

Дубравка Поповић
Срдановић

У ТМИНИ НА ОСМАТРАЧНИЦИ



алтерс

У ТМИНИ НА ОСМАТРАЧНИЦИ

Библиотека
КАЛЕМ
14

Уредник
Јован Пејчић

Књигу препоручују
Милослав Шутић
Радојка Вукчевић
Ратомир Ристић

Дубравка Поповић Срдановић

У ТМИНИ НА ОСМАТРАЧНИЦИ

Поезија, историја, политика:
огледи о америчкој поезији XX века

Београд
2010.

Симбол библиотеке
Милан Стошић

Књига *У џмини на осмајрачници* настала је
у оквиру пројекта „Књижевност и историја“
који подржава Министарство за науку и
технолошки развој Републике Србије

САДРЖАЈ

О сложеном односу поезије и политике 9

Проблем жртве у *Ойишшој њесми*
Пабла Неруде 23

Митологизација поетског субјекта/наратора у
Нерудиној Ойишшој њесми
Чишање десейої њевања еја – Бегунац 43

Схватање историје у *Максимусовим њесмама*
Чарлса Олсона 59

Између полиса и пејорократије
Олсонове Максимусове песме као морална
истиорија Америке 77

Против универзализма постсократске културе
Максимус Тирски као ѡрошайонисї
Максимусових песама.
Једно чишање њесме „Тиранови ѡслови“ 103

Поезија и политика
Случај Вилијама Карлоса Вилијамса 131

Између „површина“ и „дубине“
О елеџији „Дан Дамине смрти“
Френка О’Харе 153

Превођење поезије и „политика“ фуснота
„Палима за Унију“ Роберта Лоуела 173

Извори 199
О књизи 201
О ауторки 203
Преглед имена 205

Мами Оліи

*Саїледавам нацију
да бих найисао Рейублику
у ѿмини на Осмаѿрачници.*

Чарлс Олсон

.

О СЛОЖЕНОМ ОДНОСУ ПОЕЗИЈЕ И ПОЛИТИКЕ

Поезија важи за жанр који је у највећој мери субјективан, емоционалан, интроспективан, па према томе и најмање окренут ономе што су социјални односно политички проблеми. Док се у одређењима других жанрова (као што су проза или драма) обично налази њихов однос према свету, поезија се најчешће схвата као ослушкивање осамљеног гласа изолованог писца који такође осамљеном читаоцу/читатељки упућује веома личну, субјективну поруку.

Наравно да овакво схватање поезије указује на погрешно (намерно или ненамерно) разумевање термина жанр. Мада би оваква жанровска дефиниција могла, бар у извесној мери, да важи за један од поетских жанрова, тзв. лирску поезију, она се ни у ком случају не може применити на други поетски жанр – епску поезију. Од самих почетака, Хомерових великих епова *Илијаде* и *Одисеје*, овај жанр је приповедао причу о великим ликовима и збивањима представљајући заједничке вредности и аспирације људи свога времена и места, и комуницирајући са великим бројем слушалаца био је, у том смислу, политичан.

У *Поеџици*, првом теоријском тексту о поезији у историји књижевности западне цивилизације, Аристотел је изнео прва систематска размишљања о епу подредивши га трагедији због бољег миметичког учинка: трагедија остварује свој циљ у краћем времену, са мање речи и са већим јединством. Није сувишно подвући да Аристотел у свом чувеном тексту уопште не помиње лирску поезију; жанр који се данас у највећој мери изједначава са поезијом искључен је у потпуности из Аристотелове хијерархије поезија. Нема никакве сумње да је Аристотел знао и ценио велике песнике грчке лирске традиције, али њихову поезију није сматрао значајном колико епску јер она изражава само осећања појединог певача (кога прати свирка лире). Према томе, оваква поезија није се бавила заједничким проблемима и није вршила ни социјални ни политички утицај, што су чинили и еп и драма (трагедија и комедија).

Најзначајнији допринос *Поеџике* у погледу епа свакако представља Аристотелово тумачење жанра у поређењу са историографијом; Аристотел уздиже овај поетски жанр као више филозофски и значајнији од историографије зато што прича догађаје који се нису стварно десили већ су се могли десити, према законитостима вероватности и нужности. Поезија се, закључује Аристотел, мислећи при томе на епску поезију, бави више оним што је „универзално“. Аристотелова креативна интерпретација историјских догађаја указује на велики утицај који су драма и еп имали у његово време као облици политичког деловања.¹

1 Gilbert M. Cuthbertson, *Political Myth and Epic*, Michigan State UP, 1975, p. 46.

Значај друштвеног, политичког и културног утицаја драме на људе свог времена најбоље се може сагледати у Аристофановој комедији *Жабе* у којој бог Дионис силази у Хад да из њега избави омиљеног песника Еурипида, али на крају одлучује да на светлост дана изведе Есхила јер само његове драме могу комуницирати моралност, јединство и политичку разборитост, особине због чијег недостатка Атина пропада.

Не спорећи изузетан утицај који су на своје доба вршили епови као што су *Енеида*, *Божанствена комедија*, *Лусијада*, *Изјубљени рај*, *Анријада*, као поезија са изузетно наглашеним политичким аспектом, већина савремених историја књижевности промовише став да еп као жанр потпуно нестаје са почетком 19. века, односно са почетком романтизма, и да се фактички у 20. веку о њему не може говорити.

Чињеница је да је романтизам сматрао да је лирска поезија највиши облик поезије што је утемељено у уверењу да је емоција најважнија особина поезије. Став Едгара Алана Поа да дугачка песма не постоји (пошто не може одржати емоцију дуже времена) имао је велику популарност у поетикама естетизма и симболизма и значајно је утицао на формирање модернистичке поетике. Поова теорија извршила је велики утицај на поезију његовог времена. Блиска веровању естетиста да је најсваршенија уметност музика и да поезија треба да тежи да се приближи музици, ова теорија је учврстила позицију лирике као највишег облика поезије због тога што су у њој сједињене форма и садржина.

Мада се не може спорити да је тзв. лирски импулс (Вордсворт: поезија је спонтани излив снажних осе-

ћања којих се смирили присећамо) био доминантан у доба романтизма, ипак не треба заборавити ни другу значајну карактеристику времена: песници желе да представе нову визију света, да измире научни прогрес и духовни развој, да понуде тоталну експликацију света; зато романтичарски песници изучавају науке, религије, филозофију, политику, метафизику. Пошто лирска поезија није била погодна за остварење овакве замисли, романтичарски песници стварали су нове форме. Проблем је у томе што је, неспремна да ове творевине сагледа у епској традицији, и да их схвати као модерни еп, теорија књижевности ова дела назвала дугачком песмом, употребивши овај потпуно неубедљив, крајње проблематичан термин.

Вордсворт је у свом *Прелудијуму* представио историјске догађаје кроз њихов утицај на индивидуални живот, Витман је у *Влајџима ѿправе* успоставио паралелу између субјективне визије сопства и историје САД, а Иго у *Лејенди векова* дао епску визију засновану на идеји да постоји аналогија између вредновања човечанства и јединке, између историје једне душе и историје народа. Мада критика негира постојање епа у доба романтизма, романтичарски песници су несумњиво стварали епове. Ако те епове сагледамо у светлости теоријски окоштале дефиниције засноване на Хомеровој *Илијади* онда морамо да признамо да они тој дефиницији не одговарају. Али, исто важи и за Дантеову *Божанствену комедију* када се мери овом мером, а питање је у којој мери и *Одисеја* може да се прогласи епом ако се чита на основу критеријума успостављених на *Илијади*.

Песници модернизма и постмодернистички песници следили су своје романтичарске претходнике

у напору да створе модерни еп (или дугачку песму) као форму која ће бити у стању да представи већу историјску визију и прикаже социјална, политичка и културна убеђења свога аутора. Елиотова *Пустиа земља*, Нерудина *Ойшѿа ѿесма*, Сеферијева *Мийѿистѿорима*, Сен-Џон Персови *Вейѿрови*, Максимусове *ѿесме* Чарлса Олсона то и чине следећи Паундово *вјерују*: „еп је песма која укључује историју“; сва ова дела конструишу своје историјске наративе имплицирајући или отворено заговарајући различите облике политичких уверења од профашистичких (Паунд) до прокомунистичких (Неруда), реагујући на друштвене догађаје и културне феномене свога времена.

Постоји, дакле, моћна традиција поезије која је, у већини случајева, изградила продуктиван однос са политиком, полазећи од времена Хомера, мењајући се али опстајући све до наших дана. Да ли се овај однос може сматрати и деструктивним, као на пример у случају Паундових *Певања*, није лако рећи.² Критика не успева да реши и подвлачи да је изузетно тешко решити контрадикцију између непрохватљивих политичких уверења и величанствене поезије, између осуде политичких порука једног песничког дела и прихватања његове естетике. А ако је уопште могуће волети поезију а мрзети политику, онда је то могуће само у модерном епу какав је Паундов, како то добро уочавају неки аутори.³

Страствене дискусије које се баве односом политике и поезије почетком 21. века тичу се углавном

2 Robert Casillo, *The Genealogy of Demons: Anti-Semitism, Fascism, and the Myths of Ezra Pound*, Northwestern UP, Evanston 1988.

3 Anthony Julius, *T. S. Eliot: Antisemitism and Literary Form*, Cambridge UP, Cambridge 1995, p. 38

лирске поезије јер она данас представља већи део поезије. (Као и увек, покушај да се напише еп или дугачка песма указује на напор да се створи нешто изузетно а та изузетност тиче се многих аспеката од којих је један време. Вилијамс је писао свој еп више од двадесет година, а Паунд свој еп који обухвата више од шест стотина страница преко четрдесет година). Да ли лирска поезија треба да заговара политички релевантну позицију и да ли то значи да она треба да за своју садржину користи политички релевантне теме и проблеме, или треба да пронађе посебна реторичка решења за представљање политичких идеја, или пак треба да избегне бављење политичким проблемима јер су њено подручје проблеми, чињенице, осећања који трансцендују саму политику?

Као и у случају епске поезије овај проблем се може сагледати са две стране: са теоријске и критичке стране као и са стране песника, практичне стране, никада не губећи из вида непрестано семантичко усложњавање термина политика као и све тежи терет стварне политике.

Став да лирска поезија не би требало да се бави политиком јер њену област представљају лична осећања и да би, бавећи се политиком, издала своју лирску суштину дефинисао је руски теоретичар Бахтин (1895-1975). Он каже: „Поетски стил је по конвенцији изнад интеракције са другим дискурсом; свака алузија на други дискурс... сваки смисао ограничености, историчности, социјалне детерминисаности и специфичности нечијег језика туђ је поетском стилу“.⁴

4 Mikhail Bakhtin, “Discourse in the Novel”, *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, Texas UP, Austin 1981, p. 285.

Мада дозвољава могућност да је песник окружен хетеро и полиглосијом из чега следи његова интеракција са другим дискурсима, Бахтин види овај однос као погубан по поетски стил, по монолошки, лични језик, и најзад, однос који води у прозу. Песник мора бити урођен у сопствени језик и неодвојив од њега; језик мора представљати непосредан израз његових намера.⁵ Негирајући песнику право да користи хетероглосију. Бахтин ограничава комуникацију између поезије и друштва и историје.

За време Стаљинових чистки овај велики руски теоретичар искусио је и незапосленост и прогонство и знао за низ других сличних случајева. Знао је колико је опасно на било који начин коментарисати политику државе, па макар и у поезији. То би, у извесној мери, могло објаснити његово чврсто одбијање да поезији омогући статус који је доделио роману – статус хибридног уметничког дела.

Пре десет година, чувени амерички критичар Харолд Блум правио је неку врсту антологије антологија, односно требало је да изабере најбоље песме из десетогодишњег периода 1988–1997 објављене у годишњим антологијама које су уредили чувени амерички песници као што су Џон Ешбери, Чарлс Симић, Џејмс Тејт, Едријен Рич и други. Блум је и направио свој одабир потпуно занемаривши песме из антологије коју је уредила Едријен Рич, а своје опредељење и избор образложио је следећим речима: “Једна од десет књига овде уопште није представљена; нисам успео да у њој пронађем више од једне или две аутентичне песме... та антологија из 1996. провоцирала је овај есеј јер се чини да је она монументална репрезентација непријатеља

5 Ibid., p. 285.

естетичког који ће нас надвладати. Лоша је до неверовања јер следи критеријуме који су сада оперативни: оно што је најважније то су раса, род, сексуално опредељење, етничко порекло и политички циљеви оних који би да буду песници.“⁶

Блум очито не жели да оно што се назива политиком идентитета (а користи се уместо указивања на друштвене класе) меша у оно што он подразумева под „естетичким“. Бахтин, као човек свог времена, није могао да предвиди да ће се поезија бавити политиком идентитета, нити пак било каквом интерпретацијом политике и историје која је до тог степена лична. Није ли онда његово схватање крајње личног, монолошког језика, у извесном смислу слично веома личним креацијама које Блум није хтео да прихвати као поезију?

Захтевати од поезије да се не бави политичким питањима може да имплицира одређену врсту забране на коју био сваки прави песник морао да реагује одбацивањем. Зато амерички песник Арчибалд МекЛиш (1892–1982), аутор дугачке наративне песме/модерног епа *Освајачи* чији наслов већ указује на нескривено интересовање за историју и политику са много мање жара брани чистоту поезије: „Журнализам се бави догађајима, поезија осећањима. Журнализам се бави изгледом света, поезија оним како се свет осећа.“

У приказу књиге *Садашње/Време: Песници у свету*, посвећене поезији која је „уопштено говорећи политичка по природи“ а коју је уредио Марк Поулак, Мајкл Тру уочава у неколико наврата „све присутнију тенденцију америчких писаца да се ослободе ‘пева’ – стварајући песме које се читају као „делови новинских

6 Harold Bloom (ed), *The Best of the Best American Poetry, 1988-1997*, Scribner, New York 1998, p. 2.

чланака“, додајући да „овакав стил све више одликује песнике значајне репутације“. Али, како овај аутор истиче, овакву хибридизацију не треба схватити као пропуст већ као одлику новог развоја у овој области, јер на тај начин „савремени песници настављају да шире могућности лирске песме.“⁷ Теорија можда треба да ствара норму, али песници свакако не треба да их поштују. Велика америчка песникиња Дениз Левертов сматрала је да је политичка тематика природно подручје поезије као и свака друга тематика: „Поезија узнемирености, поезија љутње, беса, поезија која из личног или дубоко измаштаног искуства оцртава и открива вечну неправду и суровост у њиховим текућим облицима... може бити истински велика поезија, добро искована као и свака друга“.

Став по којем лирска поезија данас не може избећи бављење политиком заступају како бројни песници тако и неки теоретичари. У есеју „Лирска поезија и друштво“ Теодор Адорно (1903–1969) тврди да су се песници и критичари који тумаче лирику као нешто индивидуално, изоловано и супротстављено друштву већ определили за одређену друштвену позицију. Лирски ескапизам појединих романтичарских песника, како га он тумачи, може да се тумачи не само као изолација од света и бекство у природу, већ и као протест против света – „сан у којем ће ствари бити другачије“.⁸

Пошто партиципира у општости или универзалности стварног света, изражавање бића у лирској поезији постаје уметничко. Садржина лирске песме је суштин-

7 Michael True, "Poetry and Politics", 2004, <http://www.afsc.org/pwork/0508/050821.htm>

8 T. H. Adorno, "Lyric Poetry and Society", *Critical Theory and Society*, Routledge, New York 1988, p.157.

ски социјална по својој природи, а осамљеност лирског израза је по себи „латентна у нашем индивидуалистичком свету и, најзад, у нашем атомизованом друштву“, верује Адорно. Лирска песма се уздиже у област општег управо „силаском у индивидуалност“; она износи на светлост „неискривљене, необухваћене, још неподређене ствари“, и тако антиципира ситуацију у којој „саме општости не могу повезати... оно што је људско“.⁹

Суштински квалитет којим лирика изражава свој друштвени контекст је, према Адорну, њена спонтаност, јер се кроз индивидуу и њену спонтаност у песми читују историјске снаге. Спонтаност такође омогућује поезији да избегне злоупотребу уметности, као кад се, како Адорно каже, лирски радови користе за „илустрацију социјалних теза“ или када су повезани са датом идеологијом. Адорно, према томе, захтева да се однос поезије и друштва одвија спонтано без медијације идеологије.

Као човек свог времена (са доласком нацизма био је принуђен да емигрира из Немачке у Америку; у подељену Немачку вратио се 1950. да би наставио каријеру професора филозофије и социологије), он је пажљиво разграничио ангажовану од тенденциозне поезије подвлачећи да ангажована уметност „не намерава да уводи мере, законске одредбе, практичне церемоније“ већ се залаже за „став“.¹⁰ Управо овај став даје лирској поезији могућност да оствари плуралност значења.

Тенденциозна поезија, са друге стране, треба читаоцу да пренесе одређеност језика, јасност мисли – и само једну могућност тумачења. Тешко је, међутим, разлучити између политичких ставова и политички ја-

9 Ibid., p. 156.

10 Ibid., p. 54.

сне мисли, јер танка линија која их раздваја зависи од политичке тачке гледишта, што заузврат доводи до питања могу ли се ове две ствари уопште разграничити. Нерудина политичка поезија се, на пример, у критикама неких земаља сматра ангажованом, а у критикама неких других земаља тенденциозном поезијом.

Политички оријентисана поезија је у опасности да о њој више суде политички режими у којима је настала него књижевна критика, и обично сви режими, а посебно они ауторитарни, тумаче поезију као ангажовану у случају када она слави неке аспекте њихове политике. Питање је само колико далеко су овакви режими спремни да иду показујући своје нерасположење према писцима које сагледавају као своје опоненте. Познат је случај велике руске песникиње Ане Ахматове чију поезију је 1946. напао Централни комитет Комунистичке партије Совјетског Савеза као бескорисну, „нездраву и непријатељску“ за совјетске људе. Избачена је из Удружења совјетских писаца и била је под сталним надзором. Пошто су јој у затвор одведени син и трећи муж (а не треба заборавити да је њен први муж, песник Николај Гумиљев, стрељан ради „контрареволуционарног деловања“) она је окончала своје политичко ћутање 1950. са неколико проблематичних песама у славу Стаљина.

„Постоје многи начини на које песници могу да умру или су умирали било због своје политике или услед последица деловања одређене политике“, пише Рон Силман подсећајући нас на Лорку, Мајаковског, Јесењина. „Бруталност и каприциозност политичког су константно евидентни“.¹¹

11 Ron Sillman, *Poetry Criticism: Poetry and Politics*, 2000, http://www.poetrysociety.org/journal/offpage/poetry_politics.html,

Бекство од идеологије, како га је сагледавао Адорно, можда је теоријски могуће, али како показују нека савремена политичка читања песама које су до сада сматране врхунским достигнућима естетске аутономности, у стварности је немогуће. Тери Иглтон, на пример, насупрот дотадашњим читањима, види Елиотову *Пусиу земљу* као текст који обилује културолошким и политичким порукама и открива испод њене „наметљиве“ авангардне поетике скривену конзервативну политику.¹²

Тумачећи идеологију као што предлаже Алтизер као „представљање субјектовог *замисљеног* односа са његовим *стварним* условима постојања“,¹³ неки критичари показују да она игра круцијалну политичку функцију скривања и одлагања пуног разумевања услова наше егзистенције стварајући уверења која *наизглед* објашњавају ове услове.¹⁴

Америчка песникиња Едријен Рич генерално се слаже са Адорном, али је много радикалнија у својој вери у политичку поезију за коју се борила више од тридесет година. Изузетно значајан песнички глас у другој половини двадесетог века, Рич је ауторка двадесетак збирки поезије и четири књиге есеја чија је главна тема поезија и политика. Као радикална представница савременог феминистичког покрета она се бескомпромисно борила за остваривање женских права. Такође

12 Terry Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, Verso, London 1978, pp. 145–150.

13 Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatus”, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books, London 1971, p. 121.

14 Catherine Belsey, *Critical Practice*, Methuen, London 1980, pp. 54–62.

је активно учествовала у протестима против америчког ратног ангажовања од Вијетнама до Ирака.

Рич наглашава идеју политике идентитета као веома значајну идеју за стварање поезије. Припадност роду, раси, етницитету, култури мора обликовати разумевање које свака јединка има о политичкој стварности своје земље и мора се видети у поезији као социјална ангажованост, верује она. Она не инсистира искључиво на социјалној тематици већ наглашава и значај језика, јер, како каже, песник мора бити свестан историје и политике метафоре коју је изабрао; зато она од песника захтева сједињавање текстуалних и контекстуалних чињеница у изражавању социјалног контекста. Хармонија која се упоставља између личног живота песника и песникових веза са друштвом омогућава поезији да делује као стварна снага у друштвеном животу. „Импулс да се уђе, са другим људима, кроз језик, у поредак и неред света, сигурно је у свом корену поетски колико је у свом корену и политички“ пише Рич.¹⁵

Рич је свесна да је политичка поезија још увек сумњива због „немерљиве субверзивне моћи, а ипак је оптужена да је, по дефиницији, лоше писање, немоћна и да јој недостаје ширина“, док још увек опстаје „мистичко схватање уметности“ која претпоставља песникову надприродну инспирацију, „поседнутост универзалним силама које су неповезане са питањима моћи и привилегије или повезаности уметникове са хлебом и крвљу“. Ово, по мишљењу Ричове, само доказује да постоји страх од политичке уметности због њене способности да нас доведе до нивоа са којим смо изгубили

15 Adrienne Rich, *What is Found There: Notes on Poetry and Politics*, Norton, New York 1993, p. 259.

контакт, уздрма нашу сигурност, и „подсети нас на оно што је боље да је заборављено“.¹⁶

И чин читања је, како види Рич, политички по себи; читање песме није „спектакл“ али се она не може ни „пасивно примити“. У есеју „Као да ти живот од тога зависи“ Рич захтева и од песника и од читаоца поезије да свом деловању припишу највећу важност: „Мораш писати и читати, као да ти живот од тога зависи“ што за њу значи „да у своје читање припустиш своја веровања, ковитлац свога сањарења, физичко осећање свог обичног живота; и...да дозволиш да оно што читаш разори рутине, сигурне и непропустљиве, у које је обичан телесни живот уцртан, издељен, каналисан“

Радикализам песника и конзервативност теоретичара и критичара по питању односа поезије и политике можда најбоље објашњавају речи једног песника. У уводу у свој еп *Одисеја, наставак* (1938), Казаназаки констатује: „Историчари књижевности стижу после узметника; они доносе своје инструменте за мерење, узимају мере и конструишу корисне законе за сопствену науку, али ови су бескорисни за ствараоца јер он има право и снагу, а то је оно што је креација, да их разори стварајући нове. Када жива душа, не ослањајући се на естетичке теорије, осети нагон за стварањем, онда та креација, без обзира у којем је облику, мора бити жива.“

16 Ibid., pp. 246–247.

ПРОБЛЕМ ЖРТВЕ У ОПШТОЈ ПЕСМИ ПАБЛА НЕРУДЕ

Једно од најобимнијих поетских дела нашег века (преко 400 страница), *Ојшџа ђесма* (*Canto general*) чилеанског песника Пабла Неруде, спада и међу најзначајнија епска дела нашег века као што су *Певања* (*Cantos*) Езре Паунда, *Патерсон* (*Paterson*) Вилијама Карлоса Вилијамса, *Максимусове ђесме* (*The Maximus Poems*) Чарлса Олсона и *Хомер* (*Omeros*) Дерека Волкота, а сигурно је најграндиозније и најамбициозније поетско дело Латинске Америке. Књига је писана од 1938. до 1950. године, у време великих политичких преокрета на тлу Европе али и Америке. У неким од њих Неруда је и непосредно учествовао. После завршетка шпанског грађанског рата, Неруда који је од 1935. био у Мадриду, вратио се накратко у земљу, да би опет отпутовао у Европу (Париз) како би помогао шпанским републиканским избеглицама у одласку из Шпаније. Од 1939-1943, Неруда је био чилеански конзул у Мексику. По повратку у земљу постао је члан Комунистичке партије Чилеа и сенатор. Када је у Чилеу комунизам проглашен илегалним, избачен

је из Сената и отишао у изгнанство у Мексико. Ту је 1950. године објављена *Ойшша њесма*, књига која је неспорно производ личног горког искуства политичког ангажовања са кулминацијом у изгнанству.

С друге стране дело је настало и из једног другачијег искуства: сазнања Латинске Америке као целине а које је иницирано „открићем“ остатака преколумбовске културе на висовима Мачу Пикчуа. Неруда је намеравао да напише *Canto general de Chile*, и песма под овим насловом, која ће касније бити укључена у дело у целини, појавила се 1943. године. Пошто се, гледајући остатке града Инка, суочио са коренима латиноамеричке историје и осетио космичку снагу индијанске Америке, променио је план и замислио да напише песму о „целој нашој Америци“.¹ Америка, њен пејзаж, њене реке и планине, њена вегетација, њене животиње и птице, минерали, њене аутохтоне вредности, њена специфична економска ситуација и њене различите политичке димензије, њени људи – мученици, јунаци и издајници, пријатељи и непријатељи од преколумбовског времена до савременог доба – периода борбе против фашизма и наде у мир после Другог светског рата, укратко: историјска реалност Америке с Нерудине тачке гледишта, уз песникову растућу веру у заједничку историју и судбину Латинске Америке, представљена је у овом монументалном епу.

Нерудин еп састоји се од 15 делова, или певања, која су састављена од појединачних песама. Нека певања сачињена су од десетак песама, (прво певање, на пример), а нека, као *Ослобођиоци* (треће певање) од

1 Alfredo Cordona Pena, „Canto General“, Pablo Neruda i otros ensayos, Ediciones de Andrea, Mexico, 1955, p. 36.

седамнаест поетских јединица. Еп приказује историју Америке, што код Неруде претпоставља и космогонију континента. Историја почиње последњим делом првог певања под насловом *La Lampara en la Tierra* (Свећилка на земљи); следи реконструкција света староседелаца у певању о Мачу Пикчуу *Alturas de Macchu Picchu* (Висови Мачу Пикчуа); а потом историја освајача, певање *Los Conquistadores* (Освајачи), ослободилаца *Los Libertadores* (Ослободиоци) и прича о издајницима *La Arena Traicionada* (Издајни њесак). Седмо певање посвећено је Чилеу и њиме започиње низ певања инспирисаних историјом Северне Америке: *La Tierra se Llama Juan* (Земља се зове Хуан) је осмо певање; девето, под насловом *Que Despierte el Lenador* (Нека се дрвосеча пробуди) посвећено је Сједињеним Америчким Државама; потом следе три певања посвећена историји самог песника: *El Fugitivo* (Бејунац), *Las Flores de Puntiaqui* (Цвеће из Пунџиакиа) и *Los Rios del Canto* (Реке њесме). Последње историјско певање бави се жалосном ситуацијом у Чилеу и носи наслов *Coral de Ano Nuevo para la Patria en Tinieblas* (Новојодишњи корал за ошацибину у њмини). Еп се завршава певањем *Yo soy* (Ја сам) које је изразито личног, биографског карактера; тиме Неруда успева да уједини две основне линије модерног епа: историју људског ја са историјом једног народа, једне земље или континента.

Проблем откривања идентитета у историји, било индивидуе, било представника једне расе, може се сматрати доминантном преокупацијом латиноамеричке литературе и филозофије, али и идеологије, у доба педесетих, па и касније. Студије историје и историјске прошлости постале су за латиноамеричке писце средство филозофске анализе за интерпретацију

савремених прилика, као и средство за разумевање будућих могућности. Убеђени левичар, члан Комунистичке партије Чилеа и велики симпатизер Совјетског Савеза, борац за права угњетених, следбеник марксистичке мисли (са каквим год предзнаком да се то тумачи), Неруда је сва своја убеђења и своју историјску визију уградио у своје велико песничко дело, верујући да је поезија најбољи преносилац социјалних порука. У његовој поетици сагледавамо залагање за историјски свет, за његово кретање у будућност, за представљање што објективније визије стварности и њено посредовање јасним и једнозначним језиком. То је, дакле, историцистичка поетика умерено милитантног типа испод које се назире одређена политика и идеолошка воља која користи хронику Америке да би је представила као перманентни сукоб угњетавача и ослободилаца, која жели да узбуни оне потлачене и да их подстакне на постизање независности и слободе.

Међутим, а то се често испушта из вида, постоји у *Ойшшој њесми* још једна поетика: она настаје из сасвим другог погледа на свет и условљава потпуно другачији поетски израз. Она кроз митску визију представља свет као сталан и посредује га преко мрачног, пророчког, метафоричког језика. Митска поетика претпоставља повратак пореклу, извору, привилегује прошлост, она је носталгична и вођена жељом да се поново открије пуноћа извора; а нас поставља у циклично време без прогреса, време вечног повратка, где је све преносиво, реверзибилно, где су рођење и смрт међусобно измениви. С друге стране историцистичка поетика претпоставља временску перспективу, стално кретање унапред усмерено ка будућности где се ситуира пуноћа; златно доба не налази се на почетку већ на крају,

и истоветно је са остварењем социјалне револуције. Историја неумитно води испуњењу овог циља.²

Једна поетика уздиже природни живот, адамску пуноћу уграђену у универзум који је продужење материнских груди, елементарну, девичанску, инфантилну визију која је тотализујућа, потискује технолошки развој, урбану цивилизацију. Друга поетика је она која слави људски рад, промене у људском хабитату као последице технолошке усавршености, разумљивост универзума, стално расветљавање праксе теоријом, смрт метафизике, крај догми празноверица, рационалистичку утопију.

