “archaeology of resistance,” the creation of emancipatory policies and practices of action. These poetic actions represent the nodal point of the politics of the poetry of Maja Solar and Ivana Maksić. On the one hand, one can single out the appropriation and creative inversion of patriarchally normed objects of material culture or symbolic capital. On the other hand, the poetry of Ivana Maksić and Maja Solar is depicted by an innovative representation of political subjectivities of precarious bodies and female eroticism that opposes patriarchal-capitalist configurations of sexuality.

Keywords: feminist poetry, politics of place, body, eroticism