Обично се сматра да су ове две поетике израз непомирљивих супротности; Неруда управо успева да споји неспојиво: да поетски представи свет Латинске Америке и њене историје митификујући га. Тако оно што је могло бити на пр. само политичка сатира, инспирисана одређеном историјском ситуацијом, задобија, захваљујући митском елементу, квалитет грандиозности и хуманости који превазилази лимите постављене конкретним чињеницама текста. Кроз митификујућу имагинацију, Неруда преображава реалност и историју Америке дајући им митске обриси и дубину.³ Проблем жртве је управо онај централни

2 На присуство две поетике у Нерудином делу указао је још Саул Јуркиевич. Saul Yurkievich „Mito e historia: dos generadores del *Canto General*“, Revista Iberoamericana, vol.XXXIX, num. 82-83, enero-junio, 1973, p. 111-133. Мада уочава присуство две поетике Јуркиевич их не види као стопљене.

3 Неким својим историјским личностима Неруда даје статус хероја близак митском, остали постају антихероји. Може се рећи да фигуре које Неруда сврстава међу „јунаке-пролетере“ углавном краси митско-херијски ореол, док су историјске фигуре из редова буржоазије уврћене у ред демона.

проблем у Нерудином тексту који омогућује синтезу ова два елемента.

Неруда жели да на плану „реалности“ покаже историју Америке као кретање од изворишта до садашњости, када већ наступа време у којем се може сагледати „спас“ експлоатисаног народа. На плану мита *Ойшйу йесму* треба схватити као наратију изворишта, пад људи у власт демона (експлоатацију) и блискост искупљења. Зато је историја Америке приказана као сукоб две антагонистичке силе: добра и зла. Чини се да ова концепција историје не подржава оно што се Неруди обично приписује, а то је марксистичка интерпретација историје. Ово стога јер се она не изводи из борбе класа, већ из сукоба слобода-потлаченост. Треба, наравно, имати на уму да је на вредносном плану главна супротност времена антифашизам – фашизам, а не капитализам наспрам социјализма, и да ово није могао избећи ни Неруда без обзира на своја политичка убеђења.

Носиоци идеје слободе кроз историју код Неруде су историјске фигуре, јунаци-ослободиоци. Пошто се идеја слободе може остварити само у сукобу са потлаченошћу, односно у победи над њом, њени носиоци су за ту велику идеју спремни да жртвују свој живот. Спремни су на чин саможртвовања да би служили народу, заједници. Поред ових, у Нерудином херојском космосу појављују се и они који се обично не схватају као хероји. То су носиоци позитивних вредности, али они у историји имају другачију судбину: они нису ослободиоци већ жртвовани, и могу се оквалификовати термином *pharmakos*.

Као први тип, Неруда представља ликове свих времена, почевши од индијанских поглавица преколум-

бовског времена, па до савременика. Мада се међу историјским фигурама које Неруда прати помињу људи из целе латинске Америке: Куаухтемок (Cuauhtemoc), Фра Бартоломе де лас Касас (Fra Bartolome de las Casas), Тупак Амару (Tupac Amaru), Сан Мартин (San Martin), Хуарес (Juarez), Марти (Marti), Сапата (Zapata), Сандино (Sandino), доминирају историјске фигуре из Чилеа: Кауполикан (Caupolican), Лаутаро (Lautaro), О Хигинс (O'Higgins), Карера (Carerra), Рекабарен (Recabarren) и други. Сви они борили су се против угњетавања свога народа, било против Шпанаца или империјалиста свога доба, сматра Неруда.

Ове фигуре, међутим, нису дате само кроз историјску димензију, већ су и митификоване. Митификација ових фигура врши се кроз њихово повезивање са фундаменталним елементима корпуса светих ствари као и света природе. Централно место у овој синтези има слика дрвета.⁴ Слика дрвета Неруда уједињује природу, друштво и историју. Слика дрвета представља могућност спајања неспојивих визија, историјске и митске. Преко дрвета које означава трајање народа, стварног јунака ове велике песме, природни циклус сталног рађања и умирања пореди се са људским и историјским трајањем. Ослободилац који се жртвује за свој народ и земљу никада не умире узалуд јер свој напор и патњу уграђује у очекивану победу народа. Другим речима, смрт за Неруду има значење само ако је повезана са колективитетом.

4 Juan Villegas, *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto general de Pablo Neruda*, Editorial Planeta, Barcelona, 1976, p. 119.

*Ово је дрво, дрво
народа, свих народа
слободе, борбе.*

(I, 74)⁵

Симбол дрвета се повезује и са животом и са смрћу и са обе ове ствари. У *Ойшитој њесми* дрво живота се храни смрћу, дрво слободе своју снагу добија из земље исхрањене онима акоји су умрли услед угњетавања, који су жртвовали свој живот за бољу будућност других.

*Ево њу је дрво, дрво
које су хранили њоли мртваци,
мртваци бичевани и рањавани,
мртваци немоћних лица,
набијени на коњље,
усијњавани њо ломачама,
обезглављени секирама,
рашчетворени коњима на рејове,
разайети у црквама.*

(I, 73)

Земља у себе прима своје мртве, а овај повратак извору означава поновно рођење; Јунг ће говорити о повратку у материцу. Стихови с једне стране прецизно описују индивидуалну жртву појединих историјских фигура, бораца за слободу (прободени, рашчетворени), с друге стране они дају и универзалну слику страдања. Процес митификације не задржава се на основном митском плану и на митеми умрети-поново се родити, већ се продубљује умитски циклус.

5 Pablo Neruda, *Canto General I, II*, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1955. Сви наведени стихови су из овог издања; стихове са шпанског превела Д. Поповић Срђановић.

*Из земље излазе њени јунаци
као лииће из сржи
и ветар озвеждава лииће
бучној мноштва,
док не падне семе хлеба
друји људи на земљу.*

(I, 73)

Дрво које представља обнављање природе има и конотације вечне борбе за слободу, конституише се у центру циклуса обновитеља и ослободилаца. Из земље обогачене крвљу мртвих, рађају се јунаци. Они оплођују мајку земљу и дрво зачиње листове-јунаке које осветљава ветар.⁶ Ови прелазе у „семе хлеба“, чиме се симбол премешта у религиозни контекст. Хлеб је симбол митско-религијских садржаја, као суштина божанске хране у хришћанској традицији. Симбол хлеба се у наведеним стиховима, као и Христ, али и као сунце, рађа из сопствене смрти. Сунце, суштински јунак у свету мита, силази у краљевство ноћи и рађа се пуно снаге да би дало поново топлину људским бићима. Слично је са Христовим доношењем светлости људима.

Највећи, парадигматични јунак Нерудиног спева у којем се помиње безброј историјских фигура је Лаутаро. Овај индијански поглавица је симбол жртвовања за слободу за цео амерички свет јер први свесно креће у борбу против јачег, а за слободу свог народа. Он, међутим, постаје и жртва историје јер се на његов чин заборавља, односно, уместо њега се славе они које би требало заборавити. Неруда је у једном разговору о свом делу то прокоментарисао са горчином:

6 Јунг истиче да је типично митско дрво – дрво живота (рајско дрво), а крст Христов је истовремено и дрво живота и дрво смрти.

Ми у Латинској Америци смо на пијадестал славе неправедно ставили неке људе, као Валдивију, на пример. Одмах после освајања, једна каста је искористила покрет за ослобођење, уводећи нов облик владавине над популацијом. Овим шпанским крвопијама требало је покриће да би им мач увек могао бити уздигнут. Шпанска олигархија успела је да истисне из сећања јунаке староседеоце и да се искупи посвећујући неке срамне ствари великим херојима прве америчке борбе. Од свих хероја најнеобичнији је Лаутаро. Овај велики араукански патриота био је један од младих који су, сагледавши трагедију свога народа, ступили у службу код Шпанаца. Постао је коњушар освајача Валдивије само да би могао да изучи ратну тактику непријатеља. Могао је много пута да убије странца, али није. У погодном часу га је напустио, вратио се у свој род и изабран је за поглавицу, вођу. Тада је започео рат против освајача, користећи не само њихову већ и сопствену тактику – повлачење у дубину земље... Тако је 25. децембра 1553. године Лаутаро у бици код Тукапела поразио шпанску војску, а Валдивију и његове војсковође ухватио и потом погубио. Ово је био изузетан рат за отаџбину и без обзира на све оружје непријатеља, победио је онај слабији. Али Лаутара, који је требало да буде симбол Чилеа, понизили су нови аристократи. Његово име дали су једном сеоцету на југу земље, а у Сантијагу подигли на туце споменика у част освајача.⁷

Лаутаро у Нерудином спеву превазилази све историјске оквири и постаје парадигматични митски јунак, носилац жртве за слободу. Он је то и по ономе што чини – жели да по цену споствене главе спасе свој народ – и по ономе како је окарктерисан. Сагледан је, наиме, као натприродно биће. У митском кључу дата је и ње-

7 Наведено у: А. С. Рена, р. 38.

гова иницијација у статус јунака, његова дела као посвећеног јунака и ослободиоца, и његова смрт.

Појава и надасве херојски статус Лаутара наговештени су већ причом о Кауполикану,⁸ јунаку Арауканије, којом се отвара певање *Ослободиоци*. Овај индијански поглавица водио је прву велику побуну против освајача. Неруда га у стиховима изједначава са дрветом: „И крену дрво/ и крену дрво отаџбине“ (I, 80), а други крећу за њим „друго дрвеће за њим крену“ (I, 81). Непрестано поређење поглавице са природним елементом гради од Кауполикана носиоца идеје слободе. Његова повезаност са природом нарочито је потенцирана у опису његове смрти: „Прободен копљем телесне муке/ ушао је у спору смрт дрвећа“ (I, 82). Као у миту, смрт овог јунака проузрокује космичко померање земље: помера се цела Арауканија, „прикива главу уз земљу/ граби свој бол“ (I, 82).

На сличан начин као Кауполикан, умире и Тупак Амару.⁹ На исти начин се његово тело, рашчеречено

8 Кауполикан је био Токи, војни вођа племена Мапуче из Чилеа, који је командовао устанком племена против шпанских освајача 1553–1558. Различити извори указују на његову огромну физичку снагу. Шпанци су га убили, пошто су га ухватили, набијањем на колац. Легенда о Кауполикану је песнички обрађена у епу Алонса де Ерсиље *Арауканија* чија је тема шпанско освајање Америке. <http://en.wikipedia.org/wiki/Caupolic%C3%A1n>

9 Тупак Амару био је последњи урођенички вођа државе Инка у Перуу. Осуђен је на смрт пошто се предао после обећања да му се ништа неће десити. Јавно је погубљен пред, како неки извори веле, 10 000–15 000 посматрача, углавном Индијанаца који су дошли до посматрају смрт свога краља. Његове последње речи, према записима Балтасара де Окампа и фра Габриела де Овиједа, биле су: “Мајко Земљо, осведочи се како моји непријатељи лију моју крв.” Четрдесет година пошто је

коњима на четири дела, и његова крв трансформишу
у симбол слободе:

Далека племена од глине,
жртвовани разбоји,
влажне куће од песка,
кажу у тишини: „Тупак“
и Тупака чува бразда
кажу у тишини: „Тупак“
и „Тупак“ клија у земљи
(I, 94)

Смрт Кауполиканова, кроз слику дрвета које се
поново рађа, означава долазак нових ослободилаца.
Кауполиканова смрт значи рођење Лаутара.

Горућа крв падаше
из тишине у тишину, наниже,
до места где семе
чека пролеће.
(I, 83)

Крв Кауполикана, крв Араука, лишће дрвета, све
то пада на земљу, продире у њу, плоди је и она нано-
во рађа.

И даље падаше ова крв.
Према корењу падаше.
Према мртвима падаше.
Према онима који ће се родити.
(I, 83)

освајање Перуа започело убиством Атахуалпе, завршило се
убиством његовог сестрића. Потомци Тупак Амаруа протерани су из Перуа; неки су, уз помоћ католичких мисионара, завршили на Сицилији. Њихови потомци и данас тамо живе.
http://en.wikipedia.org/wiki/T%C3%BApac_Amaru

Тако се завршава VII песма певања *Ослободиоци*, а одмах затим следи прва песма посвећена Лаутару, под насловом „Лаутаро, 1550“. Она је веома кратка и гласи:

Крв додирује тунел од кварца.
Камен расте где падне капља.
Тако се рађа из земље Лаутаро.

(I, 83)

Из земље оплођене крвљу онога ко се жртвовао за слободу рађа се нови јунак. Он као митски јунак није син људи, већ син мајке-земље која има, у овом случају, све импликације овог симбола. Као и код митских хероја, његова појава је изненадна: „његово прво доба бејаше само тишина“. Затим следи опис његовог сазревања, зближавања са мајком земљом, из које црпи мудрост за свој чин. Његово сазревање дато је на психичком и физичком плану у градацији слика које творе слику његове натприродности и величанствености.

Горео је у пакленим ждрелима.
Беше ловац међу суровим птицама.
Руку су му се окрастале победама.
Читао је агресије ноћи.
Подносио урушавања сумпора.
Постао је брзина, изненадна светлост.

(I, 84)

Али, он мора да уђе и у свој народ, да схвати његове муке, јер само тако може да га ослободи:

Јео је у свакој кухињи свог народа.
Научио алфавет муње.
Мирисао веселе пепеле.
Омотао срце црним кожама.

(I, 84)

Његово усавршавање у сталној градацији води финалном исказу који га оглашава спремним за задатак који је пред њим. „Тек тада беше достојан свога народа.“ Овај исказ има и тематско и структурно повлашћено место у песми.

Следећа песма „Лаутаро међу освајачима“ може се изједначити са инкорпорацијом митског јунака у непознати свет. У табору непријатеља Лаутаро учи довољно да може да се врати у земљу и бори против агресора. Он улази у кућу Валдивије кога ће после убити.

Ушао је у Валдивијин дом.
Пратио га је као светлост.
Спавао покривен бодежима.

(I, 84)

Затим Неруда приказује процес самоспознаје Лаутара и припрему за чин велике жртве сопственог живота у име великог циља.

Видео је сопствену крв просуту,
сопствене очи ископане,
и спавајући по јаслама,
сакупио своју моћ.
Нису се покретале његове косе
док је гледао мучења:
гледао је иза у ваздух
према својој униженој раси.

(I, 85)

Песма „Лаутаро против кентаура“, већ како наслов показује, уздиже сукоб са освајачима на митски ниво. Лаутаро води свој народ у одсудну битку. Стихови наглашавају његову керојску, митску величину:

Валдивија пожелe да се повуче.

Беше прекасно.

Лаутаро стиже оденут у муњу.

Слеђаше ојађеног Конквистадора.

Отвори се пролаз у влажне гуштаре
јужног праскозорја.

Лаутаро стиже,

у црном галопу коња.

(I, 85)

Сви Нерудини јунаци-ослободиоци функционишу по сличном обрасцу: они морају да се жртвују да би за свој народ задобили слободу. За њих је главно да се супротстављају страној политичкој моћи. Оно што је битно, чини ми се, јесте да у овим стиховима има веома мало онога што би се могло схватити као интерпретација историје с позиција дијалектичког материјализма. Мада се Неруда несумњиво инспирисао марксистичким и социјалистичким идејама, марксистичка идеја историје није продрла уњегову поезију толико да би омогућила интегралну марксистичку интерпретацију текста.

Ипак, интерпретација историје Америке у *Ойшитој њесми* одговара једној идеолошкој концепцији која мења традиционалну визију латиноамеричког човека и латиноамеричког друштва. Историчар се опредељује за перспективу коју му одређује сопствени систем вредности. На овај начин карактеристични јунаци историје једног народа теже да представе оне идеале које класа која доминира културом сматра вредним. Неки Нерудини јунаци коинцидирају са традиционалним утолико што су симболи борбе за слободу. Али, Неруда уводи целу једну нову област у историју, читаву једну класу, а то је пролетаријат. Он митификује и радника

и човека из народа, и тиме даје нову димензију историји. Ови јунаци, ипак, нису дати на исти начин као велике вође, јер је њихова улога у историји другачија. Међу овим јунацима постоје два типа јунака који би, с аспекта херојске аксиологије, могли бити проглашени антихеројима, а то су: носилац поруке социјалног спаса и представник народа који је експлоатисан, нека врста *pharmakosa*. Они нису спасиоци, већ више жртве несавршених, корумпираних друштава али их Неруда ипак третира као херојску категорију узносећи их и тумачећи преко карактеристичних митета.

У први тип спада Луис Емилио Рекабарен (Luis Emilio Recabarren, 1876-1924), оснивач Комунистичке партије Чилеа, велики борац за људска права. Он је у неколицини песама из певања *Ослободиоци* описан као митски јунак. Он је носилац нове идеје, идеје искупљења. Приказан је као жртва друштвених манипулација и борбе за власт.¹⁰

За нас је занимљив нови јунак, представник пролетаријата коме је намењена улога *pharmakosa*. То је, како каже Фрај,

лик типичне или случајне жртве у кућној трагедији који се кристалише упоредо с продубљивањем њеног ироничног тона. *Pharmakos*, или жртвено јагње... није ни крив ни невин. Невин је у том смислу што је оно што се њему догађа кудикамо веће него што су

10 Рекабарен се 1923. године вратио из СССР где је, као једини чилеански делегат, присуствовао на конгресу Треће интернационале одржаном у Москви 1923. У Чилеу су његове идеје окарактерисане од чланова Комунистичке партије Чилеа као претерано социјалдемократске, односно у нескладу са мишљењем Коминтерне. Због политичких неслагања и породичних проблема пао је у тешку депресију; 1924. године извршио је самоубиство. http://en.wikipedia.org/wiki/Luis_Emilio_Recabarren

последнице ма којег његовог поступка... Крив је у том смислу што је припадник друштва кривње, односно живи у свијету гдје су такве неправде неизбежан дио егзистенције. Те двије чињенице не долазе заједно; оне остају иронијски раздвојене. *Pharmakos* је, укратко, у положају Јова.¹¹

У даљем тексту Фрај супротставља *pharmakosa* или „жртвовану жртву“ (*sacrificed victim*) „који мора бити убијен да би други ојачали“ немилосрдном тиранину, вођи.¹²

Тип *pharmakosa* Неруда уводи кроз лик Анхела Веаса. Овај прости радник представљен је као симбол чистоте, као добар човек, као брат. Али његова главна црта наглашена је у стиховима у којима он постаје заштитник народа јер му омогућава храну, хлеб, и на тај начин изједначава се са митском идејом Христа.

Недостајаше хлеб, брашно. Тада
се ти дизаше пре зоре
и рукама својим дељаше хлеб свима. Никада
ми не изгледаше већи, ти беше хлеб,
беше народни хлеб, отворен
са својим срцем у земљи.

(II, 134)

Али, овај лик не остаје само онај који дели хлеб. Он постаје сам тај хлеб. У преображењу, сличном Христовом, он постаје хлеб и као такав опет храни људе. Митема херојске жртве која се распарчава да би нахранила своје следбенике конкретизује се у следећим стиховима:

11 Northrop Frye, *Анаџомија критике* (прев. Г. Грачан), Напријед, Загреб, 1979, стр. 45–55.

12 *Ibid.*, str. 169–170.

И када си се касније тог дана
вратио носећи терет
дана страшне борбе,
смејао си се као брашно,
ушао си у свој мир хлеба,
изнова се делиш,
док сан не уједини
твоје распарчано срце.

(II, 134–135)

Овај лик очито постаје нека врста Христа кроз своје религиозно саможртвовање. Митема смрти и поновног рођења актуелизована је кроз његову жртву и поновни повратак, поновно рођење с циљем да буде храна, било духовна, било нека друга, онима којима је то потребно.

Посебно место у Нерудиној линији хероја који су жртве на овај или онај начин, заузима лик Хуана из последње песме Осмог певања под називом „Земља се зове Хуан“ која представља синтезу многих носећих идеја целокупне *Ойишће њесме*. Централна тема песме је поновно рођење колективног јунака кога симболизује Хуан, и са њим наде која се поново помаља из лавиринта ноћи. У овој песми се јасније него било где на другом месту истиче главна идеја Нерудиног виђења историје: иза свих ослободилаца стоји колективни јунак, народ. Хуан је човек из народа, онај који ради, али и који се бори. Овим ликом проширује се област поимања хероја, али се и продубљује поимање жртве.

Његове кости расуте су на све стране.
Али он живи. Вратио се из земље. Родио се.
Родио се наново као вечита биљка.
Васцела нечиста ноћ кушаше да га утопи
и сада у зори устврђује своје неукротиве усне.

Везали су га, и сад је на све спреман војник.
Ранили су га, и здрав је као јабука.
Одсекли су му руке, и данас њима удара.
Покопали су га и иде певајући са нама.

(II, 60)

Кроз смрт и поновно рођење имплицира се вечно враћање жртве; идеолошка последица је нада. Јунак може бити жртвован, али ће се увек изнова вратити и собом донети искупљење. Ово је управо јунак са чијом жртвом народ може да се идентификује, јер се без обзира на све проблеме на крају његовог пута назире зора. Он је поново, и после смрти, уз народ и јесте народ, а његова песма је антиципација народне победе. Ова идеја се поново потврђује кроз централну слику Опште песме, слику дрвета које је неуништиво:

Нису те могли уништити. Твоје корене,
дрво људскости,
дрво вечности,
данас брани гвожђе.

(II, 60)

Смрт сваког ослободиоца, сваког јунака спремног на жртву, може се повезати са рођењем другог, тако да се остварује континуитет од Инка до данас. Смрт сваког ослободиоца је такође уграђена у део циклуса семе – дрво – лист. На сличан начин функционише и смрт жртава. Тако се спајају историјски и природни циклус. Свака смрт, свака жртва је за Неруду чин са несагледивим последицама и у природи и у историји. У његовој историјско-митској визији акомулирана патања векова представља храну за будуће дрво. Смрт у историјском времену је неповратна: сви потлачени, сви рањени, осакаћени и убијени су нена-

докнадиви. Зато се права величина историјске жртве може сагледати само ако се посматра кроз диоптрију мита.

МИТОЛОГИЗАЦИЈА ПОЕТСКОГ СУБЈЕКТА/НАРАТОРА У НЕРУДИНОЈ ОПШТОЈ ПЕСМИ

Читање десетог певања епа – *Бејунац*

Писана од 1938. до 1950. *Ойишша њесма* Пабла Неруде представља најграндиозније по замисли, и свакако најзначајније велико поетско дело – модерни еп Латинске Америке. Суочивши се на једном путовању са остацима преколумбовске културе Инка на висовима Мачу Пикчуа на Андима у Перуу, Неруда је напустио да напише неку врсту поетске енциклопедије или тоталне историје јужноамеричког континента. Тако је у овом огромном делу обухваћена космогонија Америке, њена географија, њене планине и реке, њена флора и фауна, њене аутохтоне културе, њена специфична колонијална економска позиција, њена историја од преколумбовског времена до савременог доба, односно периода борбе против фашизма и наде у мир после Другог светског рата, са приказом живота њених људи – мученика, издајника, непријатеља и јунака – укратко историјска реалност како је види Неруда, што претпоставља веру у заједничку историју и судбину Латинске Америке.

Настало у време великих политичких преокрета на тлу Европе па и у Америкама, целокупно Нерудино дело носи одјеке песниковог специфичног личног искуства у политичком ангажовању. Дело се састоји од 15 певања, 231 песме и има више од 15 000 стихова. На историјском плану овај еп се отвара уводом у историју Америке, после чега следи певање посвећено староседеоцима, потом историја освајача, па ослободилаца, а затим историја издајника. Следи певање посвећено историји Чилеа, па потом низ певања инспирисаних историјом северне Америке. Три певања: десето, једанаесто и дванаесто посвећена су историји самог песника и то су редом: *El Fugitivo* (Бејунац), *Las flores de Punitaqui* (Цвеће из Пуниџакија) и *Los Rios del Canto* (Реке Песме). Управо у овим певањима Неруда успева да сједини две основне историјске линије свога модерног епа пратећи са једне стране судбину једног континента а са друге историју једног ја. Посебну тежину у овом контексту има Бејунац, десето певање епа које се бави једним специфичним сегментом песниковог живота – бекством из јавног живота, односно преласком у илегалу.

Неруда (1904–1973) је у марту 1945. изабран за сенатора Комунистичке партије којој се придружио крајем 1944. Кандидат за председника на изборима 1946, представник радикалне странке Габриел Гонзалес Видела, кога је подржавала коалиција левих партија, замолио је Неруду да му помогне у кампањи што је овај прихватио. Међутим, чим је изабран за председника, Видела се окренуо против Комунистичке партије, што је кулминирало разбијањем штрајка рудара у Лоти који су водили комунисти и слањем штрајкача у војне затворе и концентрациони логор

у Писагуи. Неруда је Виделине поступке критиковао у оштром наступу у чилеанском Сенату 6. јануара 1948, када је у говору под насловом *Yo aciso* (*Ойшу-жујем*, наслов чувеног Золиног говора у афери Драјфус) прочитао имена свих рудара и чланова њихових породица заточених у концентрационом логору.

Неколико недеља касније, пошто је издат налог за његово хапшење (5. фебруара), а како је знао да му је живот угрожен, Неруда је отишао у илегалу и тако, као бегунац, живео следећих тринаест месеци. Док се крио од власти одузет му је статус сенатора; 1948. забрањена је и Комунистичка партија чиме је 26 000 њених присталица изгубило право да гласа. У марту 1949. Неруда је, ризикујући живот, на коњу прешао преко Анда у Аргентину; то своје бекство описао је у говору одржаном поводом примања Нобелове награде за књижевност 1971. године. Неруда је у изгнанству провео три године. Користећи пасош писца М.А. Астуријаса који је радио као културни аташе при амбасади Гватемале, пребегаво је у Европу. Његов доласак на Светски конгрес мира у Паризу припремио је лично Пабло Пикасо. Јавно појављивање песника запрепастило је чилеанску владу која је тврдила да се он налази у земљи.¹ Драматични тренуци које је проводио тих тринаест месеци кријући се од полиције представљају тему *Бејунца*.

Нерудино виђење историје континента, односно његова историјска визија, инспирисано је његовом левичарском политичком позицијом, припадношћу Комунистичкој партији Чилеа као и симпатијама према тада комунистичком Совјетском Савезу, а ништа мање и његовим марксистичким убеђењима

1 http://en.wikipedia.org/wiki/Pablo_Neruda

и сталном борбом за права обесправљених. У *Ой-ишћој ђесми* може да се уочи историцистичка поетика милитантног типа која из визуре одређене политике представља историју Америке као непрестани сукоб освајача, експлоататора и угњетавача с једне и народа с друге стране, као и идеолошки напор да се они који су потлачени узбуне, и подстакну да се боре за своју слободу.²

Али, у *Ойишћој ђесми* идентичну тежину има и митска поетика, која произлази из сасвим другачијег погледа на свет. Насупрот неумитном историјском кретању у будућност које свој циљ сагледава на крају, у процесу остварења социјалне револуције, митска поетика привилегује прошлост, носталгичност за златним добом прошлости, промовише жељу да се поново открије пуноћа изворишта, и окренута је цикличком времену без прогреса.³

Насупрот поетици која слави усавршивост људских достигнућа и уздиже рационалистичку утопију, митска поетика велича природни живот, и технологији и савременој урбаној цивилизацији претпоставља инфантилну, девичанску, тотализујућу визију космоса. Мирећи две наизглед непомириве поетике Неруда успева да представи свет историје Латинске Америке митологизујући га. Како је добро уочио Мелетински,

2 Емир Родригес Монегал је међу првим критичарима који су указали да се Нерудина *Ойишћа ђесма* не може читати искључиво као политички инспирисано дело мада је „настала у знаку политике, под утицајем политичке партије, и бави се политичком пропагандом“. Emir Rodriguez Monegal, *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*, Losada, Buenos Aires 1966, p. 236

3 Saul Yurkievich „Mito e historia: dos generadores del *Canto General*“, Revista Iberoamericana, vol.XXXIX, num. 82–83, enero-junio, 1973, p. 111–133.

„мит је одиграо значајну улогу у развоју разних идеологија као отеловљење првобитног синкретизма... и управо у том смислу представља прототип идеолошких форми“.⁴ Функционишући на истој линији, Нерудина митологизујућа имагинација реалности и историји Латинске Америке даје митске обриси и дубину.

На плану „реалности“ историја Америке се сагледава као кретање од почетака према садашњости у којој се већ да осетити могућност реализације политичког пројекта ослобођења експлоатисаних. На плану мита историја Америке је приказана као сукоб две антагонистичке силе - добра и зла, као пад људи у власт демона, али и блискост искупљења. Историјске борце за слободу краси митско-херојски ореол, док су историјске фигуре из редова експлоататора (буржазије) увршћене у ред демона; ослободиоци жртвују живот за свој народ у историјској димензији песме да би васкрсли у њеној митској димензији кроз очекивану победу народа – индивидуална жртва бораца за слободу приказана је и кроз универзалну митему смрти и васкрсења.

Митскоисторијска двострукост огледа се и у Нерудином конципирању поетског субјекта/наратора, чија комплексност посебно долази до изражаја у певању *Бејунац* које је, као што је већ напоменуто, инспирисано личном, драматичном историјом бекства. С једне стране, наратор је хроничар догађаја о којима пева, дакле он према догађајима гради одређену дистанцу, „објективни“ однос, с друге стране он је и сам учесник у догађајима, и има сопствени, лични поглед на њих. Истовремено, међутим, он себи придаје моћи и одговорности мит-

4 Ф. М. Мелетински, *Поетика мита* (прев. Ј. Јанићијевић), Нолит, Београд стр. 161–162

ског јунака, па постаје митска фигура која мора поседовати особине које ће јој омогућити да као представник сунца тријумфује над силама хаоса и мрака. Док његов историјски аспект карактерише људска рањивост, на митском плану наглашена је његова натприродност да би, по обрасцу на који Јунг указује у *Човеку и њејовим симболима*, следио мит универзалног јунака, моћног, божанског човека који уништава зло у облику змаја, змије, чудовишта, демона итд. и који ослобађа свој народ од разарања и смрти. Неруда посебно користи митему пута/авантуре и силаска у подземље, у скривену/свету земљу које су повезане са митемама херојске авантуре. Јунак силази у област подземља, аморфне материје, да би сазнао сопствено биће. По Јунгу, онај ко преброди овакав пут постаје нека врста полубожанства и има посебну поруку за народ. Као Христ и остали искупитељи, Нерудин наратор се враћа из долине мртвих, умире (нестаје) да би се поново родио, и појавио пред својим народом као доносилац искупљења. Дакле, и за митолошко моделовање историје и за митолошко моделовање наратора, Неруди је најближа митема богочовека који умире и васкрсава. Митема смрти и васкрсења постаје основна метафора схватања историје; преко ње се успоставља како свест о идентитету латиноамеричког континента и самог Чилеа, тако и новог социјалног поретка али и наратора као носиоца социјалне поруке о нади и искупљењу. Кроз ову митему остварен је континуитет од Инка до савременог доба: свака смрт постаје духовна храна оних који долазе па тако немогућност избегавања смрти у историјском времену прераста у вечни живот у митском времену.

Пошто су митски концепти историјски ирелевантни, тј. пошто оно што је добро или зло нема универ-

залну вредност, Неруда никада, и поред непрестаног митологизовања, не одступа у потпуности од историјског аспекта ствари. Другим речима, он схвата да сваки историјски тренутак има свој сопствени концепт добра или зла, па је тако, на пример, могуће да комунизам представља „добро“ виђен очима Кине а „зло“ виђен из перспективе Америке. Концепт наратора као јунака, према томе, зависи од одређеног историјског тренутка. Може се, међутим, исто тако рећи да Неруда непрестано, и у великој мери, митологизује наратора како би његовим акцијама дао универзалност. Јасно је да је оваквим поступком Неруда желео да успостави идентитет између ова два аспекта постојања како би митски тријумф јунака победиоца или искупитеља изједначио са историјским тријумфом социјалне правде. Овим својим поступком Неруда се придружује низу писаца који у двадесетом веку прибегавају митологизацији и у чијим су делима, како је констатовао Мелетински, мит и историја „увек супротстављени и истовремено неодвојиви“.⁵

Описујући свој живот у илегали у певању *Бејунац*, Нерудин наратор, поетски субјекат, постаје и предмет своје нарације. Он се држи историјских чињеница⁶ али његова митологизујућа имагунација „одабира“ и „трансформише“ историјску, географску и персоналну реалност дајући им митске димензије. Скривање од полиције, полицијске претраге сумњивих кућа, сусрети са људима који му пружају уточиште, боравак у Валпараису, ноћи проведене у разним становима,

5 Исто, стр. 328

6 Свој одлазак у илегалу Неруда је описао у тексту „La Patria en tinieblas“, у аутобиографском делу *Confieso que he vivido. Memorias*. Losada, Buenos Aires 1974, pp. 229–263.

у различитим местима, одговарају личном, историјском, биографском искуству. Али, њихова поетска верзија пројектује „биографско“ у митску зону имагинације. Песничко ја се митологизује и прераста у хришћанску категорију светог, искупитеља, што добија посебну тежину у идеолошком читању *Ойшїе ѝесме*. Ова митологизација наратора најпре се врши преко идентификације протагонисте са протагонистом митеме херојске авантуре, као и преко симбола и слика који припадају хришћанском миту, па се тако наратор повезује са Христом.

Песник користи овај поступак од почетка певања:

Кроз високу ноћ, кроз цео живот,
од суза до папира, од одеће до одеће,
кретао сам се тих тешких дана.
Бежао сам од полиције:
и у кристални час, у густишу
осамљених звезда,
прокрстарио сам градове, шуме,
поља, луке,
од врата једног људског бића до другог,
од руке једног бића до другог бића, до другог бића.
Тешка је ноћ, али је човек
распоредио своје братске знаке,
па сам насумце путевима и сенкама
стигао до осветљених врата, до малог
врха звезде што беше мој,
до комадића хлеба којег у шуми
нису прождрали вуци.⁷

Овде се лично искуство бекства из јавног живота, па према томе и симболична смрт за јавност, износи

7 Pablo Neruda, *Canto general II*, Losada, Buenos Aires 1971, p. 83.
Све стихове превела је са шпанског Д. Поповић Срдановић.

кроз митему пута и ноћне авантуре, мада истовремено задржава базичне елементе аутобиографског, односно историјског. Наратор митологизује реалност преко њеног повезивања са фундаменталним аспектима света мита. Прогоњен, наратор између могућих „реалистичких“ детаља одабира оне који га у највећој мери повезују са наведеним митемама. Он се креће ноћним стазама, кроз „високу ноћ“, (и та ноћ призива поједине историјске ноћи – „кристални час“ јасно асоцира на Хитлерову кристалну ноћ), просторима у којима се може изгубити („прокрстарио сам градове“), среће оне који га штите на разне начине, улази у свет лавиринта („тешка је ноћ“, „насумце“) да би се доцније приближио прагу осветљеног света, области добра („стигао (сам) до осветљених врата“). То му личи на „звезду“, односно то представља доступност „правог значења“. Авантура се завршава налажењем јунговског светог *еликсира*, у овом случају „комадића хлеба“ са очитим библијско-хришћанским импликацијама.⁸

Оно што почиње као приказ епизоде из живота, аутобиографска цртица, прелази одмах у област легенде, задобија ореол чудесног преко увођења традиционалних митема и симбола. Два последња стиха су у том смислу изузетно значајна. „Хлеб“ се налази у „шуми“ и угрожавају га „вуци“. Виљегас сматра да се очито ради о причи о светом месту до којег херој треба да стигне али најпре мора да се бори са демонским бићима која му се налазе на путу.⁹ Митологизација приче подупире идеолошке конотације. Епизода *Бејунац* прокламује блискост поруке искупљења и наде,

8 Juan Villegas, *Estructuras míticas y arquetipos en el „Canto General“ de Neruda*, Planeta, Barcelona 1976, p. 104–105.

9 *Ibid.*, p. 105.

и плодотворну патњу свог пророка. Морају патити не само они који ће бити спасени, већ и сам носилац поруке. То чини још очитим зло система који треба променити. Наратор је неправедно прогоњен; људи неправедно пате. Централна тема нове вере је братство међу људима које се манифестује у заштити коју му пружају они које среће, заједништво које се остварује под заставом новог идеала. Он прелази „од руке једног бића до другог бића“, а мотив који се јавља у стиху „човек [је] / распоредио своје братске знаке“ јесте мотив универзалног братства имплицираног у марксистичком учењу.

Ова двострукост, лично искуство политичког побуњеника/ неистомишљеника система с једне стране и митскосветачки ореол с друге стране, дубоко утичу на читаоца. Најпре, одјек хришћанског мита има велики значај за већину западњака. Потом, постоји и оно што Јунгова школа назива „колективним несвесним“. Нерудино прогонство током 1948. трансформише се песничком имагинацијом у магично-реалистичку авантуру. Патња наратора који испашта због својих политичких убеђења нараста до патње искупитеља или пророка који пати због свог идеала, своје визије, и који сусреће у народу, у друштву, не само самилост и разумевање, већ и подршку својим идејама. Зато протагониста/наратор не само да митологизује своје искуство, већ такође себи обезбеђује „божански статус“. Народ се уједињује да би помогао и заштитио прогоњеног/прогнаног. Он постаје нека врста симбола што сигурно одговара историјској, чилеанској реалности, али је такође непобитно да поступком митологизације овај симбол добија посебну тежину. Пошто се у песми не каже зашто полиција прогони песника, то га донекле,

посебно за читаоца изван Чилеа, измешта из сфере реалности, с тим што се увек мора имати на уму посебан статус чилеанског читаоца. Песник је окружен мистеријом и управо та тајновитост даје му посебну величину. Он постаје нека врста „посланика“ кога треба заштитити јер носи посебну поруку.

И размишљао сам „Где сам? Ко су
они? Зашто ме чувају данас?
Зашто они, који ме до данас нису видели,
отварају своја врата и бране моју песму?“

(II, 84)

Они који песника до „данас“ нису видели су, у политичком контексту, они који тек сада, појмивши његову позицију, схватају озбиљност ствари и дубину проблема. Сагледана из те визуре његова песма очито није само „песма“, већ одређена порука која тек у часу када се дешава његово прогонство, дакле кроз његову жртву, бива схваћена.

Светачка димензија наратора функционише тако да га одређује као новог искупитеља; он зрачи у тој мери да и само његово присуство чини да зло у свету нестаје. Само присуство искупитеља у њиховој кући враћа двоје младих на пут заједништва и љубави. Да би овом статусу прибавио што већу објективност Неруда користи наведене речи; о песниковом значају и значењу сведоче други. Нешто што је растављено враћа се уз присуство посвећеног стању јединства. Тако се Неруда веома приближава хришћанском миту у којем Христ уједињује оно што је вечно растављено, а нежност и начин деловања нараторов треба да асоцирају на Христово благотворно деловање на путевима Галилеје.

Рекоше ми: „Бејасмо
растављени,
већ смо се заувек разишли:
данас се сједињујемо да те примимо,
данас те очекујемо заједно.“

(II, 86)

Мада је његово путовање бежање, оно је истовремено и испуњавање жеље о виђењу онима који су га жудно ишчекивали:

Тако је, из ноћи у ноћ,
кроз дуги час, у мрак
уроњено цело чилеанско приморје,
бегунац ишао од врата до врата.
Друге скромне куће, друге руке
у сваком набору Отаџбине ишчекивале су
моје кораке.

(II, 92)

Ваља посебно подвући да у овим стиховима Неруда наглашава митолошки аспект наратора мешајући приповедање у првом и трећем лицу („бегунац је ишао од врата до врата“, „друге руке... ишчекивале су/ моје кораке“) истовремено постајући и субјекат и објекат своје приче, да би, удаљујући се од сопствене приче, причајући о себи као о другоме, придао себи посебну тежину. Кроз овакву митологизацију самога себе поетски субјекат се уједињује са народом и истовремено, употребом различитих симбола, оснажује идеју о себи као христоликом испкуитељу.

Само
мислим
да сам можда био достојан толике

једноставности, тако чистог цвета,
да сам можда ви, то исто,
ова мрвица земље, брашно и песма,
ово природно тесто које зна
одакле долази и где припада.

(II, 94-95)

Преко једног скромног „можда“ поетско ја се идентификује са народом, са колективним бићем, и песник постаје један од многих, истовремено необичан и обичан. Као сваки јунак, наратор постаје друштво у себи, оно што оно представља и за чим жуди. Символи из хришћанске традиције посебно доприносе светачкој слици протагонисте/наратора. То су „мрвице земље“, „брашно“ и „песма“. Најпре, ту је јединство два симбола која Неруда највише воли: земље, као јунговског симбола мајке присутне у већини космогонија и хлеба, хришћанског симбола божанства које се жртвује и дели као божанска храна вернима. Ово брашно тако постаје земно али и космичко брашно.¹⁰ Његова својства преузима и песма, и она земна и космичка истовремено. Символичке, традиционалне и хришћанске конотације ових речи повезују мит о песнику са светом хостијом, симболичним Христовим телом. То је материја обоготвореног тела. „Природно тесто“ даје симболични смисао бићу „које зна одакле долази и где припада“, што је знање урођено свим јунацима искупитељима.

На крају певања месијански карактер протагонисте потврђује се текстом који је дат у курзиву. Овде се он појављује као поседник истине, јунговског чаробног еликсира, онога који носи јунак који се враћа у народ.

¹⁰ Ibid., p. 108.

Не осећам да сам сам у ноћи,
у тми земље.
Ја сам народ, безбројни народ.
У тласу ми је чистија снаја
да пробацијем тмишину
и проклијам у тмини.
Смрти, мука, сенка, лег
одмах покривају семе.
И чини се да је покојан народ.
Али се кукуруз враћа земљи.
Преишле су преко тмишине
његове неумољиве црвене руке.
Рађамо се из смрти.

(II, 96)

Већ у првом стиху песник констатује постојање братских веза међу људима. Мада изложен страховима и патњама, он осећа да је уједињен са другим бићима која пате. У хронотопу ноћи, песник наглашава „таму земље“, али као нешто што ће једном бити побеђено, а што се имплицира као неминовност јер сунце сваког дана побеђује таму. Зато наратор инсистира да поседује глас који може да разори таму и „проклија“ у тмини, што је идеја инспирисана мотивом поновног рођења. Песникова песма је порука која је спавала или спава, као семе, али која чека свој дан кад ће се поново родити. А песма је та која омогућује зачеће; семе које се враћа земљи („кукуруз се враћа земљи“) иако тренутно неактивно, поново ће родити. Говорник се идентификује како са кукурузом тако и са песмом. Зато се песма завршава стихом „рађамо се из смрти“; тиме се херој уздиже као митска фигура а користећи прво лице множине песник хероја утапа у масу придајући и њој митски ореол. Посебну тежину текст добија употребом речи кукуруз због њених митских одјека у прехиспан-

ском свету у којем је кукуруз повезан са сунцем,¹¹ што може да измакне европском читаоцу.

Мада у овом финалу певања доминирају симболи зла као што су „тама“, „тмина“, „смрт, мука, сенка, лед“ оно што стоји наспрам њих – зрно – покорава их способношћу поновног оживљавања. Многе године зрно може да буде суво, али оно има способност да оживи, да исклија, а услове за ово наратор представља као митско-историјску неумитност. То омогућава песнику да заврши певање о изгнанству оптимистичким историјско-митолошким исказом „рађамо се из смрти“.

На историјском плану владавина Гонсалеса Виделе несумњиво је угрозила Нерудин живот, и из историјске перспективе тренутка у којем је писао могла је изгледати као вечност; ипак, Неруда је желео да је тумачи као пролазну епизоду, као ноћ која ће проћи, управо утемељивши своју поетику у идеолошко-митолошком виђењу света. Веровао је да се и он, као политичка личност и као песник који у својој визији сублимише актуелни политички тренутак, и целокупан народ сједињен у ставу према режиму, могу, у митолошко метафоричком кључу, надати да ће после ове ноћи осванути зора, и да он лично доприноси томе својим стваралаштвом, клијањем поезије у тминама егзистенције.¹²

11 *Ibid.*, p. 109.

12 Неруда је умро од срчаног удара 23. септембра 1973, дванаест дана после првог фамозног 11. септембра (истог дана 2001. године изведен је терористички напад на САД), када је Пиноче извршио војни удар срушивши легално изабраног председника Салватора Аљендеа. Мада је Пиноче забранио манифестације поводом Нерудине смрти, хиљаде Чилеанаца је својим изласком на улице нарушило полицијски час да би му одали пошту. Нерудин погреб сматра се првим јавним прете-

стом против чилеанске војне хунте. О Нерудиној смрти и догађајима око ње видети Volodia Teitelboim, *Neruda, An Intimate Biography*, University of Texas Press, Austin 1991, p. 470–479. Нерудина поезија била је забрањена у Чилеу све до поновног успостављања демократије 1990. године.

СХВАТАЊЕ ИСТОРИЈЕ У МАКСИМУСОВИМ ПЕСМАМА ЧАРЛСА ОЛСОНА

Дело великог америчког песника Чарлса Олсона (1910–1970), *Максимусове њесме* (*The Maximus Poems*) представља, уз Паундова *Певања* и Вилијамсовог *Патерсона*, врхове модерног епског песништва на енглеском језику.

„Еп је песма која садржи историју“ писао је Паунд. Своје опсежно дело које је настајало 40 година засновао је на тези да је историја сукоб снага које оличују креативност и поредак и оних које означавају прекид јер проистичу из узуре. Еп Вилијама Карлоса Вилијамса *Патерсон* који је настајао преко двадесет година предочава нам историју Америке концентришући се на локалну историју места Патерсон на водопади-ма Пасаика, што претпоставља и сагледавање историја његових становника.

Максимусове њесме Ч. Олсона такође су изузетно обимно дело (преко 600 страница) које је настајало пуних двадесет година. Песник га је започео пре своје четрдесете године а смрт га је спречила да га доврши. И он је, следећи Вилијамсов пример, желео да представи

историју једног града, Глостера у држави Масачусетс, пратећи истовремено и сопствену историју, историју једног ја. Први део Олсоновог епа описује догађаје из 17. века, почетак историје Глостера, насељавање обале и зачетке рибарске индустрије. У овом делу епа, Олсон се такође бави и историјом Глостера у двадесетом веку. У другом делу епа долази до ширења историјске позорнице. Историјски материјал је знатно разноврснији. Грађа из локалне историје изједначена је са грађом из ведских, египатских, грчких и муслиманских, али и германских и нордијских извора. У трећем делу епа песник понире у дубоку прошлост, све до плеистоцена. Понирање у дубину времена прати све слободнији однос према историјском материјалу; „Историја је сећање времена“ из првог дела епа прераста у „Моје сећање је историја времена“ у другом делу. Идеја која прожима Први део, и до извесне мере Други део – да у великом историјском сукобу снага поретка (полис) и снага прекида (пејорократија) може победити полис – потпуно се напушта у Трећем делу епа. Истовремено, поезија Трећег дела епа постаје све личнија, почињу да доминирају описи опадања сопствене личности. Ево, као примера, песме „Пун месец (зурим кроз прозор, 5.30 ИЗЈУТРА, 4. март 1969.):

зурим у прозор једноока бела округла јасна
 гомила снега циновског ока зурим доле у снег –
 земља затрпана вејавицом после
 4 непрестане вејавице фебруар март 5 стопа
 снега преко целог Рта Ен мртав гладан
 и грло стегнуто од лудила осаме &
 неактивности, изгладнео празне главе све
 је отишло у снег у усамљеност,
 горчину, неодлучност, чак ме ни овај велики месец
 не греје, не подстиче, и сам је *снег*

(после овог снега ни мрве хране
у овој смешној мрклој кући целе ноћи дуг сан
цео дан, кад активност, & храна И особе)
5.30 ИЗЈУТРА гладан свега.¹

Ширење обима дела сугеришу и корице. Док се на насловној страни Првог дела епа налази мапа Глостера, на насловној страни Другог дела *Максимусових њесама* видимо слику земље из времена када је по теорији Алфреда Вегенера о пореклу континената, била једно, један континент. Песник Роберт Данкан сугерисао је да би се идеја настајања из једног могла користити као објашњење *Максимусових њесама* које се крећу из једног назад у једно, али тако споро и тако изван сопственог времена „да се то не може компоновати”. Можда су и кретања у човековој историји, велике сеобе, трагични немири, поредива с кретањем континената у геолошкој историји као знаци дезинтеграције целине.

Олсон је прихватио Паундово уверење да је еп „песма која садржи историју“. Но, Олсоново схватање историје је специфично схватање засновано на критички доминантног западног схватања историје. Олсон се залаже да се историја схвати онако како је схватана пре почетка владавине садашњег схватања. Историја, тада, како то Олсон види, није била ни трагање за објективним чињеницама и њиховом условљеношћу, што је старогрчка, прецизније, Тукидидова концепција, нити оно што је било учење хришћанских аутора,

1 Charles Olson, *The Maximus Poems*, [*The Maximus Poems I II III* (1–165); *Maximus Poems IV V VI* (167–373); *The Maximus Poems: Volume Three* (375–675)], University of California Press, Berkeley, London 1983, p. 604; у даљем тексту МР. Превод свих Олсонових стихова Д. Поповић Срдановић.

покушај да се у патњи и безначајности човекове историјске судбине оправдају путеви божији. За Олсона историја је тада била покушај да се успостави однос са светом „сада и овде“, где време „није линија исцртана право напред према будућности, логика добра и зла, већ процес који се враћа себи“.²

Историја, што је по Олсону показао први, највећи и последњи историчар запада Херодот – значи „пронаћи за себе, *истѿорин*“.³ Докази постају кључ за изражавање оног што се зна:

Као што се сва имагинација прикупља око фикције, истина је такође да се веровање прикупља око другог облика приче, историје. Ми не можемо чак ни чути реч у њеном пуном значењу јер су чињенице постале лако доступне када је Аристотелова класификација све поделила на делове... Под историјом подразумевам знати, стварно знати.⁴

2 Charles Olson, *Call Me Ishmael*, City Lights Books, San Francisco 1974, pp. 97–98.

3 истѿорѿ, каже Томсон, како га Херодот користи „изгледа да значи 'пронаћи за себе' уместо да се зависи од оног што се прича“ (J.A.K. Thomson, *The Art of the Logos*, London, Allen & Unwin, 1935, p. 23). Олсон каже: „Очито да је реч *истѿорија* – реч – која уколико се не узме у изворном значењу нема никакву употребу. А њено изворно значење је њена прва употреба, у првом поглављу – ако не у првом параграфу – Херодота, у којем овако каже: 'Користим ово као глагол, *истѿорин*, што значи пронаћи за себе...'; потом, Херодот наставља и проналази све што може и онда прича причу. Зато му верујем више него Тукидиду, који суштински преноси догађај... Идеја разбијања ове речи тако да не говоримо 'о концепту' историје – зато користим ту ствар...“ (George Butterick, *An Annotated Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*, University Microfilms, Ann Arbor 1970, p. 95).

4 C. Olson, *The Special View of History*, A. Charles (Ed.), Oyez, Berkeley 1970, p. 20.

Песник који у 20. веку жели да врати смисао речи поезији и да изрази реалност искуства, мора регенерисати смисао речи *историјин*. Олсон жели да то постигне:

Хтео бих да будем историчар као Херодот, што трага
за себе за доказима

оног што је речено

(MP, 104)

На Олсона је изузетан утицај извршио текст Ј. Томсона *The Art of Logos*, где аутор разликује Херодотов и Тукидидов историјски поступак:

Циљ Херодотов био је да смести Персијске ратове у њихов миље, циљ Тукидидов да извуче Пелопонеске ратове из њиховог миљеа. Тукидидова релевантност за наше доба лежи у томе што је он био у стању да се дистанцира од неких догађаја и посматра их у светлости идеалног обрасца – логоса, односно у оквиру принципа који важе за сва времена и места.⁵

Олсон се определио за Херодотов поступак покушавајући да апстрактни свет са којим се суочио врати у свој околиш: у овом случају у оквиру песниковог памћења, а потом у географију, културу, итд. Да би писао поезију Глостера поштујући Херодотов пример, песник се мора враћати оригиналним документима, археолошким налазима и доказима свих врста. Сам Олсон то и чини, па тако, на пример, „Писмо 2. мај 1959.“ садржи доказе топографског, морфолошког, културолошког карактера, описе линија поседа, и њихове удаљености

5 Don Byrd, „The Possibility of Measure in Olson’s *Maximus*“, *Charles Olson: Essays, Reminiscences, Reviews*, Boundary 2, SUNY, Binghamton 1974, II, 18&2, p. 47.

до града, хидрографску мапу Глостера, ране историјске записе итд.

Но, ово схватање историје је изопачено одмах код Платона и Аристотела; док је Херодот трагао за доказима, они су трагали за истином, подвлачи Олсон. Хришћански аутори су под истином подразумевали нешто друго. Тако је наше савремено схватање историје колико производ научне жеље за истином, толико и вере у провиђење. Хегелова дијалектика, као и Марксов материјализам, секуларизована су варијанта овог принципа. Када је Хегел тумачио историју као постепено развијање духа – он је само „подесио да се његова концепција уклопи у замишљену схему“ онога што историја треба да буде, верује Олсон. „Он узима оно што је услов као резултат, уместо да га остави, као Китс, *Penetralium*“.⁶

Олсон је варијанту овог јудео-хришћанског мишљења, прожетог вером у провиђење, сагледао у ономе што је егзистенцијалистичка философија звала апсурдом и бесмислом живота:

Телеологија форме била је скривена претпоставка старе космологије, а празнина је оно што остаје када се космос као занимљиви доказ поретка сруши. Када падне та сврха, пада и човек, и тако је празнина једина претпоставка која остаје.⁷

Дакле, за Олсона ни историја ни стварност нису ни пуне значења ни апсурдне, не постоји ни прогрес ни традиција, „ПРИРОДА САМО ПРЕДУЗИМА СКОКОВЕ“. У овом случају стварност постаје „процес, а не циљ... успех игре креативног случаја“.⁸

6 Olson, *The Special View of History*, p. 43.

7 *Ibid.*, pp. 47–48.

8 C. Olson, *Letters for Origin*, A. Glover (Ed.), Grossman, New York 1970, p. 11.

Песника опседа садашњост, историчара прошлост. Обојица, и песник и историчар, поштују модел сведока, онога који за себе гледа, слуша, тумачи, закључује. Али, Олсона не занима само проста аналогија историчар - песник: он их спаја. У његовом делу историја постаје активност садашњег живота, песник је једноставно зато што дише – историја. Да би упознао себе, без чега не може бити песник – песник мора бити историчар. Ако је историја памћење времена, у шта Олсон верује, песник-историчар се сећа, јер је време-себе уписао у обрасце сопственог организма и свих будућих организама. Прави песник мора бити историчар. „Невоља је у томе, што је веома тешко бити и песник и историчар“, наглашава Олсон.⁹

У песми „Писмо 23“ Олсон каже да је за њега трагање за истином, за правом поезијом, за правом историјом, исти процес:

...питајући га како су копали у „пољу рибара“
савремени историчари . . .
не говорећи му да је оно за шта се занимам песма,
свестан да бих га преплашио, *muthologos* је толико
изгубио од Пиндара

Чудак рече: „Поезија
краде људско просуђивање
својим *muthoi*“ (намењујући овај расцеп
у Хомеров слатки стих)
„а слепо срце је
храна већине људи.“ Платон
је дозволио овој раздвојеној
мисли да постоји, слажући се
да је *muthos* лажан. *Logos*

9 C. Olson, *Selected Writings*, R. Creeley (Ed.), New Directions, New York 1966, p. 130.

није – то су факти. Тако
Тукидид.

(MP, 104)

Први је, како истиче Олсон у овим стиховима, а о чему је говорио и Томсон, разлику између *muthosa* и *logosa* начинио Пиндар истичући да мит украшен „вештачким фикцијама“ заводи дух људи од истинитог логоса; цитат у наводницима је Пиндаров и у њему је *muthos* лажна прича. Одавде, из овакве употребе, „мит“ је почео да значи „фиктивни наратив“. Реч мит је Хомерова, и на неке Хомерове приче Пиндар мисли када истиче да нас њихов шарм заслепљује па не видимо да су лажне. Чак ни Платон не прави разлику између ових речи у обичној употреби. Само када треба да начини разлику између лажне и истините приче, између имагинације (такви су, на пример Платонов митови) и чињенице, он следи Пиндара и оно лажно назива *muthos*. Али обрнуто не важи – у нормалној употреби *logos* није значао истиниту причу, већ једноставно причу.¹⁰

Томсон истиче да је Аристотел звао Херодота *muthologos*, али да су за оне који су слушали приче *muthos* и *logos* била два имена за исту ствар. *Logos* изворно није значао „реч“ или „разум“, већ, „оно што је речено“. Ово значење *logos* никада није изгубио, мада је стекао многа друга. Питање лажно–истинито, подвлачи Томсон, није се постављало, што ваља имати на уму када је реч о митологији. Рани Грци не би прихватили да у њиховој митологији постоји било шта од митолошког у модерном смислу. За приповедача је једино важна прича, а претпоставка је да је прича истинита. Раза-

10 Thomson, pp. 18–19.

рање ове претпоставке води разарању приповедачевог метода. Херодот је савршено свестан овог и критичан када расправља о *logosi*. Када казује *logos*, међутим, он се уздржава од критичности и одржава атмосферу веровања. Тукидид је, пак, схватио да је његов посао да уништи митски елемент у причи, *muthodes*, јер он нема везе са тачношћу. Херодотов задатак је био да их спасе.¹¹

Мада је добро познавао Томсонов текст, Олсон га није у потпуности прихватио. Он истиче да је за Грке реч *muthos* била: „само исказана ствар, изговорена уснама... примарно значење мита у религији је исто; то је изговорени корелатив одиграног ритуала, учињена ствар“.¹²

Успостављањем раздора између науке и фикције дошло је до тога да се причање прича не третира као истина већ као фикција, што по Олсону датира од Платона који је „користио реч ‘уста’ као увреду, да каже да она лажу, и назвао песника митологом, оним који не говори истину“.¹³

Олсон се опредељује да буде не само историчар, већ митолог, и то најпре зато што се у својој поезији оријентише према директној перцепцији и сучељава се са целом формом реалности онако како се она представља.¹⁴ У наше време, сматра он, не посвећује се довољна пажња истини да разум и уметност поређења представљају ниво који човек мора освојити, али да нису оно за шта их свет сматра, некакав крајњи домет. Они, каже Олсон, носе „лажно лице. Јер иза њих

11 Ibid., p. 23.

12 Olson, *The Special View of History*, p. 21.

13 Ibid., p. 20.

14 Olson, *Letters for Origin*, p. 5.

се налази директна перцепција и супротности које се ослобађају аргумената... а ја уопште немам стрпљења за аргументе и логику.¹⁵

Олсон одлучује да буде митолог историје управо зато што верује да се може створити нова концепција хуманизма. Етички поредак старог хуманизма био је заснован на учењу Сократа и Платона који су веровали да је човек центар антропоцентричног космоса. Нови хуманизам за који се залаже Олсон човека проглашава само „једним предметом у пољу снаге који се појављује као снага“.¹⁶ Језик који омогућује овакву поезију може се одредити као „митолошки“, а поезија која свету треба да врати етички поредак правог, новог хуманизма, може се одредити као логографија:

Ја верујем да дискурс који омогућује логографију
може такође и сам бити дефинисан као митолошки,
а да ово за узврат може бити одређено тако да гест и
акција рођени из земље, могу спојити небо и пакао...¹⁷

Примењујући свој историјски/митолошки метод у *Максимуму* Олсон допушта да историјске фигуре говоре за себе, па уноси у ткиво текста стварне докумен-те градећи аутентичну визију прошлости. Али слични догађаји, карактери који слично делују, не могу да се посматрају у овако конципираној историји као случајне паралеле, већ постају учесници у вечним догађајима, историја прелази у област мита.¹⁸

15 *Ibid.*, p. 54.

16 Olson, *Selected Writings*, p. 112.

17 Olson, *Additional Prose*, G. F. Butterick (Ed.), Four Seasons Foundation, Bolinas 1974, p. 38.

18 C. Stimpson, „Charles Olson: Preliminary Images“, *C. Olson: Essays, Reminiscences, Reviews*, *ibid.*, p. 160.

Филозофску потврду овог свог схватања Олсон је пронашао у Вајтхедовим текстовима. У „Каснијој забелешци уз писмо бр. 15“ Олсон пише:

У енглеском је поетика постала инвентар – намештај –
потом (после 1630.

& Декарт је био вредност

до Вајтхеда који је рашчистио ђубре
уносећи универзум (а против самог човека

& тог концепта историје (не Херодотовог,
који је био глагол, пронаћи за себе:
'историн', што од сваког чина ствара проналажење за
њег а или њу

другим речима успоставља трауму: да делујемо негде

барем кроз напад, да је објективно (пример Тукидид или
последњи модел касетофона, или било који облик записа
на лицу места

– телевизија уживо или шта знам – лаж

Против оног што знамо да се одиграло, сна: сан будући
само-деловање уз Вајтхедов значајан додатак:
да нема догађаја

а да није прожет, да се не сече или судара са, вечним
догађајем

Поетике такве ситуације
тек треба пронаћи

(MP, 249)

Формирање концепције старог хуманизма, односно почетак историје „ругла“ и досаде која се изједначава са правом људском историјом, Олсон повезује са разбијањем кохеренције између човека и простора, што се десило у време Хомера. Он се, наравно, одмах негатив-

но поставља према овом схватању историје: „Ко каже да је историја корова/ историја човека“.¹⁹ До времена Хомера је човек живео у затвореном географском простору, и знајући своје лимите успевао да оствари хармонију са светом који га је окружавао. „Хомеров свет је био чврсто затворен у реци Океан која га је обухватала на Анаксимандаровој мапи, као змија са сопственим репом у устима. Али у *Одисеји*, Одисеј већ пробија ово ограничење тражећи излаз. Хомер је подарио своје јунаку централни квалитет људи који ће доћи: *тйраіање, индивидуу одговорну самој себи*.“²⁰

Са губљењем концепта ограничености десиле су се фундаменталне промене у човеку и његовом схватању простора: простор је постао бескрајан, а човек који је побеђивао и надвладавао природу је овај бескрај желео да пројектује и у себе.²¹ Уместо да вредност нађе у кохерентно уређеној заједници, човек је налази у индивидуи, што заузврат намеће и нови концепт хероизма, у потпуности супротан заједничкој акцији:

Око 1400, у рукама Дантеа, „Одисеј је опет перспектива“, каже Олсон. Он је већ човек Атлантика. У *Па-клу* он, налик на Колумба, позива своју посаду која га је пратила кроз многе опасности да својим чулима не онемогући искуство ненасељеног света који лежи „иза сунца“.

Он убеђује своју посаду у свој циљ, и тера их на Запад. Пролазе кроз Херкулове стубове, преко екватора и пошто плове пет месеци по Атлантику

19 C. Olson, *MP*, p.98.

20 C. Olson, *Call Me Ishmael*, City Lights Books, San Francisco 1974, p. 118.

21 W. McPherson, „Charles Olson: Mythologist of History“, *Charles Olson: Essays, Reminiscences, Reviews*, p. 192.

проналазе Нову земљу да би били уништени и потопљени пре него што је дотакну...

Трећа и последња Одисеја била је Ахабова. Пошто је препловљен Атлантук и упозната нова земља, Америка, смрт сна, лежала је око рта Хорн, где се запад вратио истоку. Пацифик је крај НЕПОЗНАТОГ, за које су Хомеров и Дантеов Уликс отворили људима очи. Крај индивидуе која одговара самој себи. Ахаб је тачка.²²

Хомеров Одисеј, верује Олсон, начинио је мапу Медитерана, Дантеов Одисеј назначио мапу Атлантика, а Мелвил Ахаб мапу Пацифика; отварање простора ишло је путем река Океан – Медитеран – Атлантук – Пацифик. Али ово отварање простора истовремено је било и затварање простора: „запад се вратио истоку“, каже Олсон; географски простор човека је опет ограничен. Олсонова визија историје старог хуманизма дефинисана је својим главним творевинама – *Одисејом* и *Моби Диком*. Хомер је писао на почетку хуманизма који се рађао, а Мелвил је био сведок почетка његовог опадања.²³ Мелвил је препознао крај процеса и „начинио демонску елeгију умирућег поретка који се пројектује и изван смрти и отелотворује алтернативну визију реалности“.²⁴ Ова визија је у многоме и Олсонова визија. (Олсон је био изузетан познавалац Мелвиловог дела и написао можда најбољу студију о Мелвилу *Зовиће*

22 Olson, *Call Me Ishmael*, pp. 118–119.

23 Оба писца били су мајстори простора: „Знамо стварни простор који постоји унутар микрокосмоса, природу кретања скривену у свакој маси. Ипак, не знам за другог писца изузев Хомера који постиже речју толико од актуелног доживљавања ове димензије као што то чини Мелвил“ (C. Olson, *Human Universe*, D. Allen / Ed., Grove Press, New York 1967, pp. 113–114).

24 McPherson, p. 197.

ме *Измаило*, истичући у наслов књиге име јединог јунака Мелвиловог романа који се не уклапа у Ахабову визију.) Друга књига *Максимусових њесама* завршава се стиховима који су у ствари парафраза једне од последњих реченице романа *Моби Дик*, а коју изговара Измаило:

и исплових
у мртвачком сандуку на море

(МР, 373)

Олсонова Америка са центром у Глостеру стоји на ивици историје - простире се према будућности, али представља и крај једног продора у историју. Олсон се нада да ће у Глостеру, у новом полису, моћи да настане нови хуманиза.

У позним есејима, Олсон је своје, у многама европоцентрично, гледање на историју човека модификовао повлачећи уназад временску границу човековог губитка хармоније, односно центра, везујући овај догађај за сумерску цивилизацију. Он истиче да је од 3378. пре Христа „датум настанка човековог првог града, време и лице творца такође познати“ у непрекинутом следу, најпре у Уруку, а потом од луке Лагаш према колонијама, у долини Инда и Нила измађу 2500. и 1200. пре Христа „цивилизација имала ЈЕДАН ЦЕНТАР, Сумер, у свим правцима“ и да је овај један народ имао такву надмоћност и снагу да је она подржавала и хранила све околне народе; „а град је био кохеренција која је први пут од леденог доба давала човеку шансу да знање придружи култури“ и да помоћу овог главног оружја, по речима Олсона, свакодневни живот учини достојанственим и довољним.²⁵

25 Olson, *Human Universe*, p. 19.

Ово време у историји одликује се по Олсону „вољом за кохеренцијом“ насупрот „жељи за расипањем“, коју симболишу фигуре Измаила и Ахаба.²⁶

У значајном есеју „Проприоцепција“ Олсон износи још прецизнију хронологију, а жељу за расипањем помера још уназад, на 2500. годину пре Христа, када је почело сумерско ширење на исток према Индији и на запад према Египту. Од 2200. до 1800. пре Христа, вавилонски центар освајају Хитити, а Египат Семити и Феничани, да би око 1230. надвладала нова индоевропска сила, Грци, као и Израелити. Тако у Олсоновој визији историје грчка и хебрејска победа над Сумером означавају „тријумф жеље за расипањем“ и почетак феномена „вештачког раздвајања истока и запада“, а све институције грчко-јудејске традиције укључујући књижевност и философију постају производ човековог губитка центра.²⁷ У трагању за смислом човековог места у космосу Олсон истиче значај Хомера и Хесиода, али иде и уназад, све до Сумера, где налази оне вредности које су конвергентне вредностима што се, нада се Олсон, могу остварити у Новом свету. Олсонов Сумер, образац идеалног понашања „примордијалног и фаличког“, предвођен људима који су „одбацили могућност да доминирају над спољном реалношћу“, има донекле боју коју су други аутори придавали рајском врту.²⁸

Олсонова опседнутост Сумером, међутим, није бекство у егзотично, већ пре свега трагање за моделом за нови полис, за новим центром.

26 Ibid., p. 119; *Call Me Ishmael*, p. 9.

27 C. Olson, *Additional Prose*, p. 25.

28 Stimpson, p. 163.

Како ја читам *Еџ о Гиліамешу*, то је невероватно тачан мит о ономе што се дешава најбољим људима када изгубе контакт са примордијалним и фаличким енергијама и методологијама, које, како кажу наши предходници, омогућују човеку, тој ствари која у томе учествује, да преузме, изравна, живу природну снагу.²⁹

Свет се не може родити у хаосу хомогености, релативности профаног простора. Да парафразирамо Елијадеа, откриће или пројекција центра изједначава се са креацијом света.³⁰ Можда ова жеља за налажењем центра иде насупрот Олсоновом инсистирању на егалитарности поља. Али, ваља рећи да центар, како га Олсон схвата, не сме бити идентификован са богом или божанством, већ и сам, као град, представља поље у којем су све јединке/предмети/људи једнаки:

Ми смо били у стању да начинимо космологију без прихватања бога као творца у старом смислу, у старом статичком смислу универзума. Верујем да смо данас исто тако у стању да створимо митологију. Без прихватања бога као примордијалне природе у старом статичком смислу, већ само као слике примордијалне природе у перспективном смислу апсолута, као оно што је укључено у релативно.³¹

У песми „Максимус, Глостеру, Писмо 19. (Пасторално писмо)“, у супротстављању визији која би се могла тумачити као религиозна, Олсон наглашава пагански, примордијални однос човека према свету. Да би слика била ослобођена могућих конотација „ста-

29 Olson, *Human Universe*, p. 23.

30 M. Eliade, *The Sacred and the Profane: the Nature of Religion*, Hie-lard Trask, New York 1955, p. 22.

31 Olson, *The Special View of History*, p. 55.

рог хуманизма“, Олсон користи слику детета, очигледно недодирнутог културом, а ова слика је још појачана сликом птице:

Упознао сам лице
Бога.
И окренуо се од њег,
окренуо,
као и Он,
своја леђа

А сада је подне
облачне недеље.
И птица пева
гласно

И моја кћи, нага
на веранди, гласно
најбоље што уме,
отпева

(MP, 92)

Губитак лимита је по Олсону губитак ограничења неопходних за функционисање човека. Егоцентричност човека у доба хуманизма, које се из овог губљења лимита развија, јесте у Олсоновом миту људске историје – несрећа митског реда. Редукујући све на захтеве своје егоцентричне воље, човек је заборавио на реалност изван себе и од себе начинио „идеал“, истичући дух наспрам природе, индивидуу изнад друштва, форму изнад садржине. Лимит који се намеће човеку пројекцијом новог хуманизма представљаће неопходни услов будућег људског развоја. Тада ће центар као град представљати поље у којем су све јединке-предмети-људи једнаки. У говору у Берклију 1965. Олсон каже:

Нека људи живе у граду (значи у друштву) који ће
сијати као што овај град сија над својим брдима, или
тако нешто. То је мој сан - створити град који ће тако
сијати. И ја сам једино – градитељ те палате.

У „Максимус Глостеру, Писмо 27 (непослато)“ сто-
ји:

Имам утисак
да сам једно
са својом кожом
Још ово још ово:
да заувек географију
која належе
на мене присиљавам
назад присиљавам Глостер
да се покори, да се
промени
Полис
је ово

(MP, 185)

Обнављање митске димензије историје дозволиће
човеку, верује Олсон, да препозна снаге изван себе, не-
зависне од себе, и створиће код њега потребу да уну-
тар ових снага делује мудро и опрезно. За Олсона је
нацрт историје суштински мит, мит који ће изменити
традиционални третман прошлости, вратити јој одго-
варајуће димензије и опет је дати нама у употребљи-
вом облику.

ИЗМЕЂУ ПОЛИСА И ПЕЈОРОКРАТИЈЕ

Олсонове *Максимусове њесме*
као морална историја Америке

Олсон (1910–1970) је своје обимно дело (635 страница) писао од педесетих година па све до смрти, пуних двадесет година. Први део, сачињен из три књиге (*Maksimusove pesme I, II, III*) објављен је 1960. године, Други део, сачињен такође од три књиге (*Maximus poems IV, V, VI*) објављен је 1968. године, док је Трећи део који обухвата књиге од VII надаље објављен после песникове смрти 1975. године

Први део *Максимуса* бави се догађајима из 17. века везаним за насељавање обале Глостера као и догађајима из савременог живота града; други део шири историјску позорницу изван уско схваћеног локалног преко материјала из различитих извора, од Хесиодове теогоније до ведских и нордијских текстова, а у трећем делу песник се враћа у дубине историје, чак у плеистоцен. Овај рад бави се претежно првим делом епа јер у њему доминира идеја о сукобу пејорократије и полиса. Мада се већ у првом делу епа наговештава да је из перспективе моралне визије пут америчке историје пут

безнађа, тек у трећем делу епа у потпуности ишчежавају сви елементи оптимизма и ови мрачни наговештаји се у потпуности потврђују.

Кроз цела *Максимусова њевања* песме су поређане хронолошки; већина их је у епистоларном облику. Ова писма упућена су како „грађанима Глостера“, тако и „Глостеру“ или, пак, у каснијим књигама, само читаоцима. Писац који је преко Максимуса покушавао да буде учитељ и морални вођа за грађане Глостера, у последњим песмама све више се окреће себи, сопственом болу и опадању бића наслућујући блиски сусрет са смрћу.

Централни лик Олсоновог епа је *persona* Максимус, који живи у Глостеру, у држави Масачусетс, где је живео и сам песник. Ово име није изабрано насумце:

Не зовем се Максимус
без разлога.

(MP, 24)¹

Фигура Максимуса изузетно је сложена: он је, с једне стране, историјски лик, филозоф неоплатониста и еклектичар Максимус из Тира (2. век после Христа) који је био путујући учитељ и чије су идеје као јавног заступника и бранитеља морала биле блиске Олсоновим; пре свега, његово уверење да човек не сме да изабљује природу, да треба да се залаже за идеал заједничког живљења и да се не супротставља природним процесима. Даље сличности Максимуса и Олсона могу се наћи у заједничком убеђењу да похлепа, понос и амбиција могу пресећи везу с природом, а ту

1 Charles Olson, *The Maximus Poems*, (ed. George F. Butterick), University of California Press, Berkeley, London 1983. У даљем тексту МР. Превод свих стихова Д. Поповић Срдановић.

је и заједничко супротстављање било каквој активности која се изводи само из користољубља, а без обзира на стварну личну потребу.² Олсон се често обраћа становницима Глостера позивајући се на дидактични став Максимуса Тирског о чему сведочи, на пример, песма „Писмо 3“ у којој песник критикује суграђане ради користољубља:

Обраћам се било ком од вас, не свима, не некаквој групи,
не вама као грађанима
као што би могао мој Тиранин.

(MP, 15)

С друге стране, веома често, Олсонов глас се одваја од гласа Максимуса Тирског и проговара својим специфичним и препознатљивим личним песничким и животним искуством, као и сопственим моралним ставом. Овим аспектом дела Олсон уграђује *Максимуса* у традицију америчког „личног епа“ који је започео Витман уносећи у поезију великог историјског замаха елементе исповести.³ О веома специфичном личном искуству Олсоновом и о томе да ово „лично“ значи и „веома лично, интимно“, можда чак и „неразумљиво“ за многе, ако не за све читаоце, сведочи и песма „Заокрет“:

Киша,
оног дана кад стигосмо.
И од тад сам веслао по луци,
кроз прозор Џонијеве Слатке кухиње,
кроз оно стакло и кишу кроз које сам гледао

2 Ibid., p. 292.

3 J. E. Miller, „Olson: *Maximus*“, *The American Quest for a Supreme Fiction - Whitman's Legacy in the Personal Epic*, University of Chicago Press, Chicago, 1979, p. 137.

први пут кад сам угледао
море.

Она је живела,
кад ме је оставила
у згради
налик на колач

Кад сам је пронашао
– људи у њој као Макомбер
који је становао испод мене на улици Чарлс – врата
до мојих
човек у полуцилиндру који је отишао дигнута репа
исти човек испалио је метак
у њену ха-ха

Или то беше Шварц
књиговођа, с чијом бих таштом
радо отишао у кревет

(MP, 87–88).

Олсон се родио 1910. године, и као дечак доселио у Глостер са породицом. Отац му је био Швеђанин, а мајка америчка Иркиња. Похађао је колеџ Веслејан, а студирао на универзитетима у Јелу и Харварду, где је стекао докторат наука из америчких студија. Бавио се разним пословима, између осталог био је рибар и поштар. Радио је и као предавач и професор најпре на универзитету Кларк у Ворстеру, па на Харварду и у Блек Маунтин колеџу у Северној Каролини од 1948, где је постао и ректор (1951–56). Имао је снажног утицаја на оно што је овај колеџ створио у уметности, а посебно у поезији. Био је висок преко два метра, што је сигурно нашло одјека у имену Максимус.

Ако не најтачнија, оно сигурно најсликовитија кратка биографија Чарлса Олсона, која указује на ње-

гове макси/муске (мушке?) особине, потиче из пера Г. Дејвнпорта:

Поезија му је била неартикулисана. Предавања су му досегла дубине некохерентности. Његова дугачка песма *Максимус* остала је недовршена као већина његових пројеката и практично све реченице. Трпао је храну у џепове на забавама. Херман Брох га је спасао да не умре од глади. Једном је појео масну крпу. Као Колриџ био је заљубљеник разговора, цели дани и ноћи били су му прекратки да исцрпи предмет. Написао је студију о америчкој музичкој комедији, био професионални играч, радио под Рузвелтом у Стејт Департменту, обилазио прашуме Јукатана... био је виши од врата и имао снагу медведа. Са старошћу расла је његова зависност од дрога и алкохола.⁴

Важно је нагласити да осим у најличнијим песмама *Максимуса* Олсон ипак користи, са мање или више успеха, неки поступак дистанцирања, с намером да разори песниково сопство (*selfhood*), и зарони у шире феномене; отуда се преко лика Максимуса различитим поступцима спајају једно биће, личност, и шира реалност. У том смислу Максимус је архетипска фигура, јунговски „*homo maksimus*“. Као „*homo maksimus*“, он проговара као песник-пророк чија је мисија да грађане Глостера изведе на прави, морални пут, а не само као савремени песник, човек који вешто барата с речима.⁵

Расправљајући о могућности стварања поетског дела великих размера, Олсон је нагласио да би се мо-

4 G. Davenport, „Olson“, u *The Geography of the Imagination*, Pan Books, New York 1985, p. 81.

5 W. Aiken, „Charles Olson and the Vatic“, u *Charles Olson: Essays, Reminiscences, Reviews*, p. 29.

гао користити метод Паундових *Левања*, али „са алтернативом за его позицију“. Он се залаже за креирање носећег лика са узором у Китсовом песнику са „негативном способношћу“, чији је метод сумња, мистерија, несигурност. Китс прецизира да човек који жели да оствари литерарно достигнуће мора да се задовољи неизвесностима, без икаквог узнемиреног посезања за чињеницама и разумом, подвлачи Олсон.⁶ У песми „Максимус Глостеру, 27. писмо (задржано)“ он обрађује свој поступак:

Био сам млад моја прва успомена
је на шатор разапет да би се јастогом нахранили
учесници скупа у Рексолу, и на мог оца,
радио је у обезбеђењу, који је изјурio из шатора
ричући са ножем за хлеб у зубима да среди
дрогеристу који се, рекли су му, удвара
мојој мајци, и ње како се смеје, тако поуздана, округла
као њезино лице, Хајнесово руменило и јабука,
под једном од оних капа само са ширитом какве су
жене тада

Ово, није само голо придолажење
нове апстрактне форме, ово

није пометња ни облик
оних обичаја, ово,

Грци, јесте заустављање
битке

Наметање

свих оних ранијих претходница, моје померање
унапред, генерисање оних чињеница
које су моје речи, што долазе

6 Ibid., p. 36.

из свега онога што више нисам, па ипак јесам,
споро кретање на запад

нечега што је више него ја

Нема прецизног личног рада

за моје наслеђе.

Ниједан Грк неће бити у стању

да разлучи моје тело.

Американац

је скуп прилика,

које су геометрија

просторне природе.

(MP, 184–185)

Мада се, дакле, разликује од Максимуса тирског, а није ни идентичан са Олсоном, Олсонов Максимус функционише као Максимус тирски 20. века, представљајући за свој град у свом времену оно што је Тиранин био свом граду у свом времену: некога чија је визија морална и опште прихватљива.

Као историчар Олсонов Максимус описује себе, своје доба, своје место – Глостер, свој свет, „mundus“, пишући често реч *history* као *his-story*, да би подвукао лични аспект приче. Али он жели да постане и космограф свога света, где ће његово биће бити део света.

Правим *mapremunde*. Треба да укључи моје биће.

(MP, 257)

Као космограф он уноси у слику свога света и слику земље у целини, али и небеса - низ фигура из светске

историје и митологије (којима нарочито обилују Други и Трећи део *Максимусових њесама*). Тако се визија самог Максимуса непрестано шири: он почиње песму као посматрач с мора, који посматра град „С мора, по крај острва скривених у крви“, са наглашеном позицијом неког ко открива, неког ко се враћа кући, неког ко жели да се агресивно зарије у тело града (у енглеском језику, иначе, женског рода), посматрач се изједначава са копљем, да би на крају другог дела књиге био уроњен у град, једно с њим, спреман да поново започне пут који је већ једном прешао, симболично понављајући речи Измаилове са краја *Моби Дика* које сугеришу васкрсење после смрти.

У међувремену, он заузима многа тела, поседујући их „орфички и метафорички“. Чак постаје и женски принцип у песми „12. новембар, 1961“:

Максимус је мајка у трудовима, он рађа
дробљењем сопствене карлице.

(MP, 257)

Са одмицањем епа Максимус говори све више језика, преузима све више гласова: од гласа песника, свештеника, учитеља, мудраца, навигатора, па до гласа саме природе. И његов језик одражава ово проширивање свести, враћајући се с једне стране прималним нормама, а с друге стране тежећи универзалности, лингвистичкој аналогiji космичке свести.

Као што постоји паралела измађу Максимуса Тирског и Олсона, тако постоји и паралела између другог јунака овог епа, града Глостера у Масачусетсу и Тира, водећих морских лука свога времена. Тир је био острво док Александар Македонски није успео да направи превлаку којом је прешао до града и побио осам

хиљада његових становника. Рт Кејп Ен је, опет, било полуострво, док није преображено у острво копањем „реза“ („cut“, 1641. године).⁷ Олсон, сагледавајући метафорички Глостер као острво, у изузетно значајном „Писму 3“, „острво овога града је сада чије копно?“, види и себе, али и оне којима се обраћа, као острва:

Осамљена особа у Глостеру, Масачусетс, ја, Максимус,
ословљавам вас
вас острва
мушкараца и жена

(MP, 16).

Данкан истиче да је Олсон изабрао Глостер за град/јунака свога епа јер је веровао да је Глостер „једно од светих места овога света“. Природна лука богата рибом, Глостер је био једно од оних места које би, веровао је Олсон, навек могло исхрањивати људе који би се с њим „усагласили“. На примеру Глостера, Олсон је такође могао лако показати последице експлоатације природе од стране људи. За Олсона у *Максимусу* „није могло бити ничега што за њега није било у Глостеру“.⁸ Сваки догађај, сваки лик, Олсон је морао лично открити, знати, али тако да се сачува специфичност свих ствари, као предмета. Град Глостер морао је открити свој идентитет песнику без икакве човекове интервенције, као природан процес. А метод Олсонов био је једноставан:

Најбоље је копати по једној ствари или месту или човеку, док о томе не сазнаш више него што је могуће иједном другом човеку. Нема везе да ли се ради о

7 F. Davey, „Six Readings of Olsons's *Maximus*“, *Charles Olson: Essays, Reminiscences, Reviews*, p. 292.

8 Ibid., p. 300.

БОДЉИКАВОЈ ЖИЦИ, ПЕМИКАНУ, ПАТЕРСОНУ
ИЛИ АЈОВИ. Али исцрпи све.⁹

Овај текст указује на специфичност Олсоновог схватања историје. Идеја историје требало је да се на неки начин створи сама из себе, а не да се преузме из духа неког другог. Данкан с правом указује на то да је овакво Олсоново схватање историје имало за последицу недостатак „структуре“ у Максимусовим песмама. Олсонова композиција гради се, на извештан начин, сама из себе, насупротив на пример Џојсовој:

Форма је морала постојати у сваком поједином месту песме, а разлог за то је тај што је форма коју је Џојс позајмио од Вика, форма од један, два, три, или један, два, три, четири, веома одређена идеја о томе какав је универзум, и веома одређена идеја о значењу људске историје. Али Чарлс, или Вајтхед, он је веровао, не, људска историја је управо овде, вечност.¹⁰

У грађењу историје Олсон не претендује на ред и објективност, већ жели да чињенице, приче, људи улазе у песму истим редоследом којим на основу своје снаге-енергије улазе у поље његове пажње.

Олсоново ограничавање „поља“ на Глостер има за резултат узимање историје овог града као репрезентативне за општи процес корупције људи и природе. Дакле, песничково испитивање историје града није као код песника модерниста процес носталгичног трагања за целином визије, већ трагање за метафорама: историјски људи, места, догађаји, постају иде-

9 Olson, *Additional Prose*, G. F. Butterick (Ed.), Four Seasons Foundation, Bolina 1974, p. 11.

10 R. Duncan, „Towards an Open Universe“, u *Poets on Poetry*, H. Nemerov (Ed.), Basic Books, New York 1966, p. 139.

је у кретању, „анимиране метафоре“, и на тај начин средства за исказивање опште вредности описаних процеса. Тако сваки лик, место, догађај, сугеришу и неки аспект Максимусовог живота, али и доприносе дубини и ширини песме као слике космоса. Олсон допушта историјским фигурама да проговоре и у своје песме уноси стварне документе, али све то чини да би на другом плану сагледао неке опште принципе и идеале. Догађаји и ликови нису само појединости, већ учествују у вечним догађајима.

Циљ Олсонов очито није само изношење појединачних догађаја везаних за Глостер и Кејп Ен, већ и грађење моралне визије историје, на шта јасно указује његов/Максимусов став:

Нека се они који јефтино користе речи, који јефтино
користе нас
склоне с пута
Нека они не говоре шта је добро за град.

(MP, 13)

Као што Паунд у својим *Певањима* стању које је настало под утицајем узуре и осталих облика експлоатације супротставља идеалне градове или њихове културе, тако и Олсон у базичној супротности *ијејо-рокрайије*, униженог света материјализма који жуди само за профитом занемарујући интегритет природе, и *иолиса*, идеалног друштва – наговештава сукоб зла и добра. Кроз ову борбу дефинише се Глостер као место где „полис / још успева“.

Још од песме „Водомари“ из 1949. године, Олсон користи Паундов термин пејорократија:

какав стид пејорократија вређа
како поштовање, ноћни одмор и суседско

пријатељство могу трулети
шта зри где прљавштина је закон
шта гамиже
испод.¹¹

Термин пејорократија први пут се у *Максимусовим њесмама* јавља већ у првој песми „Ја, Максимус Гло-стерски, вама“:

Љубав није лака
али како ћеш знати,
Нову Енглеску, сада
када је пејорократија ту, како
када трамваји, о Орегоне, звоне
поподне, вређају
црно-златну слабину?

(МР, 7)

Олсон овај термин идентификује са свим оним што чини супротност идеално замишљеном полису, а то су: нељудски метрополиси Америке, гигантска би-рократија која мрви људску посебност, економска експлоатација која је уграђена у срж америчког система, робовласништво, насилништво које је постало знак Америке кроз њено залагање за производњу и примену атомске бомбе, потрошачко друштво, траћење а потом и затирање многих етничких идентитета. У култури овај термин Олсон идентификује са облицима који врше насиље над изворношћу: то је имитативни стих уместо праве поезије, и кич уместо изворног стваралаштва; посебно насиље над уметношћу врши се кроз ре-

11 Ч. Олсон „Водомари“ (прев. Д. Поповић Срђановић), *Ујала и месеци*, Мали Немо, Панчево 2003, стр. 83–84. Паунд користи овај термин у LXXIX певању *Пизанских њевања*. Превод „Водомара“ и стихова из *Максимусових њесама* – Д. Поповић Срђановић.

кламе на радију и телевизији, огласе у новинама, итд. Све ово, каже у *Максимусу* Олсон, постоји у друштву деградације, друштву чији знак није ослушкивање интегритета природе, и прихватање музике универзума, већ поковавање вредностима које се карактеришу речју *tu-sick*. (Поред игре речи *music* – *tu-sick*, код Олсона који је увек инсистирао на етимологији речи, *tu-sick* има и значење које долази од грчке речи *му* – уста, „орган говора, песме, и сексуалног задовољства“, и енглеске речи *sick* која значи болестан, болесна.)

Како да нападнеш
о, харпунашу, плаво-црвена леђа,
када, синоћ твој циљ
беше *tu-sick-a*, *tu-sick-a*, *tu-sick-a*
а не игра табланет?

(MP, 7).

Олсон се гнуша опште комерцијализације у модерно време; рекламе доминирају над свим оним што је упућено људској свести и чулима, а прави свет је скривен наслагама кича, и чула која треба да га опазе као таквог, обузета многим небитним збивањима, не могу да продру до њега:

слике у боји
свег оног што се једе: прљаве
разгледнице

И речи, речи, речи
преко свега

Нема више ни очију ни ушију
да чине оно што треба (све

је освојено, посвојено, нагрђено, сва чула
укључујући ум, тог радника на оном што јесте
И то друго чуло

сачињено тако да подари и најбеднијима, било коме
од нас, беднима
ту утеху (науљену

уљуљану

чак и песму

трамваја

(МР, 17).

Све што постоји у Америци, и сама Америка, угро-
жено је овом комерцијалном оријентацијом естабли-
шмента, јер се све потчињава само једном – профиту,
констатује Олсон. Још од времена првих насељеника
Глостера може да се прати непрекинута нит експлоата-
ције и профита. У наше време је у потпуности нестала
искреност, све је обојено интересом, чак и код поједи-
наца код којих то не би требало да буде случај, код све-
штеника, на пример.

А јуче је
све то избило. Гамбит
(док је прелазио улицу,
после нас): „Не верујем
да знам како се зове“. Речено.
Драго ми је што смо се упознали,
и мени. И онда:
„Опростите, али
којој цркви
припадате,
могу ли да питам?“

И цела улица, место, градови, нација
жмиркаше, на поподневном сунцу, на пиштољ
уперен у њих. А ја задрхтах
у мисли

Рекох, можете, господине.
Рече, којој, господине.

Рекох, ни једној,
господине.

И светлост се врати.
Јер нисам трговац.
Нити тако млад да на мој став
утиче извештачени
смешак.

(MP, 91–92)

Mu-sick-друштво се супротставља не само наза-
висности сваке индивидуе, већ и независности умет-
ничког стваралаштва. Уметност коју подржава еста-
блишмент је *mu-sick*-уметност. Настаје и постоји само
ради новца и профита:

(о Статуо,
о Републико, о
Теле-Визијо, најбоља је
сапуница. Прави трубадури
су на ЦБС. Melopoeia

је за Кока-колину кока-колу из

Реклама

(MP, 75).

„Писмо 5“ сведочи о узнемирености Олосоновој/
Максимусовој када сагледа уређивачку политику Фе-
ринија, уредника локалног часописа, и схвати да се
овај не понаша као неко ко треба да развија културу
Глостера тј. да се залаже за вредности полиса, већ да
му је једина жеља унапређење сопствене литерарне ка-
ријере. Он изневерава себе као човека јер нема своје
стандарде; примењујући стандарде литерарног еста-

блишмента он објављује само песме уредника других часописа. Максимус љутито пита:

И мислиш да такво узимала-давала
промиче покрај очију, неколицине нас
који читамо?

(MP, 28).

На насловној страни часописа који уређује Ферини а који се зове *Четири вейра* записане су географске одреднице Глостера. Ферини их изневерава, јер својим поступцима доказује да не зна Глостер, да није у складу са местом у којем живи и ради. Он је неетичан, не поштује људе свога града, чак отворено подржава компанију која искоришћава локално становништво. Олсон од њега захтева да покаже бар „стару меру пажње“, што се захтева од сваког ко се нечим бави, или нешто зна:

Ум, Ферини
исто је тако напор
као подићи руку
савршено

Или прочитати песак у масти на врху виска
и прецизно знати над каквим дном плови твој брод

(MP, 27).

Ферини не успева да се супротстави ничему што је погрешно, дозвољава да се комерцијални разлози испрече између њега и реалности и зато између њега и Максимуса не може бити додирних тачака:

Нема места где се ми можемо срести.
Ти си напустио Глостер.
Ти ниси ту, ти си било где

где има малих часописа
који ће те објавити

(MP, 29).

И као да из овог прљавог света нема начина да се побегне, јер на све стране уместо „дивоте“ срећемо само „власништво“, „поседовање“. Сви они који намећу оно што је погрешно, поручује Максимус, треба да се уклоне:

о, убиј убиј убиј убиј убиј
оне
који те рекламирају

(MP, 8).

Њихов грех је огроман, јер они у ствари издају идеју Новог света у ономе што је он могао бити као земља последњих првих људи, а то значи земља изворног полиса и истинске дивоте.¹²

Насупрот савременој пејорократији и *tu-sick*-друштву стоји полис. По Олсону, амерички градови као Глостер, обећавали су у свом почетку да ће се развити у мале, независне заједнице праведних грађана и културних људи. Но, полис који се везује за почетке америчке историје не значи да је код Ослона америчка прошлост идеализована. Олсонова Америка прошлости је већ поларизована: ту је, у скоро идеалној светлости, сагледана само култура Индијанаца, као и насеља првих белих људи, чија је одлика била кохеренција, али је, насупрот њима, уочена присутност оних који су већ почели да практикују деградирани начин живота *tu-sick*-друштва.

12 Paul Sherman, „In and about *The Maximus Poems*“, *Iowa Review*, 1975:6, 3, p. 75.

Супротност идеалног стила полиса с једне стране, и деградираног живота усмереног ка профиту, Олсон приказује на деловању и животу Роџера Конанта и Џејмса Конанта, односно на песничким конструктима заснованим на овим историјским личностима. Ради се о првом гувернеру државе Масачусетс, од 1625. до 1626. године, и о председнику Харвардског универзитета од 1933. до 1953. Бирајући људе са истим презименом, Олсон жели да нагласи различитост њиховог деловања у историји.

Роџер Конант (Roger Conant) је индивидуа која се бори да оствари сопствене снове, креативни авантуриста, визионар, човек који међу првима сагледава велике могућности Нове земље:

да све почиње
за око и душу
као да се никада раније
није догодило

(МР, 111).

Његов лик асоцира на грађење прве куће на новом тлу. У њу је уграђено толико истинских емоција и толико изворног знања да је опстала насупрот ужасним временским приликама и омогућила преживљавање досељеника: „Конантова / кућа беше од дебала/“ (МП, 137). Он се борио за остварење својих нада чак и када је био суочен са пропашћу Глостерске рибарске компаније: „Роџер Конант..., у ствари, беше уништен, када и град, 1626“. (МП, 51) Конант и његови следбеници нису поклели већ су зачели нову колонију, али Компанија из Масачусетског залива присваја њихову земљу опет их приморавајући на селидбу.

Џејмс Конант (James Conant) представља супротан начин структурисања живота. Он је човек који служи естаблираној институцији, Харвардском универзитету, ради за „Вашингтон“, залаже се као хемичар за пројекат Менхетен (производња атомског оружја) у Другом светском рату, конформиста је, и како каже Олсон, „једна од две универзитетске курве у комисији за атомску енергију“.¹³ Ова два лика представљају супротне начине уређивања живота или његовог структурисања, један служећи утврђеној организацији, а други покушавајући да оствари своју индивидуалну визију.¹⁴

Сличан пар супротности представљају поред Максимуса најразвијенији ликови *Максимусових ђесама*, Џон Смит (John Smith) и Мајлс Стендиш (Miles Standish). Они се развијају независно од већ поменутог пара ликова али почињу да се стапају са њим када се укаже сличност између активности Смита и Роџера Конанта, као и Стендиша и Џемса Конанта. Сукоб ова два лика на индивидуалном и метафоричком плану чини већину првог дела *Максимусових ђесама*.¹⁵

Смит је, поред Максимуса, Олсонов најразвијенији лик. Он је рођени истраживач који увек трага за новим, човек који је обишао целу обалу Нове Енглеске. То је чинио у Старом, тако чини и у Новом свету. Два имена која су његов допринос именовању обале Нове Енглеске, доносе у Нови свет дах Смитовог ранијег пребивања у Турској и Трансилванији. Три острва крај Глостера он назива „Три турске главе“ подсећају-

13 C. Olson, *Reading at Berkeley*, Coyote, San Francisco 1966, p. 16.

14 Steve Ballew, „History as Animated Metaphor in *The Maximus Poems*“, *New England Quarterly*, 1974:47, p. 13.

15 D. G. Sarles, *The Personae in Charles Olson's Maximus Poems*, University Microfilms, Ann Arbor 1985, p. 136.

ћи на деловање у опседнутом трансилванијском граду Регалу, где је убио три Турчина и добио чин мајора са грбом на коме су нацртане три турске главе. Кејп Ен, Смит назива Кејп Трагабигзанда, по имену турске великашице којој је продат као роб, пошто је ухваћен у бици код Константинополиса, а која се заљубила у њега и помогла му да побегне.¹⁶ Он је човек који у мору сагледава богатство:

које ће променити
свет

(MP, 131).

Своју визију Смит покушава да оствари помажући да се насели Нова Енглеска; он је човек који своју визију уме и да нацрта, па је творац мапе обале Нове Енглеске; он своју визију уме и да исприча у књизи *Ојис Нове Енглеске*, као и у последњој књизи:

Последња књига Џона Смита беше
„САВЕТИ
за неискусне плантажере
Нове Енглеске,

или другде“

(MP, 73).

Биле су то књиге за које Олсон налази само речи похвале, јер је „географија, изненадна земља места, ту, у њима“.¹⁷ Смитово писмо је за Олсона једнако његовим открићима. Он је за Олсона модел истраживача и картографа, успешног али и неуспешног човека. Смит,

¹⁶ Ibid., p. 131.

¹⁷ C. Olson, *Human Universe*, D. Allen (Ed.), Grove Press, New York, 1967, p. 152.

као какав антички јунак који се супротставља владајућем поретку, мора трагично да оконча, што се и дешава након његовог последњег путовања 1614. године.

Стендиш, који је супротност Смиту, представљен је као успешан човек естаблишмента који се увек бори да заштити право на својину, чак и кад на челу компаније треба да почини „убиство“, одстрани рибарско удружење Плимутске колоније:

Те године БИТКА ЗА ПОЗОРНИЦУ - као каубојски филм
што да не, са Хјуисовим људима као подршком на
позорници коју су преотели
правично од јадних људи из Плимута који нису стигли до
рибарења те сезоне (оставши у кревету)

Мајлс Стендиш,
изгледао је можда баш као што кажу косе боје угља
укалупљене у облик чуна с смешним пиштољем упереним
у Хјуисове груди
у исеченим панталонама
надуваним као балони преко кривих ногу

(MP, 116).

Овај пар, као и други парови ликова, изграђен је на супротности моралне визије и деловања из користољубља. У сличне парове спадају и Џон Вајт (John White) и Франсис Хигинс (Frances Higgins) (први човек цркве града Салема), или Ен Хачкинсон (Ann Hutchinson) која се борила за права жена, и Џон Винтроп (John Winthrop) који је успео да издејствује њено протеривање. Међу пејорократима изузетно су развијени ликови Сер Ричарда Хокинса (Richard Hockins, 1526-1622), који се бавио трговином робљем, Стивена Хигинсона (Stephen Higginson, 1743-1828), човека који је Вирџинији продао безвредно оружје, и за Олсона био „пример колико можеш грешити и ипак/ владати овом

земљом“ (МП, 78), као и Натанијела Боудича (Nathaniel Bowditch, 1773–1838), дугогодишњег председника Харварда:

Онда он представља напуштање примарне производње и
трговине
од стране људи са североистока, окретање
ка неколицини чирева стварања профита
који су, као Агиаста¹⁸, начинили Америку великом.
У међувремену, наравно, гутајући
земљу и рад. И сада,
свет

(МР, 76).

Појединачни ликови, односно парови ликова, представљају суштински сукоб полиса и пејорократије, оличен у примордијалном сукобу утемељивача Глостера, дорстерских рибара и пуританаца – насељеника, око Сплава или „ПОЗОРНИЦЕ“ на којој се сушила риба (1626. године). Овај догађај испричан је у „Писму 23“. На самом почетку плимутске колоније досељенички брод *Charitie* стигао је до Кејп Ен, пет недеља пре брода *Fellowship*, на којем је било 14 дорстерских рибара. Досељеници су изградили сплав са којег је било могуће рибарити, користили га једно време, и напустили до следеће сезоне. Дорстерски рибари су га преузели, почели да га користе за риболов и за сушење

18 Олсон највероватније, како истиче Батерик има на уму Агистија, индијског свеца са надљудском снагом. Он је једном, желећи да учини добро, пошто су из океана излазили демони који су узнемиравали свете брамане пустињаке, сву воду океана прогутао. То је, међутим, лоше утицало на сва бића која не могу да живе без воде. G. F. Butterick, *An Annotated Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*, University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 1978, p. 68.

рибе. Следеће године, досељеници су се вратили, и под вођством Мајлса Стендиша рибаре напали и отерали одатле, уместо да их приме у своју заједницу. Максимус, наравно заступа страну рибара:

Треба да подигну споменик
рибару згрченом иза бурета
који штити своју осушену рибу

(MP, 118).

За Олсона је овај сукоб изван појединачног историјског догађаја; он има огромне економске и етичке импликације. То је, закључује Олсон/Максимус:

више од борбе једне колоније са
другом, ту је цео ангажман против 1) меркантилизма
(упореди борбу људи Весткантрија и Сер Едварда Коука
против Круне,
у Доњем дому, тих истих година - против Горџиса); и 2)
против
капитализма у настајању изузев што остаје индивидуални
авантурист
и надничар - против свег клизећег етатизма, власништва
које улази у заједницу као привредна комора, или
теократија;
или главни градски менаџер

(MP, 105).

Прави идеал за Максимуса/Олсона представља група од четрнаест првобитних насељеника, рибара, чији је мотив био:

авантура
нове границе
(не нагли развој или злато,

неки добар пословни потез,

већ рад, рибарење

(MP, 108)

Ови људи сагледали су директно, својим очима, нову обалу и нове могућности и схватили шта све може да понуди рибарење. Пуританци су, међутим, већ били искварени вредностима пејорократије; у њиховој побожности већ су имплицирана оправдања за све напоре који се завршавају пословним успехом и богаћењем јер су сви људски путеви једнако вредни у очима божјим:

... Ау рекоше досељеници ПОЛА МИЛИОНА ДОЛАРА
за 5 година од КРЗНА

а РИБА истовремено извлачи сву добит од Шпаније

(MP, 113)

Опредељивање за чисто материјалистичке вредности, односно жеља да задовољавање потреба уступи пред великим пословним потезима рођеним из жеље за богатством, било је по Олсону корен модерне корупције. У том часу је могућност да се на Нови свет одговори потпуно новим ставом, неком врстом чисте, огољене перцепције, била нарушена:

Новина

ново првих људи беше скоро

од почетка упрљано

кад дођоше други

(MP, 139)

Само су људи као Џон Смит имали могућност да одговоре на Нови свет новим, чистим начином. И када Олсон/Максимумс каже да су Смита:

досељеници
одбили
као навигатора
а уместо њега изабрали
Стендиша,

(MP, 135)

ово за Олсона значи свакако више од буквалне чињенице, значи опредељење за одређену моралну визију.

Савремена Америка је земља пејорократије, али ни њени извори нису у потпуности изједначени са полисом. Чак ни тамо где је 1623. године, на Кејп Ђн, откривено најбоље место за риболов – тамо где је могао да настане и живи истински полис – почела је трка за зарадом. Велики Олсонов сан о америчком граду Глостеру, метафори америчке историје, као о јединству људи и природе завршава се горким сазнањем о немогућности испуњена овог сна.

Још можда седам година
и моћи ћеш у руци понети пепео
онога

због чега је Америка била вредна. Нека буде проклета
због свега што је учинила тако брзо
ономе што беше тако ново.

(MP, 139)

ПРОТИВ УНИВЕРЗАЛИЗМА
ПОСТСОКРАТСКЕ КУЛТУРЕ:
МАКСИМУС ТИРСКИ
КАО ПРОТАГОНИСТА
МАКСИМУСОВИХ ПЕСАМА

Једно читање песме „Тиранови послови“

ТИРАНОВИ ПОСЛОВИ

1

Струк лава,
да би се мушкарац кретао прикладно

А за жену,
која треба лено да се креће,
тежина груди

Ово је вежба за ово јутро

2

како играти
седећи

3

или она у таквој прошлости да жуди да је скалпирају,
и вуку по земљи

И пошто је нико није вукао,
она све приморава да то чине. Она то чини. Она жели
чисту постељину,
сваке ноћи

као што она друга, та међународна лутка,
мора имати свилену, када је смештају
(зашто ли је подносе?)
у белу кућу

4

Или су ту оне песмице, тај мртви разлог
личности, њена воља, као печат
сладуњаве правде: тело је шкољка, ум такође
апарат

Има тако много деце,
која желе да се врате уназад, која желе да легну
у Тијамат. Они певају:
еуфорија

5

Можете им рећи ово: торнадо
веша све пелене
по дрвећу (што музичари зову
средњим гласом, контролисати га
значи радити посао.

Не може бити више имена него што има предмета
Не може бити више глагола него што има радњи

Још увек је
јутро

II

Празан мишићни орган који, контракујући се снажно,
одржава

(имати срца

(пршљен зелених брактеја у основи

(линг,

тако њу знају

Време
стиже обично

под

метафраста.

(Када је М изнад Г, све је
у реду. Када је испод, постоји
узнемиреност. Када се М и Г поклапају,
није нарочито занимљиво)

1

(са штитастиим листом
штипа ме за нос, моја вољена, мој
трофеј

Тропска америчка пењачица оштрог мириса
са увијеним или рецкавим

И упадљиво, т.ј. тако различитих боја, вртна врста

Приметио је
памук се најлакше бере

Као што мој цвет,
после кише, носи
такву дијадему

Као што је човек огрлица
нанизана од сопствених зуба
(њиховог каријеса)

Рекао је: Учите
белину, не
мирис
мртве ноћи

4

(Мед у лаву, мед
у жени

5

„срећа
је резултат животне активности у складу са“

Што је питање: у складу са чим?

Указ: „вертикала
 кроз центар пловности
тела које плута
 сече
вертикалу кроз нови
центар начињен...

када ветар

или природа терета

или расеклина

(толика је била киша и ветар када смо се кретали на исток. Завршила се и моја трећа смена, и када сам сишао доле кажу да сам био тако блед. С разлогом: муња је ударила у море крај нас, тако да сам за кормилом могао да рачунам хоће ли следећа да удари испред, иза или усред брода.

Три дана барометар је показивао 29.2, а ми смо, може се рећи, изјели своје цигарете, није се чинило да има смисла мислити да ће „Хејвс“ овоме одолети, тако мали брод, а посада ионако није ваљала ничему. Мултон је био тако похлепан, желео је да покупи сву грађу која је плутала по

мору пред нама, а срушила се са палубе неке шкуне којој су попуцали конопци. За гаражу коју је градио, у Рокпорту.

Било је лудо наилазити на те мртве даске у мору, ни налик на оно како би се рибе поплашиле у часу када је на њих кретало било гвожђе, било његова сенка. И, када бсмо их једном ударили, како су се бацали на њих. И свако од нас, борио се за њих, по колико сати, сам, на мору.

То није била игра, мада нико од нас није размишљао о опасности, па чак ни капетан. Он је само желео овај неочекивани добитак, па је наредио да харпуниста изађе на плато на крају косника а да се ми остали распоредимо уз десни бок брода, што је уобичајени положај који се заузима када се уз брод појаве сабљарке.

Извукли смо рибарском куком пола туцета тих дасака, и почело је весеље – чак је и кувар сишао доле, било му је тако досадно, био је у кухињи када се то десило, и после нам је испричао како је то звучало, тамо. Оно што се десило јесте да је Мултон усмерио брод посред једне даске, ударио је, и она је остала ту, управо у средишту, чак и када се клатила под водом: могли сте да чујете како пролази дужином кобилице, удара, удара, али сеникада не помера, због брзине чамца, са средишта брода којим ју је Мултон ударио.

Онда је наступила бука – и брод је изненада почео да се понаша као што се никада ниједан брод није понашао, када су се сечива пропелера зарила у то дрво, и када их је то дрво сажвакало!

Са фаре смо посматрали отпатке у воденом трагу брода а он се понашао као да је мртав у води.

Упозорење, то је био остатак пута – 63 рибе, и већина њих мале. А већина великих покварене, морали смо да останемо толико да бсмо надокнадили губитке, не само хитрим Португалцима, већ свакој шкуни из флоте ловаца

на сабљарке тога јула. Чак је и Мали Давид, из Едгартауна, могао тамо да стигне пре нас.

Били смо на мору пет недеља, због Мултонове будалаштине – и та бура нас је бацала унаоколо четири дана раније, а он је покушавао да је избегне. Цела флота се раштркала, али најгоре смо прошли ми, без разлога. Последње недеље, морали смо да поједемо неког бакалара, са Олсенове Рајмонде, а он је викао оним својим гласом, “Пењите се на палубу, Сесе – пењите се на палубу, и узмите бакалар!”, који је над водом звучао као божји добош.

Превезао сам тамо капетана.

6

Дефиниција: (у овом случају,
и у којим другим, какве
среће?

„Искривљена даске
Састављене да чине доњи део су

ребра брода
тако то зове

Али свастика,
на њу личи она,
која себе зове
(срећа.¹

* * *

1 Charles Olson, „Tyrian Businesses“, *The Maximus Poems*, University of California Press, Berkeley, London 1983, pp. 39–44. Превод Д. Поповић Срдановић.

Носећи лик модерног епа *Максимусове њесме* америчког песника Чарлса Олсона, Максимус, што значи велики, највећи, је песник, (а за Олсона то је пре свега епски песник, песник са друштвено мисијом), који живи у Глостеру, малом рибарском месту у држави Масачусетс, где је и сам Олсон проживео добар део живота. Глостер за њега представља како микрокосмос савремене Америке тако и место аналогно архаичним изворима Западне културе, али и *imago mundi*, модел идеалног полиса. Максимус помно прати тамошња дешавања која су повезана са другим местима и другим, па и веома давним временима; кроз њега се различитим поступцима спајају једно биће и шира реалност. Изједначен са огромним просторима и историјским периодима који чине спољне чињенице његовог постојања, он постаје слика могућности инхерентних тој ситуацији. Као епски песник он функционише као историчар (Е. Паунд: еп је песма која садржи историју) јер описује себе, своје место – Глостер, своје доба, али и као космограф јер у слику свога света уноси слику целог космоса – земље, али и небеса преко низа фигура из светских митологија – од сумерске и египатске до северњачких.

Визија самог Максимуса се током епа шири у просторном и временском смислу: на почетку песме он је посматрач града с мора, на крају другог дела епа урочен је у град, а на крају трећег дела у много шири географски простор. У историјском смислу такође долази до ширења: од глостерске историје којом се Максимус бави у првом делу, преко историје великих цивилизација прошлости, Максимус у трећем делу епа продире чак у плеистоценско доба.

У Максимусовом лику могу се уочити три доминантна аспекта: с једне стране он је историјска личност, неортодоксни платониста, софиста и еклектичар Максимус (Casius Maximus Tyrius) који је живео у Тиру, у другом веку после Христа; био је, као софисти његовог времена, путујући учитељ и човек који се бавио питањима образовања као и сам Олсон. Своја учења изложио је у тзв. *Дисертацијама* (сачувано их је 41). С друге стране, он је алхемијски *homo maximus* – космички човек у чијем се телу уједињују четири основна правца, четири годишња доба, и четири елемента чији спој означава праматерију из које је створен свет, и као такав представља отеловљење секуларног савршенства – тада проговара као песник са мисијом међу људима, као бард, пророк, неко ко говори истину и указује на прави пут. Најзад, он је лично песник Чарлс Олсон, са личним, животним искуством, чиме Олсон наставља традицију америчког „личног епа“ који је започео Витман.

Да у једном аспекту Максимуса Олсон користи као персону Максимуса Тирског сведоче не само песме „Тиранови послови“, „Максимус у Тиру и у Бостону“ и „Писмо 3 (мој Тиране)“ из првог дела епа, и „Каснији Тиранов посао“ из другог дела епа, већ и изјава Олсонова песнику Роберту Данкану да је стварајући Максимуса „имао на уму Максимуса из Тира“.²

Зашто се Олсон определио за Максимуса из Тира као персону свога епа? Како то да управо Максимус као неоплатониста буде симболични носилац Олсонове побуне против универзализма постсократске културе инспирисане Платоновим учењима?

2 Frank Davey, „Six Readings of Olson's *Maximys*“, *Charles Olson: Essays, Reminiscences, Reviews*, Boundary 2, Vol. II, No.1, 2, 1973/74, pp. 291.

Олсон је веровао да је до губитка човековог центра дошло 1200. године пре Христа. Пре овог времена (код Сумераца, на пр.) цивилизација је била кохерентна па је људима „давала прилику да уједине знање и културу“ и да створе вредности које ће обезбедити дигнитет свакодневног живота. Појава Грка и Израелита на историјској сцени и њихове победе означавају тријумф „жеље за расипањем“ и појаву „вештачког посла Истока и запада“.³ Ови догађаји поклапају се са Одисејевим продором изван граница Анаксимандровог света. Хомерово отварање концепције простора означава почетак формирања културног универзализма,⁴ који се у потпуности дефинише у време Сократа, а тријумфује у наше доба. Пошто се, по Олсону, тај простор „затвара“ последњом Одисејом, Мелвиловим *Моби Диком* који испитује простор Пацифика, постоји нада да може доћи до поновног успостављања кохеренције.

Прехомерски људи живели су у затвореном свету Реке – Океана који их је окруживао као змија са сопственим репом у устима. Али у *Одисеји* Одисеј већ пробија границе тражећи пут напоље, изван граница познатог света. Хомер је свом јунаку дао централни квалитет људи који долазе: „трагање, индивидуу одговорну самој себи“.⁵ У прехомерском свету човек је знао значење граница; када је пробијен географски лимит, изгубила се кохеренција човека и простора. Схваћен

3 Charles Olson, *Human Universe and Other Essays*, ed. Donald Allen, Grove Press, New York 1967, p. 19.

4 William McPherson, „Charles Olson: Mythologist of History“, *C. Olson: Essays, Reminiscences, Reviews*, Boundary 2 Vol. II, No.1, 2, 1973/74, p. 193.

5 Charles Olson, *Call Me Ishmael: A Study of Melville*, Jonathan Cape, London 1967, p. 118.

као бесконачност, простор постаје изазов. Човек који сагледава ову бесконачност пројектује је у себе, почиње да верује да су и његове моћи бесконачне и да може себи да подреди природу.

Не само да човек постаје освајач простора већ је у овом походу суштински сам. Промена у односу према физичкој природи доводи до промене у односу према другима. Центар вредности више није у кохерентно уређеном друштву, већ искључиво у индивидуи. То је по Олсону „егоцентрични концепт“ по којем човек постаје одговоран искључиво сам себи.⁶

Европска култура, утемељена у овом „егоцентричном концепту“ индивидуе дефинише се кроз два односа: кроз однос индивидуе према природи и кроз однос индивидуе према заједници. У оба случаја човеков покушај да у себи сагледа бескрај који види у природи, по Олсоновом мишљењу, мора да води његовом поништавању.

Посебно место у оваквом дефинисању културе по Олсоновом мишљењу имају Сократ и Платон, које он сматра злочинцима интелектуалне историје Запада због онога што су учинили западној мисли. До Сократовог времена је на европској сцени могло да преживи уверење да између субјекта и објекта постоји једнакост, али је са њим дух космоса умро. Као Ниче у *Рођењу трагедије*, Олсон криви Сократа за напуштање чулног сагледавања конкретног у име рационалног трагања за апстрактним. Сократ је „изоловао вредност“, и тако „уздигао и изоловао однос човек-време изнад односа простор-време“; он је, развијајући са Платоном логику, класификацију и идеалне категорије извео „уклањање од појединачности“ а једино се преко појединачног мо-

6 Olson, *Human Universe*, pp. 20-21.

же исказати „апсолутна енергија“.⁷ Сократ је показао како самоиспитивање може да води ка истини, па се у моралном центру сократовског дискурса налази и арогантна објава да је човек центар антропоцентричног универзума.

Платон је, с друге стране, веровао је Олсон, инаугурисао човеково размишљање у терминима времена без трајања, вечности; комбинација ове две интелектуалне концепције одвела је човека ка схватању сопственог бића као независног од предмета који подлежу времену; зато је његов концептуални простор остао празан, без предмета, Као последица наступило је отуђење човека од самога себе.

Поред тога, у језику пресократских Грка није постојала разлика између *logosa* и *muthosa*, јер су оба термина означавала „оно што је речено“. Током петог века, а нарочито код Платона, *muthos* је почео да значи „фиктивни (измишљен, лажни) наратив“ и да се тумачи као супротност *logosu*, „контролишућем принципу, Речи“ (како се каже у Јеванђељу по Јовану) Значај овог расцепа имао је, како сведочи Платонова *Држава*, посебне последице у сфери образовања јер је сукобио песнике и филозофе. Платон је песнике назвао *muthologos* подвукавши да све што они кажу „пролази кроз оно што је било, јесте или ће бити“. Због природе песничке праксе, информације у поетском бележењу прошлости неопходно указују на неки специфичан догађај; ауторитет *muthosa* зависи, дакле, искључиво од песника. С друге стране, филозоф или филозоф историје који је у стању да се повуче изван специфичних догађаја и пореди их у светлости идеалног обрасца, или *logosa*, бави се

7 Charles Olson, *The Special View of History*, ed. Ann Charters, Oyez, Berkeley, 1970, p.27.

принципима који су наизглед истинити за сва времена и места.

Оваквој концепцији културног универзализма који назива „старим хуманизмом“, Олсон супротставља визију новог хуманизма у којем ће човек саосећајно постојати у истом времену и простору са предметима своје перцепције. Човек је само један „предмет у пољу снаге која се објављује као снага“. За Олсона је реалност „процес у континууму време – простор... сва креација... је... кретање“.⁸ Само кроз процес, суочавање са предметима, отпор предмета, човек може „доћи до суштине“. У простору у којем се креће, човек ће моћи да делује само откривајући сам за себе значење свога деловања. Како закључује Максимус у песми „Максимус у Тиру и у Бостону“: „Ми јесмо само / док проналазимо шта смо“ (МР, 95). Песник управо због тога треба да буде митолог, и Олсон кроз свог Максимуса управо то покушава.

По Олсону, дакле, литература и институције грчко хебрејске традиције, сами основи наше западне културе, производ су човековог губитка центра. Да бисмо опет задобили кохеренцију ми се морамо враћати према старијим књижевностима, према пресократским културним моделима и облицима мишљења. Тренутак у којем живимо можда има шансу да нови свет и стари свет споји, и да се тиме изврши фундаментална реорганизација конвенционалног разумевања вредности у нашој културној прошлости.

За Максимуса Тирског као свој alter ego и персону епа, Олсон се опредељује из два разлога. Ту је пре свега паралела између Глостера и Тира. Оба места су луке, у

8 Charles Olson, *Selected Writings of Charles Olson*, ed. Robert Creeley, New Directions, New York 1966, p. 112.

свом зениту биле су водеће луке свога доба, у потпуности зависне од мора. Тир је био острво док Александар Македонски није до њега изградио превлаку која му је омогућила да побије 8000 његових бранилаца који су се успротивили његовој концепцији рушења полиса и наметања универзалног поретка. Рт Кејп Ен где се налазило првобитно глостерско насеље трансформисан је у острво копањем „реза“ 1641. У „Писму 3“, Олсон сагледава Глостер метафорички као острво, обраћајући се и његовим грађанима као острвима, а желећи од њега да начини полис где ће сви бити сједињени у заједничком деловању.

Од три доминантне категорије савремене филозофске мисли – логике, физике и етике – Олсон изузетне сличности између својих и Тиранових ставова налази управо у Максимусовом примарном интересовању за етику, посебно у њеном политичком аспект у оквиру којег се налазе расправе о месту учитеља, песника и филозофа у друштву, као и оном што бисмо данас могли звати њеним еколошким аспектом.

Максимус се залаже против изабљивања природе, као и против постављања човека изнад природних процеса. Он верује да је за првобитне људе универзум био изобиље као што то мисли и Олсон, и да у таквој ситуацији није било потребе да човек експлоатише природу.

Прави однос према природи Максимус је нашао код Диогена кога од места до места није водила трговина и зарада, и који је поштујући природу универзума „уживао пуну слободу и богатство“.⁹ Он је увек поштовао природу као божанство и никада није, како и Олсон захтева, користио природне предмете у неке са-

9 Davey, p.293.

мо себи значајне сврхе. Живео је, као што Олсон каже, „ као учесник“, ¹⁰ као да је живот на земљи заједничко учешће у природном процесу, за шта се залагао Олсон у својим делима („Аполоније из Тијане“, *Максимусове њесме*).

Олсон дели Максимусово уверење да похлепа, понос и амбиција могу да доведу до тога да се природа окрене против човека: Олсон губитак човекове везе са примордијалном снагом природе илуструје *Ејом о Гиліамешу*, а Максимус свој пример налази у митском краљу Миди који све што дотакне претвара у злато и зато умире од глади. Човек мора да штити земљу и да никада не сече оно што неће више расти тражи, Максимус, а ову врсту еколошке свести налазимо и код Олсона.¹¹

Невољност да се сарађује са светом који нас окружава води у похлепу, а похлепа у недостатак побожности. Што је најважније за Олсона, Максимус Тиранин се категорички супротставља свим активностима које се чине због добити. Једино задовољење личне потребе може бити оправдано, док је свака жеља за профитом недостојна човека. Максимус у „Писму 3“ каже:

Реч постићује. И исплата.

Али користити иједно, као јефтини људи

о вратикин граде, изворни граде

не дај да од тебе направе

оно што од нације

обраћам се многима од вас, не свима, не некаквој групи,
не вама као грађанима

¹⁰ Olson, *Human Universe*, p. 22.

¹¹ Davey, p. 294.

као што би могао мој Тиранин. Полис је сада
неколицина, кохеренција чак више ни нова (острво овога
града
сада је чије копно? ко ће рећи ко су
становници?

Само мушкарац или девојка који чују реч
а та реч треба да значи ништа више него
што значи (а никако да неке нешто прода, да их негде
задржи,
чак ни у овом
ретком месту

(MP, 15).

Као Олсон који сматра да је човеково уздизање
друштва над космосом „смртоносно“, Максимус веру-
је да човек никада не треба да намеће своје стандарде
универзуму. По њему људи и ствари треба да међусоб-
но сарађују тако да свако ради оно што му припада, без
жеље да некога контролише или експлоатише. Град је,
како Максимус верује, „Место где сви треба да сарађу-
ју“, ¹² а идентично о томе мисли Олсон.

Наравно да није мудро у потпуности идентифико-
вати Максимуса Глостерског са Максимусом Тирским
(а свакако ни са Олсоном), пре свега зато што је Ол-
сон увек инсистирао на томе да „свака ствар на нас
утиче важнијом ствари, својим самопостојањем, што
нема везе ни са једном другом ствари“. ¹³ Олсон кори-
сти Максимуса Тирског да би имплицирао да је Мак-
симус Глостеру у свом специфичном времену оно што
је Максимус Тирски био за своје време и у свом граду.
Максимус из Глостера пре свега делује као глостерски

¹² Davey, p. 296.

¹³ Olson, *Human Universe*, p. 6.

Максимус из Тира, Максимус Тиранин из 20. века. У *Максимусовим њесмама* он је оно што је Тиранин био у свом граду: учитељ, бележник догађаја, познавалац географије и историје града, природе која га окружује, непријатељ ароганције и експлоатације, заговорник заједништва, али истовремено и историчар и космограф, заштитник закона универзума.

У „Тирановим пословима“ песми којом се у великој мери одређује значај Максимуса Тирског за Глостер, Максимус постаје учитељ са намером да у тој области направи преврат, и да новим начином подучавања замени онај начин који је западним образовањем доминирао од 17. века, од времена озваниченог расцепа индивидуе и друштва (који је зачет у Сократово доба), што треба да измени савремено схватање културе. Зато песма има педагошки тон: „Ово је вежба за данашње јутро.“ По повратку са Јукатана, где се бавио истраживањем Мајанског писма и културе, Олсон је желео да креира радикалну алтернативу структурисању знања на традиционални начин, па то истовремено постаје и идеја од фундаменталног значаја за *Максимусове њесме*, и „посао“ којим се треба бавити.

Преко „Тиранових послова“ директно се указује на Тир односно Глостер као *omphalos*, пупак цивилизације, место где постоји првобитна кохеренција, где долази до директног контакта са мајком земљом. Тиранови послови, оно чиме Тиранин треба да се бави су остаци старе индоевропске културе и кохеренције коју је она отеловљавала пре него што су се исток и запад раздвојили крајем другог миленијума пре Христа, како би освојена знања могао да угради у савременост.

Наравно да је ове елементе, у поређењу са оним што чини глостерски свет – пејзаж, историја насеља-

вања места итд – тешко дефинисати. Али, њихов значај је огроман јер они утичу на „ствари душе“. Максимус верује да се они могу ипак сагледати мада је постсократска култура изгубила методологију помоћу које се они могу открити. Зато су Тиранови послови значајни; сличним пословима би требало би да се баве људи који владају градом, а не траћењем времена иовековечењем појава које су плод отуђења. Тиранови послови такође укључују и критичко преиспитивање савременог света и његове моралне историје и увиђање могућности његовог поправљања. Ова два аспекта треба да дефинишу свест о условима постизања нове кохеренције, дефинисања новог центра и поновног успостављања сада изневереног јединства.

Ипак, најважније је за Олсона да нам предочи специфичним компоновањем песме да се Тиранови послови, односно значење песме која треба да нам их представи, не могу дефинисати применом сократовског логоса, већ се само могу појавити у пресеку различитих вектора сила који делују у пољу песме. Повратак физичком аспект предмета претпоставља њихово сагледавање као хијероглифа. У том случају уметност, поезија, једини близанац живота, како је веровао Олсон мора такође имати сличан облик: „Уметност не тражи да опише већ да одигра.“¹⁴

Песма „Тиранови послови“ има два дела. Први део, састављен од пет сегмената, уводи проблем номинализације: како именовати нешто тако да реч буде еквивалент ствари коју именује, што је димензија коју је постсократски језик изгубио.¹⁵ Олсон је истицао да хијеро-

14 Olson, *Human Universe*, p.127.

15 Don Byrd, *Charles Olson's Maximus*, University of Illinois Press, Chicago 1980, p. 82.

глифи Маја „задржавају снагу“ предмета чије слике представљају¹⁶ и желео је то да постигне у свом језику. Сама ова идеја мирише на анимизам и магију, што је узнемиравајуће за западни ум. Именовање не треба да буде пуста репрезентација, представљање само онога што је суштина, а што се чини кроз сократовски идеал, већ треба да онога ко именује и именовано доведе у интензиван однос. Простор који се открива понирањем у саму ствар изузетно је жив, мења и себе и све што се у њему појављује, без насиља. Постојећи по себи, сама ствар се манифестује.

Почетак песме је покушај именовања тела мушкарца и жене кроз њихово кретање: „Струк лава, / да би се мушкарац креатао прикладно // А за жену / што лено треба да се креће / тежина груди.“ Енергија инерције коју свака ствар има у свом спацијалном бићу је опијајућа. Песма проблематизује приступ чину именовања наговештавајући да је Тиранов посао одређивање односа кретања и мировања тела, његове активности и пасивности: „како играти/ седећи“? Олсон посебно верује у важност игре, плеса. Плес је уметност поимања света, првобитни исказ човека о свету, знак поимања јединства са светом, откриће човековог става према свету. Кретање саображено свету мора имати одлике игре.

Песма је у доброј мери инспирисана писмима која је Олсон писао индијској плесачици Натарји Ваши у којима износи убеђење да је игра на Западу проблематична као и начин размишљања, јер јој недостаје утемељеност у самој ствари. Он је моли да „нас поучи ономе што зна о седењу“, да поучи нас који „још увек не знамо ни како се седи, како да играмо седећи“. У

16 Olson, *Human Universe*, p. 7.

стиховима трећег сегмента песме Олсон грубо напада америчку играчицу Марту Грахам чији су плесови исказивали велико ритуално насиље као некога ко не уме да седи, а као њен источњачки пандан „ону међународну лутку“ мадам Чанг Кај-Шек.¹⁷ Западна мисао постала је толико проблематична да је наше неразумеваше самих себе исто тако дубоко и неоправдано, као и оправдавање сваког хира који извире из другачијег културног обрасца, што такође указује на неразумеваше. У нашој постсократској култури, томе је посвећен четврти сегмент првог дела песме, сваки чин постаје или смртоносан или безобличан јер њен универзализам као једине алтернативе сагледава или крутост духа или еуфорију хаоса – оне моделе свести које типизују Аполон и Дионис.¹⁸ (У овој Олсоновој песми, то је Тијамат, примална мајка из вавилонског мита о постању, првобитни „хаос“): „Или постоје оне песмице, тај мртви разлог / личности, воља, као печат / Сладуњаве правде: тело је шкољка, ум такође / апарат // Има тако много деце / која желе да се врате, која желе да легну / у Тијамат. Они певају: / еуфорија.“

Олсон је веровао да је Индија ближа коренима изворне културе од Запада, и да Индијци још увек поседују способност да сједине интензивну активност са пасивношћу. Мада би желео да научи „о седењу“, Олсон не верује да се само проучавањем културе истока запад може спасти, како је на пр. веровао Гинзберг, јер су у само проучавање већ уграђене структуре западне мисли. Једини начин је да Максимус прати сопствену линију силе у сопственој ситуацији „кроз физиологи-

17 G. F. Butterick, *An Annotated Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*, University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 1971, p. 33.

18 Byrd, p. 84.

ју и етимологију до истинских имена која су изгубљена“, Ова ситуација представљена је сликом пелена које је ветар повешао по дрвећу; њу контролише „средњи глас“, термин који је Олсон преузео од пијанисте и композитора Стивена Волпија (средњи глас је оно што чини да музика функционише), као организујући принцип који чини ствари онима што оне јесу.¹⁹ Први део песме завршава се захтевом у погледу именовања који Максимус намеће сам себи: „Не може бити више имена него што има предмета / Не може бити више глагола него што има радњи.“ Последњи стихови првог дела песме знак су оптимизма у обављању овог посла: „Још увек је / јутро.“

Централно место у другом делу песме представља дефиниција „метацентра“, критичне тачке у распореду тежине која одређује усмерење тела које плови, у ширем смислу – тела које се креће. Значајно је да се у броду метацентар одржава изнад центра гравитације (М изнад Г) иначе долази до поремећаја у његовом пловљењу.²⁰ Иста слика неопходности усклађивања ове две тачке, метацентра и центра гравитације, односи се и на сигурно кретање плесача који се креће по земљи, као што имплицира и преиспитивање западне културе у њеном хоризонталном ширењу. Шест сегмената песме представљају целине које заједно треба да прикажу идеју складног кретања.

У другом делу песме Олсон укршта деловање различитих вектора сила кроз низ слика и дефиниција речи преузетих из Вебстеровог Новог међународног речника које све на свој начин дефинишу идеју кретања и мировања (активности и пасивности), како би се у по-

19 Butterick, p. 33.

20 Ibid., p. 34.

љу деловања сила (што је за њега песма) под дејством „средњег гласа“ из њих развила одређена идеја. Најпре ту је срце, орган који повезује интензивну активност и пасивност (кретање, мировање); користећи дефиницију срца по Вебстеровом речнику.²¹ Олсон указује истовремено на његов физички аспект као пумпе која одржава живот и на преносно значење у којем имати срца значи имати и храбрости и саосећања. Рад срца Олсон повезује са растом цвета чије је кретање уравнотежено речју „пршљен“. Потом следи реч („линг“) која означава једну врсту бакалара (на лову на бакалара настао је Глостер), али може да сугерише и име гђе Чанг Кај-Шек, Меј-Линг,²² у песми знак за предименизирану захтевност. Заменица која следи иза речи „линг“ може да означава и Госпу од Среће²³ која прати злосрећно путовање брода *Хејвс* и несрећној изгладнелој посади најзад омогућује бакалар како би их спасла од глади, али, с обзиром на позицију у стиху, може да означава и временску ситуацију која рибарима такође условљава успех у риболову. Метафраст, преводилац, је особа која преводи једну књижевну форму у другу, на пр. прозу у стих, али позиција ове речи у песми указује да би овде метафраста требало схватити као неког ко извесна знања може да преведе (пренесе) у друга.

Следећи део песме уводи биљку драгољуб (*nasturtium* – од латинског за *nasus* – нос и *torquere* – узнемирити, мучити), која припада роду *Tropaeolum*, кожастог, штитастог лишћа, и упадљивих црвених или жутих трубастих цветова. Биљка има оштар мирис и изазива кијање а испушта љут сок, тако да се њено

21 Ibid., p. 33.

22 Ibid., p. 34

23 Ibid., p. 34.

семење и пупољци користе у салатама и за кисељење. *Tropeolum* долази од грчке речи за трофеј, тропеон, јер биљка има лишће у облику штита и цвет налик на позлаћени шлем попрскан крвљу и пробушен копљем. Етимологију вуче из речи *trepein*, окренути, и директно је повезана са речју *tropos*, начин, стил, троп.²⁴ Тако биљка означава с једне стране освајање, победу у бици, а с друге Олсон је свакако сагледава као алхемијски симбол и симбол трансформације – симбол блискости Тира и Глостера са мајком земљом. Слика ове биљке сигурно представља веома приватну Олсонову емоцију која је изражена на веома јавни начин, кроз дефиницију у речнику. Тако је јавни свет сведен на то да буде огледало приватног.

Томе се, у другом сегменту песме, опире мајански сељак. Овај део песме бави се анегдотом чији су актери „ток“ – тропска, морска птица, слична патки која се украшава чупкајући свој реп,²⁵ да би на крају у њему остало само перо са шаром налик на око, и сељак кога све то јако узнемирава јер се боји да погледа у огледало тога репа (јер то може да га убије), па све чини да га уништи, гађајући птицу разним предметима. А птица, опет, као да користи реп као огледало, стално га извијајући пред себе као што би каква Египћанка могла да чини са углачаним каменом, да би могла себи да се диви.

У трећем сегменту песме „семењача јутра“ постаје тренутак у којем се раздваја оно што је мртво од оног што песму може да носи напред. Према сугестији самог песника, коју износи Батерик, стихови „Он рече: Уочи/ белину, не мирис/ мртве ноћи“ односе се на апо-

24 Ibid., p. 34.

25 Ibid., p. 35.

крифну причу о Христу који после ускрснућа иде путем са неким ученицима, и наилази на лешину пса која лежи са стране, са искеженим зубима. Мирис труљења узнемирава ученике, они окрећу главу у страну, али им Христ одговара као у песми скрећући пажњу на пасје зубе.²⁶ Семе доброте и семе лепоте не налазе се увек у видљивом, а и оно што је видљиво увек се може видети и другачије. У низу слика које Олсон развија, најпре наилазимо на асоцијацију на Елија Витлија, изумитеља машине за брање памука; машина круњача извлачи памук из семења памука помоћу гвоздених зуба.²⁷ Слика зуба имплицирана је потом кроз слику цвета који после кише носи на себи украсну дијадему – изворно низ повезан траком, што је слика и огрлице и зуба, да би најзад човек био представљен као огрлица састављена од сопствених зуба.

Слика зуба и слика јутра постају покретачи песме и њеног смисла („мед у лаву, мед / у жени“ стихови су који повезују уводне стихове о прикладном обличју које треба да обезбеди прикладно кретање мушкарца и жене са прикладним знањем које треба да испуњава то обличје, а које мора бити условљено продирањем у дубину феномена, археологијом сваке ствари, да би се она појмила, а не робовање видљивом и површинском).

У петом сегменту другог дела песме Максимус преузима дефиницију *eudaemonie*, Аристотеловог термина из *Еџике* који означава „срећу која резултира из живота у складу са разумом“.²⁸ Али код Олсона недостаје именица, па стихови гласе: „срећа/ је резултат

26 Ibid., p. 36.

27 Ibid., p. 35.

28 Ibid., p. 35.

животне активности у складу са“/ што је питање: у складу са чим?“

Непосредни одговор гласи, у складу са метацентром, тј. како се каже у стиховима: „вертикала / кроз центар пловности“. Тако Олсон гради вербалну катарку која доноси физички простор у лингвистички простор.²⁹ Унутарњи простор где се постављају етичка питања и где се користи језик, одједном се изједначава са спољним, физичким простором.

Следи прича која описује једно Олсоново рибарско искуство и која све оно о чему се у песми расправљало повезује са проблемом именовања у историји Глостера. Пошто је издао сврху због које је кренуо у акцију (лов на рибу) ради похлепе и добити (лов на даске) брод *Хејвс* постаје симбол изгубљености савремене цивилизације. Капетан брода упушта се у авантуру без промишљања о сопственој моћи и евентуалним последицама изневеравања циља подухвата ради прибављања користи. Ремећење метацентра, односно хармоничног кретања брода, и губитак пропелера узрокован ударом у даску, улазак у мртвило, некретање и немоћ пасивности, губитак у риболову и потпуни колапс целог плана резултати су овакве авантуре. Глас са Олсенове *Рајмонде* који позива изгладнеле морнаре да приђу његовом броду и узму бакалар, одјекује над водом као божји повезујући главно откриће првобитних рибара, богатство у бакалару, са спасом посаде савременог рибарског брода.

Пошто је прича о авантури брода *Хејвс* показала како је лако издати хармоничност и кохерентност, и угрозити метацентар (смисао), шести сегмент песме понавља кроз паралелу успостављену између дело-

29 Byrd, p. 88.

ва брода и људског тела да о сваком „кретању“ (било оно физичко или лингвистичко) морамо пажљиво мислити. Технички вокабулар бродоградитеља супротстављен је језику оних који „певају: еуфорија“. Између ребара брода и срца успоставља се однос: тачка где се ребра брода стичу на линији је бродског метацентра.

Песма се завршава сликом свастике, једним од најстаријих и најсложенијих симбола света која представља за Олсона дијапазон могућности – од универзалног цвета и сунца до локалне глостерске Наше госпе од срећних путовања. Она свакако значи добру срећу, благонаклоност, плодност, здравље и живот, али, што је, чини ми се, за Олсона у овој песми изузетно значајан њен аспект – и динамику и статичност, и покретљивост и непомићност, хармонију и равнотежу, и удаљавање од центра (метацентра) и враћање центру, и почетак и крај.³⁰

„Тиранови послови“ скрећу пажњу на језик као на физички материјал. Речи које Максимус користи у овој песми углавном немају никакву значајну везу са стварима изван песме. Ако се жели сагледати шта значи реч „метацентар“ поред њене дефиниције у речнику, може се само пратити њена даља употреба у тексту. Песма није знак који управља читаочеву пажњу на објекте у његовом сећању; она је место (поље) које постоји само на страници.

Колективно искуство људи постало је наслеђе које се преноси помоћу језика. Олсон верује да је способност да се стварају и преносе елементи културе директан производ људске органске еволуције. Људи су постали свесни учесници у креацији сопственог искуства. Пе-

30 Ендру Т. Камингс, *Све о симболима*, Народна књига, Београд 2004, р.36-37.

риод који је започео могућношћу преношења поретка свом потомству било генетски било језиком а завршио се патерналистичким наметањем људске трансценденције природном поретку отвара, у Олсоновој визији посредованој преко Максимуса Тиранина, могућност успостављања нове везе са земљом условљене једним јединим условом: да човек као и предмети у свету који га окружава остану верни својој реалности.

ПОЕЗИЈА И ПОЛИТИКА

Случај Вилијама Карлоса Вилијамса

Свака расправа о вези поезије у политике у америчком контексту не може, сигурно је, да заобиђе случај Езре Паунда (Ezra Pound, 1885–1972). Пошто је напре осуђен као издајник а потом, на основу дијагнозе о менталној неурачунљивости (која му је спасла живот) смештен у болницу за менталне болести Св. Елизабета у Вашингтону (где је остао од 1946 до 1958), Паунд је постао симбол уметника који је оптужен и осуђен због својих политичких уверења. Гигантска фигура овог песника који је овим добио ореол мученика и сага о његовим говорима које је редовно преносио Радио Рим за време Другог светског рата, и у којима је он са свог профашистичког, антисемитског становишта нападао Америку ради њеног уласка у рат, као и сличне идеје које се могу сагледати у неким аспектима његове поезије, и данас маргинализују појаву која много више говори о односу политике и уметности. Ради се о агресивним истрагама и испитивањима којима су многи амерички уметници, (наравно и многи други Американци), оптужени да су комунисти или симпатизери комуниста, били подвргнути од касних четрдесетих до

касних педесетих година двадесетог века, у такозваној Макартијевој ери.

Узимајући у обзир бројне жртве Макартизма (дanas се процењује да су стотине људи затворене, да је негде између десет и дванаест хиљада људи изгубило посао), чини се да у овом померању нагласка од нечега што се може оквалификовати као државна политика (Макартизам описује период интензивног грађења сумње у подривачко деловање комуниста у Америци) ка нечему што је индивидуални политички случај, можемо да сагледамо специфичну политику интерпретације уметничког политичког ангажмана.

Мада је несумњиво било много оних Американаца који су били пронемачки, пронацистички и профашистички оријентисани, не зна се да је према њима, као припадницима групе са сличним убеђењима, била предузета било каква посебна или слична истрага. Али, знамо да су хиљаде Американаца, најпре оних који су радили у владиним институцијама, потом оних који су деловали у индустрији забаве (нарочито у Холивуду), потом људи из области образовања и активиста различитих организација, биле подвргнуте истрагама које су спроводиле како владине агенције тако и приватни комитети и панели. Такође знамо да су, без обзира на недовољне, неутемељене и неутврђене доказе, многи од њих изгубили посао, да су многим уништене каријере, и најзад, да су многи завршили у затвору. Касније су многе овакве пресуде биле укинуте, а многе уредбе које су у периоду Макартизма донесене и на основу којих су вршена испитивања, проглашене неуставним.¹ Ипак, сама процедура којом су ови људи

1 A. Fried, *McCarthyism: A Documentary History*, Oxford University Press, Oxford 1997, pp. 205, 124, 204, 197.

изложени тако јавно и тако гласно срамоћењу, а ослобођени сумње у таквој тишини и тако невидљиви за медије, па дакле и за грађанство у ширем смислу, отвара простор за сумњу да то није учињено са пуном политичком вољом.

Поред тога, на неке ко је био под сумњом да је комуниста остао је заувек жиг јер је иза комунизма, као некаква неман, стајала моћна и увек опасна и претећа Русија, земља са којом је Америка (тако то изгледа и из данашње перспективе) увек била у рату (хладном), изузев, што целу ствар осветљава изузетно иронично, у кратком времену трајања Другог светског рата.

Мада је успон нацистичке Немачке приморао Западне савезнице и Совјетски Савез на период кратке кооперације, овај однос је, историјски посматрано, био од самог почетка под знаком узајамног неповерења и идеолошких и политичких тензија. Неки историчари² тврде данас да ривалство Сједињених држава и Совјетског Савеза (тада царске Русије) може да се прати још од почетка двадесетог века, када су се ове две земље сукобљавале по питању економског развоја Манџурије.³ Идеолошки сукоб између капитализма и комунизма дефинисан је 1917, када су, мада им је Русија била савезница у Првом светском рату, Западни савезници (Америка, Британија) интервенисали у Руском грађанском рату, а на страни снага против револуције. Треба напоменути да Совјетски Савез није званично признат све до 1933. године када је на власт у Немачкој

2 На пример они који припадају Школи из Висконсина (The Wisconsin school of interpretation).

3 LaFeber: „Cold War“, *A Reader's Companion to American History* (E. Foner and J. A. Garraty, Eds.). Houghton Mifflin Company, Boston 1991, p. 35.

дошао Хитлер. Однос између САД и Совјетског Савеза од тада се развијао унутар оквира одређеног напором да се контролише однос оне друге стране са Хитлером: савезници су са Хитлером потписали пакт у Минхену 1938, а Стаљин је пакт о ненападању потписао са Хитлером 1939. Кратки период савезништва током рата карактеришу непрестане сумње обеју страна. На пример, Стаљин је желео да савезници изврше инвазију на северну Француску 1941, али је Западни фронт, по одлуци савезника отворен у Нормандији, тек 6. јуна 1944. године.⁴

Током Другог светског рата Совјетски Савез је претрпео ужасна ратна разарања: хиљаде насеља било је сравњено са земљом, а преко тридесет милиона људи изгубило је животе. У економском погледу земља је била уништена. После Другог светског рата једина светска сила била је Америка.

Совјетски Савез је након Другог светског рата окупирао Источну Европу са изузетком Југославије; Америка је контролисала велики део Западне Европе. Почетком 1946. Черчил је позвао Западни свет да се уједини против Совјета које је оптужио за креирање гвоздене завесе „од Шћећина на Балтику до Трста на Јадранском мору“. У марту 1947. године америчка ад-

4 Прослава 65 година од победе Савезника у Другом светском рату, односно од пада Берлина у руске руке, указала је на „нове моменте“ у односима „савезника“, победилаца над фашизмом, С једне стране приметан је напор западних земаља да се изврши ревизија непроцењиве улоге Совјетског Савеза у победи над Хитлером, са друге, можда управо стога, руски и западни историчари су, овом приликом, отвореније него икада говорили о срамној „Operation unthinkable“, намери Черчиловој да немачке дивизије које су се повукле из Русије у априлу 1945. године одмах преусмери назад, у напад на Совјетски Савез, уз помоћ Западне алијансе.

министрација прокламовала је Труманову доктрину по којој политика САД мора бити подршка „слободним људима који се опиру покушају подјармљивања било од стране наоружене мањине било од стране спољних фактора“. Помажући грчким, проамеричким, промонархистичким снагама у борби против комуниста у грађанском рату, Труман је поставио преседан којим САД могу помагати свим оним режимима који затраже помоћ у борби против комуниста без обзира на њихову евентуалну корумпираност и репресивност.⁵

Стејт Дипартмент је ускоро дошао до закључка да комунисти користе поратну европску кризу да би забили власт па је стога, са циљем обнове политичког а пре свега економског статуса Запада, у Европи почео да се спроводи Маршалов план.

Године 1949. две окупиране зоне дотадашње Немачке дефинисане су као Немачка Демократска Република и Западна Немачка. Те исте године Совјетски Савез је објавио да је извршио пробу прве атомске бомбе. Те исте године Маова Црвена армија победила је снаге Куомитанга које је подржавала Америка; створена је совјетско-кинеска алијанса. Сукоб САД и Совјетског Савеза око Кореје 1953. године скоро је довео до новог светског рата.

Од времена совјетске блокаде Западног Берлина (1948), тензија између САД и Совјетског Савеза непрестано је расла, нарочито због различитих шпијунских случајева, да би достигла врхунац 1950, када је Макарти (McCarthy, 1908-1957) одржао свој чувени антикомунистички говор и указао на „листу“ чланова Комунистичке партије. Уследила су многа хапшења: неки ухапшеници признали су да су шпијунирали у корист

5 LaFaber, p. 210.

Совјетског Савеза. Брачни пар Розенберг осуђен је на смрт под оптужбом да је украо и предао Совјетима документе о атомској бомби.

Али, чак и пре појаве Макартија, може се указати на низ рестриктивних потеза америчке владе уперених против левичара. Да наведемо само неколико. Године 1947. Труман је увео програм провере лојалности за службенике савезних институција који је смислио Едгар Хувер (J. Edgar Hoover, 1895–1972). На основу ове провере могао се отпустити свако за кога би постојала основана сумња да је нелојалан Влади САД.⁶

Јавни правобранилац почео је да ствара листу организација које би се могле окарактерисати као субверзивне још 1942. године. Ова листа је обнародована 1948. године и тада је на њој било 78 организација. Када је била најдужа, листа је садржавала имена 154 организације, од којих је њих 110 окарактерисано као комунистичке. Разлог за сумњу, на пример, могло је бити чланство у Удружењу вашингтонских књижара, једној умерено левичарској организацији, које је организовао предавања о књижевности, концерте класичне музике и распродаје књига.⁷

Од 1951-1955, ФБИ је примењивао тајни „Програм одговорности (Responsibilities Program)“ којим је омогућено формирање документације о комунистичким склоностима или припадностима комунистичким организацијама низа наставника, правника и других грађана на основу провала у њихове станове, отварања приватне преписке и тајних снимања.

6 R. Fried, *Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective*. Oxford University Press, Oxford, 1990, p. 135.

7 *Ibid.*, p. 70.

Међутим, у акцији истраге вођене у циљу проналажења и сузбијања комуниста најважнији и најактивнији владин комитет био је ХУАК (HUAC, The House Un-American Activities Committee). Овај комитет формиран је 1938. године и бавио се истраживањима различитих делатности, укључујући и оне које су вршили немачко-амерички нацисти за време Другог светског рата, али се ускоро потом усредсредио на комунизам, започевши са истрагом над комунистима у Савезном позоришном пројекту (The Federal Theatre Project), 1938. Овај комитет био је веома активан по школама и универзитетима на свим нивоима, као и у оквиру многих других области. Највећу славу постигао је истражујући холивудску филмску индустрију.⁸

На основу незваничних холивудских црних листа више од 300 глумаца, аутора и режисера било је спречено да ради у САД. Међу онима чија су се имена налазила на овим црним листама била су имена глумаца и режисера као што су Чарли Чаплин (Charlie Chaplin), Орсон Велс (Orson Wells), Џозеф Лоузи (Joseph Losey), затим имена писаца драма и романа као што су Артур Милер (Arthur Miller), Дешиел Хемет (Dashiell Hammett), Лилиан Хелман (Lilian Hellman) и песника, на пр. Лангстон Хјуз (Langston Hughes); била су ту и имена музичара који су припадали различитим областима музике као Леонард Бернстајн (Leonard Bernstein) и Арти Шо (Artie Shaw) итд.

Име Вилијама Карлоса Вилијамса (William Carlos Williams, 1883-1963) није се налазило на листи, али како је његова лојалност испитивана, и он се може сматрати једном од жртава Макартизма.

8 *Ibid.*, pp. 154, 155.

Вилијам Карлос Вилијамс позван је 1948. године да буде Саветник за поезију при Конгресној библиотеци у Вашингтону, што је почасна позиција која је уведена 1937, а касније, 1986. прерасла у позицију Песника лауреата – Саветника за поезију. Задатак песника на овом положају био је да „подиже националну свест у циљу већег уважавања читања и писања поезије“, а песника би сваке године указом на ово место постављао Главни библиотекар Конгресне библиотеке. Ово је положај који се с правом описује као синекура и као такав, крајње пожељан. Позив песнику Вилијамсу да заузме ово значајно место упутио је Библиотекар Лутер Еванс (Luther Evans) за 1949/1950. годину.

Вилијамс је тада имао 65 година и здравље га је лоше служило; преживео је први инфаркт. Зато је морао да одгоди тренутак преузимања овог посла, али је постао један од Сарадника Библиотеке (Fellows of the Library) 1949. Десило се то пошто су Сарадници, међу којима се налазио и Елиот, доделили чувену Болингенову награду за поезију Езри Паунду за његова *Пизанска ђевања*.

Овај случај скоро да је довео Библиотеку до уништења; многи конгресмени су јавно исказали свој гнев због тога што је преко Владине институције додељена награда човеку који је осуђен као издајник. Али, Библиотекар Еванс показао је у овом случају неочекивану стабилност, „био је чврст као стена“, рекао је Вилијамс, подржао је одлуку Сарадника и награда није повучена.⁹

Уместо Вилијамса, Саветник за Поезију 1949/1950 године постала је песникиња Елизабет Бишоп (Eliza-

9 R. Whittemore, *William Carlos Williams. Poet from Jersey*, Houghton Mifflin Company, Boston 1975, pp. 307, 310.

beth Bishop); после ње је на тај положај дошао пеник Конрад Ајкен (Conrad Aiken).

Негде почетком 1952. године Вилијамс је назначио да би могао да преузме то место у септембру, али су га поново спречили здравствени проблеми. Имао је проблема са депресијом, а доживео је и јак мождани удар који је довео до привременог губитка говора. Мада је његов лекар наговестио његовој супрузи да би требало да се спреми на низ напада које ће вероватно следити „један велики“, ипак је препоручио да песник преузме положај у Библиотеци сматрајући да се ради о лакој послу; тада је договорено да ће Вилијамс ступити на место Саветника у децембру.

Међутим, у октобру месецу 1952, песникиња која је уређивала и објављивала мали часопис *Lyric* посвећен поезији, написала је у једном свом тексту у овом часопису да је ово постављење „увреда за америчку поезију и америчке грађане“. Нагласила је, потом, да је Вилијамс подржавао „различите комунистичке циљеве“ и да је написао стихове који су „сам глас комунизма“. По њеном мишљењу комунистички стих *par excellence* био је: „О Русијо, Русијо, пођи са мном у моје снове“ (Oh Russia, Russia, come with me into my dream) из Вилијамсове песме „Русија“ („Russia“).¹⁰

Песма је први пут објављена у часопису *The New Republic* 1946. године. После тога појавила се у збирци песама *Облаци* (*Clouds*), објављеној 1948. у само 300 примерака. Није било никаквих коментара ни о збирци, нити о било којој песми у њој. Потом се песма појавила у Вилијамсовим *Сабраним каснијим њесмама*, 1950. године. Исте године Вилијамс је добио Националну награду за најбољу књигу (National Book Award) за

¹⁰ Ibid., p. 309.

свога *Патерсона III* (*Paterson III*). Дакле, пошто је до напада на Вилијамса дошло 1952, мора бити да је национално свесна патриоткиња прочитала песму у *Сабраним каснијим њесмама*, које су такође добиле једну од најважнијих књижевних награда у САД, Болингенову награду за поезију.¹¹ Али, грађани са развијеним осећањем за „стварну истину“ и посебним правима да прогласе шта је добро а шта није, шта треба чинити а шта не треба, у посебним историјским и политичким околностима и тренуцима могу да делују како им драго. А ово је био један такав тренутак.

Текст уреднице часописа *Lyric Тајмс хералд* је сажео у неколико редова, а потом је уследио гадан коментар радио коментатора и „ловца на црвене“ Фултона Луиса (*Fulton Lewis*). И то би било све. Конгресна библиотека је, међутим, сматрала да се ради о важној ствари. У писму упућеном *nota bene!* Вилијамсовој супрузи, а не песнику, Библиотека је констатовала да ће морати да се сачека, док се не заврши „пуна истрага“ о Вилијамсовој лојалности преко канала Комисије јавне службе, пре него што песник ступи на посао. А пуна истрага била је неопходна јер прелиминарна испитивања лојалности у случају особе која улази у савезне службе (која се врше и сада као што су се вршила некада) нису задовољила. Разлози нису били наведени.¹²

Ово није био први пут да је Вилијамс био под сумњом из политичких разлога. Нешто раније, његова лојалност је испитивана у вези са његовим „односом“ са Езром Паундом.

11 Дубравка Поповић Срдановић, „Биобиблиографски прилог“, у: Вилијам Карлос Вилијамс, *Изабране њесме*. Избор, превод, предговор и коментари Д. Поповић Срдановић, Нолит, Београд 1983, стр. 366–367.

12 R. Whittemore, pp.310-311.

О књижевним и пријатељским везама Паунда и Вилијамса написани су бројни текстови, али за ову прилику желим да истакнем само оно најосновније: песници су се упознали 1902. године, на Пенсилванијском универзитету, када је једном било 17 а другом 19 година и пријатељевали, са кратким периодима несугласица, све до Вилијамсове смрти 1963. „Подносио ме је шездесет година“, писао је Паунд Вилијамсовој супрузи Флоранс у писму саучешћа, „Никада нећу имати таковог пријатеља“.¹³

До сукоба међу пријатељима дошло је због политике. Паунд је 1939. године дошао у Америку из Италије да утиче на амерички став према силама осовине и да говори „против узуре“¹⁴ користећи веома насилнички, антисемитски дикурс. Сусрео се са Вилијамсом и овај је том приликом записао: „Човек је потонуо, по мом мишљењу, изузев ако из мозга не избаци ту маглу фашизма током следећих неколико година, у шта искрено сумњам. Логичност рационализације фашизма ће га ускоро убити...“¹⁵ Паунд се потом вратио у Италију и на Радио Риму, пре а и после уласка САД у рат, држао ватрене говоре против америчког „уплитања“ у рат; ово је, уосталом, био главни разлог да буде проглашен за издајника. У једној од својих емисија поменуо је Вилијамса као симпатизера и особу која има исто мишљење. ФБИ је одмах започео истрагу над Вилијамсом. Агент који га је испитивао тражио је да песник

13 M. L. Rosenthal, *Introduction to the William Carlos Williams Reader*, A New Directions Books, New York, 1966, p. XXV.

14 Узору (*usura*) је Паунд схватао као наплату за кредит без обзира на могућу или стварну производњу, и стварање банчиног богатства ни из чега а у корист деоничара.

15 R. Whitemore, p. 264.

потврди да је глас који се чуо на радио емисијама доиста Паундов:

– Могу да кажем да глас на снимку који слушам звучи као глас Езре Паунда. Не могу да кажем ништа више од тога.

– Јесте ли ви лојални амерички грађанин? рекао је гледајући ме постојано у очи. Био сам збуњен.

– Наравно да сам ја лојални амерички грађанин. Ја-ја-ја сам провео цео живот, уопште узев, посвећен својој земљи, покушавајући да јој служим на сваки могући начин за који знам. Чак сам и књигу написао о њој.

– Коју књигу?

– Зове се *У америчкој вени* – и многе текстове и критичке есеје. Ја сам Вилијам Карлос Вилијамс, писац. Донећу вам књигу, ако хоћете.

– Неће бити потребно... Претпостављам да нећете имати никаквих примедби, личне природе, ако будете осетили да су снимци које вам пуштамо стварно снимци гласа Езре Паунда?

– Не, ни најмање.

– Ви имате два сина докторе Вилијамс?

– Да. Обојица су у Морнарици, један је доктор, на Пацифику, а други служи на разарачу у патролној служби негде између ове земље и Европе.

– Биће довољно.¹⁶

Мада су агенти ФБИ још два пута посетили Вилијамса, никада му нису пустили снимке Паундовог гласа. Случај је био завршен.

Сада је Вилијамсова лојалност поново била предмет истраживања. Може ли се можда рећи да је напад

16 W.C.Williams, *The Autobiography of William Carlos Williams*, A New Directions Book, New York, 1951, pp.317-318.

уреднице часописа *Lyric* био утемељен у њеном анти-модернизму односно на изједначавању радикалног модернистичког поступка са радикалним политичким уверењима?

Комунисти нису претерано волели модернизам, а Вилијамс јесте био модерниста. Такође, Вилијамс је експлицитно прокламовао дубоку убеђеност у идеолошку инкомпатибилност америчке традиције и марксизма одговарајући на питање о овоме као један од десет испитаних саговорника у анкети часописа *Partisan Review* из 1936. године. Он је био један од тројице учесника у анкети који су на ово питање дали негативан и оштар одговор. Рекао је да је марксизам као статична филозофија прошлости супротан америчкој демократији, и да марксизам не може да „ухвати“ амерички дух.¹⁷ Ипак је оптужба уреднице часописа *Lyric* да песник подржава „различите комунистичке циљеве“ била очигледно повезана са његовим ставом према Русији.

У тешким предратним временима Вилијамсов став према Русији био је типичан за став оновремених интелектуалаца. Мада није припадао оним левичарима који су због Стаљинових чистки били искрено збуњени, променио је свој став према Русији неколико пута. Био је веома антисовјетски настројен када је потписан пакт између Совјетског Савеза и Немачке о ненападању. Што се тиче питања уласка САД у рат, бранио је најпре излационистичку позицију коју су такозвани стаљинисти оног времена тада оквалификовали као „троцкистичку“; чим је схватио да је овакво становиште исувише анти-руско и напустио га, одмах је, од стране часописа *The New Leader*, био назван „стаљиноидним ратним хушкачем“. Али, по Хитлеровом нападу

17 R. Whittmore, p. 255.

на Русију, а посебно после напада Јапана на Перл Хар-
бур, инсистирао је на помоћи Совјетском Савезу. Чак
ни тада, он ни у чему није био промотер руских вред-
ности а био је лично дубоко разочаран у Стаљинову
политику према култури. Критикујући немоћ америч-
ких песника који не знају како да искористе огромне
могућности које имају Вилијамс је писао да су „само
Руси, са својом државном контролом у књижевности,
глупљи од нас“.¹⁸

Изгледа да је песма „Русија“ била једини разлог да
се Вилијамс прогласи сумњивим. Шта је то онда било у
овој, мерено Вилијамсовим стандардима, дужој песми,
(неких стотинак стихова), поред „комунистичког сти-
ха“ „О Русијо! Руси! Дођите са мном у / мој сан...“ – што
је толико разбеснело уредницу часописа *Lyric*? Песму
наводим у целини:

Ционистичка црква у Авенији Вилијамс
(обојена)

ствар да се држи на длану руке
твоје велике руке –
патуљасте звоник наслаган, импровизован
од блокова плавог шкриљца, лоше поређаних
(изузев намере)

неукрашена,
крст на врху склепани
(у недостатку дасака) штапови из
старог бурета, мислим

– обојена у бело

18 L. Wagner (ed.), *Interviews with William Carlos Williams*, A New
Directions Book, New York, 1961, p.102.

Русијо, светски идиоте, слепи идиоте
– разумеш ли ме?

И ово такође
стављам у твоје руке

Сањам! и мој сан је лудост. Док
армије хрле у сукоб
ја, сам, сањам пред претећу кланицу. И снага у мени,
да се смрви: овај папир, заборављен
– не зна се чак ни да је постојао,
прокламује снагу мог сна

Лудост! призивам лудост да нас спасе –
и скандал и неодобравање, неуморне
анђеле духа –

(изостављам
глупу реч изгнанство. Јер из које и
у коју земљу ћу бити изгнан и причати о
птици кардиналу и чворку
као да су чудни?)

Ја сам
код куће у мом сну, Русијо; и само тамо,
пред уништавајућим ударцем
који ће све изравнати
и његовим лудим зидарством,
ја сам код куће.

Инспирисан сном не призивам
партију да ме спасе, нити владу
било које врсте.

Радије силазим у
сан као у мирно језеро
и тамо, већ тамо, налазим
своје сроднике, Онда се дижем
на сопствени погон у свет иза месеца.

О Русијо, Русијо! Морамо ли почети да завемо те
светским идиотом? Када
ти беше сан свет је живео у теби
неозлеђен –

О Русијо! Руси! дођите са мном у
мој сан и будимо љубавници,
зналци, залудници – Дођите са мном
у духу најраније песме
Волта Витмена, хајде да доколичимо на миру – тренутак
на ивици разарања

Гледајте.

Гледајте мојим очима на тренутак. Ја сам
песник, неутицајан, невешт
полемикама – пријатељи ми кажу
недостаје ми интелект. Гледајте,
једном сам срео Мајаковског. Сећате ли се
Мајковског? Имам његову књижицу у папирном
повезу на тавану, са посветом
нашем пријатељству нашкрабаном
његовом руком. Подигао је ногу
на сто те ноћи у 14. улици када
нам је читао и његов глас беше као
Одисејеви изливи.

Руси!

нек Мајаковски буде мој спонзор – он
и његов Вили, чистач улице у Хавани –
Мајаковски је био добар човек и убио се,
претпостављам, да вас не постиди.
И тако настављам.

И сада желим да привучем твоју пажњу –
да можеш знати какве оштре очи
имам у сну –
на Леонардову Тајну вечеру! Малу репродукцију

видео сам данас у једној сиромашкој кухињи.

Русијо!

по први пут у животу, уочио сам
ову славну слику не због
предмета већ због строгости и једноставности
позадине! О ту је
и страст сцене, наравно,
уопште. Али посебно,
запостављајући предмет, закачио сам се
за вертикале резбарије у дрвету
ту издељене по пољима, потчињене
у пренаглашеној перспективи.

То ти је ту. То је та позадина
из које су поизвирали моји снови. Ове
посвећујем теби сада, сада када
сам пред смрт. Ништа не чувам за себе. Полажем свој
дух
пред твоје ноге и кажем ти:
Ево мене, сањара. Не
опирем ти се. Међу многим другим, неистакнутим,
без прилике – ја сам позадина
на којој ћеш ти изградити своје царство.¹⁹

Песма која представља обраћање Русији и Русима
изграђена је на типичној Вилијамсовој конструкцији
утемељеној у техници колажа: стварност је супротста-
вљена сну, догађаји у светској историји догађајима у
личној историји. Песма почиње сликом крста на цр-
кви који је направљен без тежње за помпезношћу. Ти-
пично за Вилијамса, стварност је увек представљена
скромним сликама из свакодневног живота изведе-

19 W.C.Williams, „Russia“, *The Collected Later Poems*, New Directions,
New York 1963, pp. 93–96. Превод Д. Поповић Срдановић.

ним са објективистичком прецизношћу. Сугерише се да је управо црква та коју Русија треба да држи у руци. Насупрот овој слици дата је слика светске стварности која је претећа због могуће конфронтације великих сила – „претеће кланице“. У овој реалности армије крећу једна према другој и једини спас је сан, односно надмоћ сна над реалношћу. Као што је већ речено, у време када је Вилијамс написао ову песму, једина нуклеарна сила била је Америка; Совјетски Савез је то постао 1949. године. Могуће је стога да се Вилијамс бојао да ће нуклеарно уништење доћи са америчке стране, ипак увлачећи обе стране у конфликт.

У сну говорник налази спасење и инспирацију. Он остаје Американац и и остаје у Америци јер једино као Американац може да разуме Америку и да о њој пева. Али, мада је Америка песников дом, његов стварни дом је такође и унутарњи простор, у којем постоји сан о миру.

Он сања о миру пишући песму на парчету папира, на тај начин објектификујући свој сан. Тада, међутим, зна да је његов сан узалудан: „Сањам! и мој сан је лудост“; стварност је неумољива: све ће бити срављено са земљом, а папир са написаном песмом биће заборављен; из те перспективе лудост је једина ствар која нас може спасти. Такође, они аспекти нашег духа који нису подложни компромису, скандали и неодобравање, „неуморни / анђели духа“. Зато само у сну, у који песник силази као у „мирно језеро“, он може да нађе оне у које верује, своје сроднике, и да се оданде, ношен сопственом снагом подигне у „свет иза месеца“.

Једном је, и то је очито из стихова који следе, и Русија била сан, а сада је издала све оно што је од ње очекивано. Постала је „светски идиот“ како се два пута понавља у песми, „слепи идиот“. А потом следи строфа

у којој се налази тај фамозни „комунистички стих“: „О Русијо! Руси! Дођоите са мном у / мој сан и будимо љубавници, / зналци, залудници...“

Из онога што претходи овој строфи очито је да би песник желео да Русија његових ишчекивања дође у његов сан; то је нека изворна Русија која је много обећавала. Следећа строфа почиње песниковим позивом Русији да ствари осмотри с његове тачке гледишта, његовим очима. Вилијамс брани право на сопствену визију историје и Русије, што одговара његовом поетичком залагању за оно што је индивидуално и локално. Он наглашава да види ствари као песник без утицаја, невешт полемикама и неко коме по мишљењу пријатеља „недостаје интелект“.

У овом часу, песник се присећа сусрета са Мајковским који за њега представља персонификовану Русију, кога памти као великог песника са моћним гласом налик „Одисејевим изливима“, али и доброг човека „који се убио, претпостављам, да вас не постиди“. Вилијамс је свесан да Мајаковски не би могао да преживи неке историјске догађаје, али су у његовој песми они сагледани само кроз неправду његове смрти. Према Вилијамсу, Русија би требало да буде земља у којој би Мајаковски могао да настави да живи. Он, другим речима, жели различиту Русију, ону у којој би песник као Мајаковски могао бити његов „спонзор“. Та времена су прошла, али песник може да о њима сања. То је сан о неодржаном обећању, неиспуњени сан. Управо је то позиција из које се призива Русија, а не као земља испуњених снова у његовом „комунистичком“ стиху.

Али, песник још полаже наде у Русију и то је можда била најувредљивија могућност за неке Американце из времена хладног рата педесетих. У последње три стро-

фе песник обавештава Русију да је први пут у животу видео Леонардову „Тајну вечеру“ и то као „малу репродукцију“ у „сиромашкој кухињи“, не као представљање одређеног предмета, већ због „строгости и једноставности / позадине“, дакле као реалистичко представљање конкретне локалне ситуације и места, које је прецизно сагледано као резбарија у дрвету, „потчињена / у пренаглашеној перспективи“.

То је тренутак када песник схвата извор својих снова. „то је та позадина / из које су поизвирали моји снови“. Снови о миру, другим речима, не извиру из некаквих политичких идеја већ из простих ствари које нас окружују. А пошто песник осећа да му се смрт приближава (погрешно, како се испоставило) то је тренутак када ће своје снове посветити Русији не задржавајући ништа „за себе“.

Ослањајући се на нуморне анђеле духа и креације сна о миру, песник види Русију као силу која би још могла, када се по страни оставе све њене грешке, да изгради империју, не на основу великих идеја, већ на основу простих ствари, на основу онога што је ненаглашено, представљено у песми сликама/детаљима какви су слика цркве, детаљи позадине на репродукцији Леонардове „Тајне вечере“, реалистички детаљи сусрета са Мајаковским и песниково сопствено скромно присуство и дух сањара.

Ова визија Русије, макако разумљива и прихватљива 1946. године, постала је у ретроспективном и ретроактивном читању уреднице часописа *Lyric* неприхватљива 1952. године.

Сећајући се још увек живо претходних испитивања своје лојалности Вилијамс се није могао мирно суочити са новим сумњама.

Песник и његов адвокат су одговорили да је песник спреман да ступи на нови посао у Библиотеци у децембру. У писму написаном 13. јануара, два дана пошто је Вилијамсу додељена Болингенова награда, овај пут са Универзитета Јејл, потпуно свесан те чињенице која је имплицирала да је Вилијамсова поезија прошла све могуће провере, Библиотекар Еванс је све отказао, укључујући и испитивање лојалности, оправдавајући то Вилијамсовим здрављем. То је доктора Вилијамса (дугогодишњег гинеколога и акушера) довело до беса: ко је тај Еванс да даје професионално мишљење о његовом здрављу? После још једне епизоде са адвокатом, ватрене расправе са Евансом и неким од Сарадника Библиотеке као што су Леони Адамс (Leonie Adams) и Клинт Брукс (Cleanth Brooks), и Вилијамсовог инсистирања на довршавању процедуре испитивања лојалности, то је и урађено. Вилијамс никада није информисан о резултатима провере. Случај је затворен.

Библиотека није прошла кроз овај случај недирнуто. Следеће четири године позиција Саветника за поезију неће постојати. Наравно да је случај могао бити разрешен на другачији начин само да је Еванс то желео. Али његова одлука је била чврста, као и у случају Езре Паунда. Мада није био фер према Вилијамсу 1952. године, као ни према Конгресу 1949. године, он је очигледно своје потезе одиграо политички коректно. У јуну 1953. године постављен је за генералног секретара УНЕСКА у Паризу.

ИЗМЕЂУ „ПОВРШИНА“ И „ДУБИНЕ“

О елегији „Дан Дамине смрти“ Френка О'Харе

Термин елегија је изворно означавао врсту поетског метра (елегијски дистих који се састојао од пентаметра и хексамetra), али и врсту лирске песме, писану у том дистиху. Назив речи се изводи из грчке речи *eleĩos*, тужна песма, тужбалица. Туговање за младошћу и пролазношћу живота било је, ипак, само једна од од тема старе грчке елегије која је поред тога „храбрила грађане у рату, славила јунаке, певала о историјским и митолошким темама“, „расправљала филозофска и религиозно-политичка питања, давала упутства за живот“.¹ Европско схватање елегије као песме која изражава жаљење за изгубљеном љубављу, минулом младошћу, далеком отаџбином, одредио је својим *Тујованкама* (*Trista, Ex Ponto*) римски песник Овидије.

У европској књижевности под елегијом се од времена ренесансе подразумева меланхолично-медитативна лирска песма која се не везује за формалне критеријуме. Елегија се посебно развила у доба сентиментали-

1 М[ирон] Ф[лашар], „Елегија“, у: *Речник књижевних термина* (ред. Д. Живковић), Нолит, Београд 1986, стр. 164.

зма када је једна од великих тема књижевности постало размишљање о нечијој смрти (особе или групе) или уопште о тузи: из тог времена је једна од најчувенијих елегија на енглеском језику, Грејова „Елегија написана на сеоском гробљу“ из 1751. године. Иако су формални параметри какво је писање у елегијском стиху у дефинисању елегије напуштени, у енглеској књижевности је традиционално било прихваћено да елементи елегије одсликавају три ступња губитка, па је низ елегија конструисан на овом принципу. Први ступањ је ламент у којем говорник изражава тугу или жаљење због губитка, други ступањ представља похвалу или дивљење које се исказује идеализованом преминулом, а последњи доноси утеху, смирење, помиреност са смрћу (овакво схватање елегије може се сагледати у чувеној елегији В. Х. Одна „У успомену на В. Б. Јејтса“). Сагледана у ширем, ваннационалном контексту, елегија је у свом развоју напустила све формалне параметре, па чак и оно што је дуго сматрано њеном суштинском карактеристиком – осећање личног губитка – усредсређујући се на најшире схваћено осећање губитка и метафизичке туге, као што је на пр. случај у Рилкеовим *Девинским елегијама* где је туга условљена распетошћу људске свести између природности животиња и трансцедентности анђела.

Мада је овај жанр кроз своју многовековну историју био подвргнут непрестаној хибридизацији, самоподривању и развоју, ипак се може рећи да између данашњих елегија и њихових праузора постоји извесан континуитет. Наравно, не говори се ни о потпуном континуитету жанра, нити пак о томе да је „модерна елегија“ нешто сасвим ново. Реч је о схватању утемељеном у савременој теорији да је можда најбољи доказ

виталности једног жанра његова способност да истрпи насиље као и деформисања и да ипак остане препознатљив.

Елегија, тако, у духу својих претеча чува опседнутост песника темом смрти омогућавајући савременим песницима да увек изнова промишљају искуство жалости и губитка, сада у модерном свету. С обзиром да је смрт велика, можда највећа песничка тема модерне поезије, овај жанр спада у централне жанрове у развоју лирике XX века, јер елегијско осећање прожима песме о рату, о љубави, о раси, о роду, медитације најразличитијих врста, песме о појединцу, о породици, о самом песнику.

Елегијска поезија хх века је наравно морала пронаћи нове облике као и нови језик да би у доба масовних смрти (у два велика рата, и безброј других који су потом вођени), у време великих сумњи у религију, у време опадања вредности свих врста ритуала, успела да изрази осећање губитка, жаљења, оплакивања, али управо зато што је за тиме трагала, она је, не избегавајући политичку, социјалну, историјску и другу проблематику свога времена, опстала и остала витална. У англоамеричкој традицији у којој су елегију дефинисала таква врхунска остварења каква је поменута Грејова песма или пак Милтонов „Лисид“ („*Lycidas*“, 1637), Шелијев „Адонеис“ („*Adonais*“, 1821), Тенисонов „*In Memoriam*“ (1849), овај жанр је, у XX веку, изнедрио изванредна остварења. У америчкој традицији се почевши од Витмана скоро не може наћи велики песник а да се није окушао у елегији. Елегију су тако у XX веку писали песници различитих оријентација и поетика као што су Волас Стивенс, Вилијам Карлос Вилијамс, Лангстон Хјуз, В. Х. Одн, Силвија Плат, Роберт Лоу-

ел, Ален Гинзберг, Ен Секстон, Џон Беримен, Адријен Рич, Мајкл Харпер, Еми Клемпит, и други. Овом низу песника придружио се и Франк О'Хара својом песмом „Дан Дамине смрти“ („The Day Lady Died“).

Френк О'Хара (Frank O'Hara) родио се у Балтимору 1926. године. Одмах пошто је матурирао 1944, пријавио се као добровољац у војску и служио до 1946. на разарачу „Николас“. Потом се, по повољним условима који су важили за добровољце, уписао на Харвард где је дипломирао музику 1950. (О'Хара је похађао Ново-енглески бостонски конзерваторијум од 1941-1944); током студија слушао је предавања из филозофије и теологије, пишући у слободно време. На Мичигенском универзитету Ан Арбор стекао је мастер из енглеске и компаративне књижевности 1951. Исте године добио је награду за збирку песма *Византијско место* и комад у стиховима *Пробај! Пробај!*.

Преселио се потом у Њујорк где је могао слободно да се посвети бављењу уметношћу као и да не крије своју хомосексуалност. Велики поклоник свих врста уметности, а нарочито сликарства, почео је да ради као продавац разгледница и публикација у Музеју модерне уметности што је сматрао идеалним запослењем јер је могао за време радног времена да пише поезију, али и да ћаска с пријатељима-уметницима и посетиоцима. Пишући за часопис Art News постао је помоћник уредника, али је само на кратко напустио своје место у Музеју, где је напредовао до кустоса.

Почетком шездесетих у Њујорку је у сликарству цветао покрет апстрактног експресионизма који су предводили сликари као Вилем де Кунинг (Willem de Kooning), Франц Клајн (Franz Kline), Лари Риверс (Lary Rivers) и Џексон Полок (Jackson Pollock). Придру-

живши се овим сликарима, песници Кенет Кох (Kenneth Koch), Џон Ешбери (John Ashbery) и О'Хара постали су део утицајне уметничке авангарде. Један од пројеката овог покрета било је покретање едиције у којој су биле објављене песничке збирке уз цртеже, односно ликовне прилоге сликара. Тако је, као прва у овој серији објављена О' Харина збирка песама *Jeg-na Градска зима и грује ђесме* (*A City Winter and Other Poems*) уз два цртежа сликара Ларија Риверса.

Прва О'Харина збирка која је изазвала већу пажњу била је *Медиџације у невољи* (*Meditations in an Emergency*) 1957, и то ће, по многим критичарима, бити и његов највећи песнички домет. Затим су се појавиле *Друџа авенија* (*Second Avenue*) и *Оге* (*Odes*) 1960. Те исте године објављена је чувена антологија Доналда Алена *Нова америчка ђоезија 1945–1960*, у којој се међу песничким делима четрдесет и четири песника нашао и велики избор из О'Хариних песама. Ален је песнике који су деловали у овом периоду поделио по песничким школама: поред Бита, Ренесансе Сан Франциска, школе Black Mountain, Ален је дефинисао и тзв Њујоршку школу поезије чији је најизразитији песник био О'Хара; ова његова подела до данас није суштинскије оспорена.

Уследиле су још две збирке: *Песме уз ручак* (*Lunch Poems*) 1964. и *Љубавне ђесме* (*Love Poems*) 1965. Песник је умро 1966, у четрдесетој години живота од последица саобраћајне несреће (на њега је, на плажи, налетео аутомобил); после његове смрти објављене су још *Сабране ђесме Френка О'Харе* (*The Collected Poems of Frank O'Hara*) 1971, *Изабране ђесме Френка О'Харе* (*The Selected Poems of Frank O'Hara*) 1974. и *Нађене ђесме: 1950–1966* (*Poems Retrieved: 1950–1966*) 1977.

Вероватно су најзначајније одлике О'Харине поезије, као правог репрезентанта тзв Њујоршке школе, урбаност и духовитост која се протеже од једноставно смешног до крајње ироничног. Радећи на дадаистички начин, О' Хара је писао лако и спонтано стварајући поезију чија је непосредност, мада различитих облика, њена незаобилазна особина; уносио је у своје стихове низ тема, асоцијација и проблема потпуно страних академској поезији тог времена. Тако у његовој поезији срећемо теме које се хране хибридом високе и поп културе, иконе кампа, холивудске звезде двадесетих и тридесетих година, свеprisутни Менхетн са својим најразноврснијим културним и другим активностима, џез музику, расправе о сликарству, телефонске позиве пријатеља, све што обележава један тренутак у животу песника. Ова поезија писана је једноставним, обичним језиком који слави богатство свакодневног искуства. У критици су О'Харине песме окарактерисане, помало иронично, као песме „Ја радим ово, ја радим оно“ јер описују свакодневне послове, шетње, разговоре, опажања. Улице, адресе радњи у којима купује, станице подземне железнице у којима седа на воз, имена пријатеља, књиге које чита, слике које посматра, сви ти детаљи стварају, на први поглед, утисак да се ради о једном веома специфичном, веома личном искуству, али, парадоксално, истовремено омогућују да песме буду универзално прихватљиве. Мада личне, директне изјаве из песама упућене његовом љубавнику или блиском пријатељу наизглед искључују читаоца, оне истовремено код овога креирају изузетну емоцију.

Основни утисак који читалц стиче јесте да се песник креће између супротности не опредељујући се ни за једну страну. О'Харина поезија, како је добро

учио Молсворт оперише „ између намере песникове да оствари витмански, демократски концепт, да девалвира 'поетски' језик и замени га спонтаним језиком“ и „традиције француског надреализма, коју су у Америку пренели сликари, припадници њујоршке школе, који садржи елитистичке елементе“.² Ту је уметник схваћен као нека врста свештеника, мада је његов олтар његов студио. Због овога је О'Харина поезија имала, како овај критичар с правом констатује, подељену рецепцију: академија ју је сматрала недовршеном а широка читалачка публика превише херметичком.

За разумевање О'Хариног рада веома је битно појмити главни концепт, у уметничким круговима Њујорка тада владајућег апстрактног експресионизма, дефинисање међусобног утицаја међу елементима који су схваћени као површине, и то, како је О'Хара схватао, путем естетизујуће ироније, као и концепт етике „површине ствари“ онако како је то дефинисао гуру уметности попа, Енди Ворхол, у свом чувеном исказу: „све је добро“. Поп је наметнуо егалитаризам, односно противљење дискриминацији која се заснивала на херменеутици дубине и постулирања моралних вредности заступајући тезу да се вредност може пронаћи у сваком предмету, и да управо зато што је све важно, ништа није важније него нешто друго.

Песници Њујоршке школе (О'Харин круг) били су опседнути „површином“, али иза тога треба сагледати целокупну идеологију дубине, све оно што је обележило традицију моралне озбиљности коју су они несумњиво баштинили као уметници-интелектуалци.

2 Charles Molesworth, *The Fierce Embrace: A Study of Contemporary American Poetry*, University of Missouri Press, Columbia, 1979, p. 126.

О'Харине најуспешније песме отуда личе на сликарска платна на којима је песник приказан у свим аспектима и расположењима живљења. У њима су свакодневне ствари битне јер је њихова вредност повезана са њиховом искористивошћу, а тиме и њиховим смислом. Култура површина у поезији О'Харе је израз сумњичавости према Историји, али песник такође верује да историју чине појединости као и људи чије деловање не мора да се одрази у великим одлукама. Тако се, бавећи се наизглед стварима површине, О'Харине песме баве и неким другим стварима, и у том смислу имају политичку димензију, коју је песник често експлицитно негирао.

Најуспешније О'Харине песме какве су „Кораци“, „Истински приказ разговора са сунцем на Фајер Ајленду“ (реинтерпретација песме Мајаковског на исту тему), „Зашто нисам сликар“, „Песма“ - чувени ламент на тему падања у несвест Лане Тарнер, у пуној мери илуструју не само примену поетике површина већ и вишедимензионалност песникове замисли. Једна таква, најчешће антологизована О'Харина песма, јесте „Дан Дамине смрти“ („The Day Lady Died“):

Дан Дамине смрти

12:20 у Њујорку петак
три дана после дана Бастиље, да
1959. је и идем на гланцање ципела
јер ћу са воза у 4:19 сићи у Ист Хемтону
у 7:15 и онда право на вечеру
и не знам људе којии ће ме нахранити

ходам уз спарну улицу помаља се сунце
једем хамбургер и милкшејк и купујем
ружну КЊИЖЕВНОСТ НОВОГ СВЕТА да видим шта
писци

Гане раде ових дана

настављам у банку
и гђица Стилвагон (њено име Линда сам једном чуо)
једном у животу не проверава стање на мом рачуну
и у ЗЛАТНОМ ГРИФОНУ узимама малог Верлена
за Патси са Бонаровим цртежима мада
рамишљам о Хесиоду, у преводу Ричмонда Латимора или
новом комаду Брендана Бехана или *Балкону* или *Црнцима*
Женеа, али не, остајем на Верлену
пошто малтене заспем од неодлучности

а за Мајка само ушетам у Продавницу
алкохолних пића на ПАРК ЛЕЈНУ
и тражим боцу Стреге и
онда се враћам откуда сам дошао у 6. авенију
и дуванциницу у Позоришту Зигфилд и
опуштено тражим бокс Голоаза и бокс
Пикајуна, и ЊУЈОРК ПОСТ са њеним лицем

и сада се већ много знојим и мислим
како сам се наслањао на врата тоалета у ТАЧКИ 5
док је она уз клавира шапутала песму
Малу Валдрону и сви остали и ја смо престали да дишемо

О'Харина песма посвећена је успомени на рано
преминулу чувену црну цез певачицу Били Холидеј
(Billie Holiday, 7. април 1915 – 17.јули 1959), једну од
највећих америчких певачица цеза, коју су обожаваоци
звали Лејди Деј (Lady Day) што је у наслову песме ин-
гениозно изокренуто у „Day Lady Died“, односно „Дан
Дамине смрти“.

О'Хара је доиста, 1958. ујесен, како сведоче записи присутних,³ слушао певачицу у „ТАЧКИ 5“, као што је и описано у песми: Тачка 5 била је место окупљања авангардних уметника какав је био сам песник, сликар Лари Риверс, или песник Кенет Кох. Певачици је иначе као хапшеној наркоманки било забрањено да пева у баровима у којима се служио алкохол. Понедељком је Мал Волдрон (Mal Waldron), пијаниста који ју је обично пратио на клавиру, наступао у Тачки 5 са још тројицом музичара. Тог понедељка им се придружио Лари Риверс који је, заједно са професионалним музичарима, свирајући саксофон пратио Кенета Коха који је, као поезију, читао телефонски именик. Певачица је навратила у локал да поздрави пијанисту; то је изазвало одушевљење код присутних који су је замолили да нешто отпева; она је на крају пристала и уз Волдронову пратњу, како је сведочио Кох, „отпевала је једну песму оним веома шапутавим дивним гласом“.

У О'Хариној песми, како добро уочава М. Перлоф нема исказа жаљења, нема мотива утехе, нема помена оних који жале, па ипак се песмом успешно одаје пошта великој џез певачици.⁴ Први пут се у песми певачица помиње тек у двадесет и петом стиху, и онда без имена: песник баца поглед на насловну страну „Њујорк поста“ и ту уочава „њено лице“, али ни тада не почиње да расправља о краткоћи људског живота.

Мада наслов песме наводи на помисао да ћемо прочитати елегичну причу о смрти Били Холидеј, наша

3 David Lehman, *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*, Doubleday, Inc, New York 1998, p. 39. Превод Д. Поповић Срдановић.

4 Marjorie Perloff, *Frank O'Hara: Poet among Painters*, University of Chicago Press, Chicago 1997, p. 86.

очекивања су изневерена. Ми читамо песму о процесу кретања песника који наилази на вест о певачициној смрти, а тај процес је у тој мери аутентичан да читалац доживљавајући идентификацију са песником, саучествује у његовој успомени на песму Лејди Деј. Читајући последње стихове „и сви остали и ја смо престали да дишемо“ ми као читаоци престајемо да дишемо свесни да у том часу кроз уметност трансцендирамо појединачности егзистенције. И не само то. Последњи стихови сугеришу нам да постоји права уметност која превазилазећи све поделе, може да дирне свако срце.

До двадесет петог стиха читалац се креће кроз низ наизглед набацаних детаља који одсликавају процес песниковог кретања, не знајући како да их схвати. Проблем читања О’Харине поезије Лоуни описује као кретање између две супротстављене хипотезе: „жеље да се не имплицира значај ствари које су у њој помену-те“ и жеље да се схвати да „све означава нешто“,⁵ што приморава читаоца да истовремено буде отворен за трагање за значењем у нечему што је наизглед без значења али и и супротстављен могућности придавања значења.

Известан број тумача О’Харине поезије слаже се око чињенице да су детаљи које песма о Лејди Деј помиње насумично узети, да догађаји, места, људи који су поменути не значе ништа посебно, односно да су овакви детаљи иронијски смишљен „антипоетски терет“, у оштром контрасту са озбиљношћу прилике. Овакво читање се може сагледати у Халберговом ставу да „ефекат песме зависи од баналног приступа посто-

5 John Lowney, *The American Avant-Garde Tradition: William Carlos Williams, Postmodern Poetry, and the Politics of Cultural Memory*, Bucknell UP, Lewisburg 1997, p. 187.

јећем жанру“. С друге стране, низ критичара, на челу са Алтијеријем залаже се за тезу да избор детаља песме доприноси осећању елегичје. Ови критичари наглашавају контраст између дисконтинуитета описаног искуства и елегичног краја песме.⁶

Песма приповеда догађаје у садашњем времену, а догађаји се дешавају истовремено са исказима. Брзина исказа, стална опкорачења, минимална интерпункција, подређеност брзине песме везнику „и“ онемогућују посвећеност читаоца детаљу. Тек са апокалиптичким крајем, завршетком у којем се уједињују догађај из сећања и садашњост, извођење песме Били Холидеј са извођењем О'Харине песме, испричани догађај постаје значајан. Читалац тада осећа да је неопходно реконструисати структуру сачињену од разноврсних детаља, али се детаљи опирају таквој реконструкцији, и читалац је опет у незахвалној позицији. „Инсистирати на кохерентном дизајну који уједињује наизглед насумичне детаље значи ризиковати превише симболизма у песми чији је тон тако опуштен; избећи такав ризик значи прихватити клише о спонтаном, нерелексивном песнику“, констатује Лоуни.⁷

Доиста, однос према детаљима песме, и њиховом тумачењу, суштински одређује читање песме. Иако на први поглед само последица одређеног кретања песника кроз Менхетн, ти детаљи нису случајни, ни насумично одабрани. Како је уочио Алтијери „појединачности преко којих песма преноси виталност живота истовремено подсећају на сопствену случајност, нео-

6 Charles Altieri, *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry during the 1960s*, Associated University Presses, Inc, Lewisburg 1979, p. 144.

7 Lowney, p.189.

дређеност и непрестано лебде на ивици неповезаности“. О’Хара зна да да ће са воза сићи у 7:15 и отићи на вечеру, али не познаје људе који ће га нахранити. Он рутински одлази у банку где девојка са шалтера којој он зна презиме, па чак и име, ипак успева да изневери његова очекивања јер први пут у животу не проверава стање на његовом рачуну. Не може да одлучи какву књигу да купи за Патси (Patsy Southgate, песникова пријатељица) па скоро заспе од неодлучности, што је чудно јер би логично било очекивати супротно.

Док Леман у детаљима сагледава мешавину елитистичких и популистичких елемената (с једне стране хамбургер, с друге Верлен, с једне одлазак у банку, с друге куповина егзотичних цигарета и пића, а све то је специфичан знак света Њујорка 1959.), Перлоф уочава да детаље у песми карактерише супротстављање егзотичног и домаћег: с једне стране то је указивање на оно што је инострано и егзотично: Гана, Златни грифон, Верлен, Бонар, Хесиод, преводилац Ричмонд Латимор, Брендан Бехан, *Балкон*, *Црнци*, Жене, Стрега, Голоаз, Пикајун (специјална врста јужњачких цигарета); с друге стране постоји у песми низ чисто њујоршких локалних референци: Њујорк, Ист Хемтон, Парк Лејн, 6. авенија, „Њујорк Пост“ „Тачка 5“, позориште Зигфилд, као и америчких референци као што су гланцање ципела, спарна улица, хамбургер и милкшејк, „ружна Књижевност новог света“, „врата тоалета“, најзад, симбол америчког цеза, пијаниста Мал Волдрон.

Перлоф наглашава да певачица у ствари представља ону спону која повезује ове детаље у целину зато што отеловљује и оно што је егзотично и оно што је изворно америчко.⁸ Америчка певачица с југа, што у

8 Perloff, p. 88.

Америци има колико географску толико и политичку конотацију, прошла је као црнкиња трновитим путем до успеха (тешко детињство сексуално злостављање, проституција) да би после свега пала под утицај дроге, и због тога чак и у болници, на самртној постељи, била под сталним надзором полиције. Свет кроз који се песник креће: „спарне улице“, „Тачка 5“, па чак и „врата тоалета“, „хамбургер и милкшејк“, свет је који припада певачици али оно што превазилази ту америчку свакодневицу коју она оличава је њен велики глас, њена феноменална уметност која је повезује са далеким у времену и блиским достигнућима песника, драмских писаца, са *Балконом* и *Црнцима*, са оним страним. И сам њен надимак је измирење супротности: Дама (Lady) и Дан (Day), спој нечег изузетног и нечег свакодневног.

Неки тумачи сугеришу да би избор детаља могао да сведочи да је песма одговор конзумеризму епохе у којој може да се купи све „од хамбургера до старогрчке филозофије“ уздизањем појединих културних искустава која су непроцењива: песма се завршава моментом епифаније, бележењем културне аутентичности цеза преко живог присуства Лејди Деј које одузима дах.

Други пак констатују да се не ради о конзумеризму јер песник не купује себи већ другима, и то даривање других има врхунац у даривању певачицине уметности свима присутнима; потом, да све оно што је поминуто или купљено асоцира на неки начин на саму Били Холидеј.⁹ Такво је на пр. име банкарске службенице Стилвагон, које оксиморонском везом између дестилерије вискија и вагона асоцира на стална путовања, пијанства у вагону (возу); помињање у 17. стиху писца Бехана (Brendan Behan, 1923–1964) једног од најбољих

9 *Ibid.*, p. 89.

драмских писаца Ирске у XX веку који је умро као алкохоличар веома млад, у својој четрдесет првој години, (где песник размишља да ли да купи његов „нови комад“) антиципира смрт Били Холидеј од предозирања. Што се тиче Женеа мотив уведен евокацијом овог геј писца, бившег криминалца и затвореника предочава нам идеју да је и уметник кажњен због своје девијације, што је и случај Лејди Деј.

Низ детаља који се у песми односе на време у оваквом читању губе статус узгредности. Најпре „12:20 у Њујорку, петак“, па: „три дана после дана Бастиље“. После прецизно постављеног временског оквира, песник бира један драматичан термин. Несумњиво је да се у помињању Бастиље мора крити нека намера, замишљао да се за разлику од догађаја тога дана, часа одласка и доласка возова на неке станице, укаже на историјску дубину. Како истиче Лоуни, многе референце у песми које ће уследити, како историјске тако и географске, повезане су са „репресијом, утамничењем, и револуцијом“, а све су то проблеми повезани са животом Били Холидеј. Тако овај критичар подвлачи да „ружна КЊИЖЕВНОСТ НОВОГ СВЕТА“ (ружна јер је дизајн корица од свих познавалаца сматран лошим) из које песник хоће да види шта раде „песници Гане ових дана“ указује на земљу, раније названу Златна обала, која је добила независност само две године пре смрти Били Холидеј. А указивање на Гану, а не на неку другу афричку државу значајно је ради импликација о ропству, битних за афричкоамеричко порекло певачице, а сигурно и због проблематизације црначког питања: Златна обала је била моћан центар трговине робљем.¹⁰ Проблематизација црначког питања имплицирана је припремањем

¹⁰ Lowney, p. 190.

на „гланцање ципела“ које су обично обављали црнци, као и поменом Женеовог комада *Црнци*.

Књиге о којима као могућем поклону за Патси песник размишља значајне су јер се баве репресијом и побуном, а њихови аутори су познати не само као побуњеници против конвенција већ су и сами провели време у затвору. Бехан је два пута затваран као члан ИРЕ, Жан Жене је добар део живота провео у затвору; чак и је и Верлен за чију се књигу најзад одлучује песник, провео две године у затвору пошто је пуцао на свог љубавника Артура Рембоа. Мада нигде експлицирани, облици репресије и побуне појављују се као моћне сенке које се надносе над живот који песма оплакује али никада експлицитно не описује.

И остала поменута имена задобијају на историчности када се поставе поред других историјских периода, људи и места. Супротстављање имена људи и места које песник блиско познаје (Петси, Мајк, „Златни грифон“, Парк Лејн, Позориште Зигфилд, „Тачка 5“) историјским фигурама и страним местима персонализују историјске референце песме. Помињање оних које песник једва познаје (банкарске службенице) или које не познаје (људи који ће ме нахранити) уз међународне брендове „Стрега“, „Голоаз“, „Пикајун“, спаја имперсонално и интернационално са персоналним и локалним.

Поред референце на Дан Бастиље, све остале референце песме на „страно“ и „прошло“ у историјском смислу су референце на текстове. Историја је увек представљена текстом, одиграна, стављена у заграде, корице часописа и књига које песник прегледа. Чак се и певачица први пут појављује у тексту, у новинама. Овај нагласак на текстуалности историје утемељује ве-

зу овог литерарног текста, песме, са историјским догађајем, даном када је Дама умрла. Песма је истовремено и „поновљив аисторијски сценарио“ и „непоновљив историјски транскрипт догађаја“. Наглашавајући историјску различитост, пролазност људи, места и догађаја, песма сугерише облике историјског понављања: револуција у Француској, револуција у Гани, прогон уметника у Француској, у Америци. Стављајући смрт Били Холидеј у контекст Дана Бастиље и званичне репресије уметника, О’Хара суптилно коментарише и стање авангарде и авангардног уметника у Америци педесетих година.

Сви чинови деловања у песми су чинова одабира. Неки чинови су аутоматски, какав је на пример одлазак у банку, неки свесни какав је селекција књиге, али сви намећу читаоцу питање семантичких могућности. Једино последњи чин није чин свесног одабира: фотографија Лејди Деј обнавља сећање на моћ уметности да одузме дах. Овим чином сви детаљи у песми добијају другу димнезију. Посматрани из визууре приче о репресији, побуни и утамничењу везаним за уметнике поменуте у песми, ови детаљи поништавају историјску амнезију.

Неповезаности које указују на повезаности, издвојени моменти у времену који воде ка временској трансценденцији, ка вечности у времену, све у овој песми ради у том правцу. Нарочито је занимљив синтаксички аспект песме. Њена паратаксичка структура као да показује да је временски ток бесмислен. Један тренутак следи други, О’Хара се креће тамо амо, из улице у улицу, из радње у радњу. И док се ритам песме полако успорава, број везника се повећава (у последњих девет стихова девет пута је коришћен везник „и“) да би на

крају след обичних тренутака био превазиђен једним тренутком у којем ће време стати. Пратећи песникове тривијалне активности једног петка по спарном Менхетну, песма креира аутентично присуство једног моћног гласа и једне незаборавне уметности.

Оно што у песниковом сећању на Били Холидеј остаје је моменат стазе који је истовремено и смрт и живот у смрти јер га раздваја од нормалних дневних активности; то је моменат апсолутне комуникације са певачицом, тренутак „када је она контролисала све слушаоце и одвела их у јединствену екстазу“.¹¹ Сама О’Харина песма понавља чин Холидејеве; пуни елегички ефекат песме зависи од тренутка сједињавања читаочеве пажње са песниковим сећањем. Читалац на крају песме и сам престаје да дише потврђујући О’Харину претпоставку да уметност и сећање могу да нас утеше у сусрету са блиском смрћу, као и да елегија може да постоји као постмодерна песма.

Убрзо по објављивању, ова О’Харина песма је стекла популарност, мада се критика тих година питала како песма која помиње Дамину смрт тек четири стиха пре краја и то као случајност, може бити искрен израз туге. Милтонов „Лисид“, који се данас сматра највећом елегијом написаном на енглеском, доживео је сличну судбину. Неки читаоци, а међу њима, велики и утицајни Семјуел Џонсон осећали су да су пасторалне конвенције у песми вештачке, да песми недостаје искреност, и да није прихватљив Милтонов коментар уз песму, да је један од његових мотива да напише елегију за свог друга који се утопио нада да ће и успомена на њега једнога дана бити на сличан начин обесмрћена.¹² Као

11 Altieri, p. 145.

12 Lehman, p. 40.

некада читаоци и критичари „Лисида“, тако су и први критичари „Дана“ погрешно просудили песникову конверзацијску лакоћу и привидну усмереност на самог себе. Ова песма је дирљива елегија не упркос томе што се песник у њој бави собом, већ управо ради тога. Оштрина контраста између виталности живог човека, који обавља свакодневне животне послове, и преране смрти велике уметнице разрешава се тишином без даха. Знајући да је О’Хара умро у четрдесетој, смисао ове тишине се сваким поновним читањем песме само продубљује.

ПРЕВОЂЕЊЕ ПОЕЗИЈЕ И „ПОЛИТИКА“ ФУСНОТА

„Палима за Унију“ Роберта Лоуела

У процесу превођења сложене, савремене поезије (поезије друге половине XX века) која припада различитом културном контексту, преводиоци, не ретко, пишу фусноте како би „објаснили“ или „расветлили“ чињенице или идеје које се налазе у песми. Да ли је ово писање фуснота нека врста „незаинтересоване“ активности, или је то, у ствари, чин тумачења односно читања песме? Да ли је то чин којим се читалац објективно „води“ ка што потпунијем доживљају песме или је то, независно од преводиоачеве намере и жеље, у ствари чин „завођења“ читаоца, управљање његовим читањем тако да он, читалац, под утицајем ових пратећих текстова, одабере неке семантичке могућности а искључи друге?

Пошто се бавим превођењем савремене поезије, често се суочавам са овом дилемом и увек закључујем да је она истовремено и фрустрирајућа и инспиративна, што сам преводилачки посао чини изузетно занимљивим. Мада знам да никако не могу унапред знати ко све чита преведену поезију, ипак такође знам да нај-

вероватније преводим за читаоце које могу унапред одредити као такозване „информисане читаоце“. Он или она најчешће су читаоци књижевних часописа и љубитељи поезије (што их већ чини мањином јер су у већини, свакако, љубитељи прозе, односно фикције); не мање често то су и они који желе да буду и покушавају да буду песници, или су већ остварени песници; сви они желе да знају што је могуће више о свему што окружава, расветљава, објашњава уметничко поетско достигнуће које се налази пред њима.

Желим да у овом тексту укажем на настанак фуснота у процесу превођења са енглеског на српски песме „Палима за Унију“ Роберта Лоуела пошто сам морала да претпоставим да читалац не зна довољно ни о пишевом животу нити о културном, историјском и политичком миљеу ове песме. Пошто се она сматра једном од највећих патриотских, родољубивих песама у америчкој књижевности Двадесетог века било је занимљиво оценити како српски читалац може да тумачи неке исказе, речи, идеје песме, и проценити где ту и како може да „помогне“ преводаца.

Палима за Унију
Relinquant Omnia Servare Rem Publicam

Стари Акваријум на југу Бостона
сада је у Сахари од снега. Разбијени прозори затарабљени.
Бронзани ветроказ – бакалар погубио је пола крљушти.
Провидни базени су суви.

Некада је мој нос клизио као пуж по стаклу;
рука ми је бридела
да распрсне мехуре

што куљаху из губица обесхрабраних, попустљивих риба.
Моја се рука повлачи. Још увек често уздишем
за мрачним дубоким и бујним краљевством
риба и рептила. Једнога јутра прошлог марта,
приљубих се уз нову бодљикаву ограду под напоном

Бостонског парка. Иза свог кавеза,
жути диносаурски булдожери гроктали су
брстећи тоне каше и траве
да издубе своју подземну гаражу.

Паркиралишта бујају као гомиле
грађевинског песка у срцу Бостона.
Појас наранџастих греда, боје пуританских тикава,
опасује брујну Скупштину,

која подрхтава над ископинама, док гледа у пуковника Шоа
и његову црначку пешадију надуваних образа
на Сент-Годенсовом рељефу грађанског рата који се тресе
подупрт гредама као заштитом од земљотреса гараже.

Два месеца после марша кроз Бостон
било је мртво пола пука;
Вилијам Џејмс је при посвећењу
скоро могао да чује како бронзани црнци дишу.

Њихов споменик стрши као рибља кост
забодена у грло града.
Његов пуковник је танак
као игла на компасу.

Има љутиту будност царића,
отмену напетост хрта,
као да узмиче пред задовољством,
и гуши се жудећи за приватношћу.

Сада је он изван свих граница. Ужива у човековој дивној,
посебној моћи да бира живот и умре –

кад своје црне војнике води у смрт,
не може бити погнут.

На зеленим ливадама хиљаду малих градова Нове
Енглеске,
старе беле цркве задржале су изглед
благе, искрене побуне; поцепане заставе
прошивају гробља Велике војске Републике.

Камени кипови апстрактног војника Уније
сваке су године све виткији и млађи –
осињег струка, дремају над пушкама,
сањаре између зулуфа...

Шоов отац није желео никакав споменик
изузев тог јарка
где је синовље тело бачено
и изгубљено с његовим „црњама“.

Јарак је ближи.
Овде нема кипова посвећених прошлом рату;
на Улици Бојлстон, рекламна фотографија
приказује како Хирошима кључа

над сефом марке Мозлер, том „Вечном стеном“
која је преживела експлозију. Космос је ближи.
Када се згрчим пред телевизором,
испијена лица црнаčkih ђака дижу се као балони.

Пуковник Шо
јаше на своме мехуру,
он чека
благословени пробој.

Нестао је Акваријум. На све стране,
аутомобили циновских пераја надиру губицама напред као
рибе;

дивљачка сервилност
клизи крај нас подмазана.¹

1. Биографска фуснота

Прва фуснота коју сам написала, била је, као што је то уобичајено, биографска. Читалац који песму чита на српском треба да добије неке информације о песниковом животу. Колика треба да буде ова фуснота? Треба ли само да информише читаоца о годинама пишчевог рођења и смрти, или пак, на основу ње, читалац треба да стекне некакав увид у живот и дело овог веома значајног песника? Пошто је за Лоуелову поезију у тематском смислу карактеристична веома специфична комбинација историјског и персоналног, а и зато што се он обично сматра централном фигуром тзв. конфесионалне (исповедне) поезије, одлучила сам да напишем дужу биографску фусноту. Овој мојој одлуци допринела је и свест о томе да се ради о изузетно сложеној и захтевној песми као и да, као што сам напоменула, имам на уму да преводим за информисаног српског читаоца:

Роберт Трејл Спенс Лоуел Млађи (Robert Traill Spence Lowell, Jr. 1917–1977) родио се у Бостону, у држави Масачусетс, као наследник, чувене, богате, аристократске породице, из које су потекли неки значајни амерички интелектуалци као на пр. песникиња Еми Лоуел (Amy Lowell) и критичар Џејмс Расел Лоуел (James Russell Lowell). (Оклевала сам мало око речи „аристократске“ будући да наши читаоци знају

1 Robert Lowell, *Selected Poems*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1987, p. 135–137. Превод Д. Поповић Срдановић.

да је Америка демократска земља, да је таква била од свог устројења, па да, према томе, у њој не може бити истинске аристократије. Пошто сам сигурна, међутим, да мој читалац зна колико су утицајне и моћне поједине америчке породице, као, на пример, Гугенхајмови у уметности, или Кенедијеви у политици, а да постоје и политичке председничке династије као што је династија Бушових, па можда и Клинтонових, одлучила сам се ипак за ову реч.)

Песников отац, по коме је добио име (сматрала сам да ово треба да подвучем јер за нашег читаоца није очито оно што јесте за америчког, а то је да је реч Јr. Скраћеница од Junior и управо значи идентичност имена), био је официр у америчкој морнарици; мајка му је била из старе породице Винслоу из Нове Енглеске (мада сам се питала шта ће читалац подразумевати под „старом породицом“ у америчким условима будући да много шта што се у Америци какраактерише као „веома старо“ постаје „веома младо“ постављено у европски контекст. Но, знајући да су ретки они читаоци у Србији, као уосталом свуда у свету, који знају имена свих представника прадедовске генерације, имена и презимена своја четири прадеда и своје четири прабабе, закључила сам да реч „стара“, барем у смислу познавања ове генерације предака, може да опстане. Такође, морам признати да ми се допало спајање синтагме „старе породице“ и имена „Нове Енглеске“ која је у географском и историјском смислу у ствари најстарији део савремене Америке јер означава обалски део Атлантика који је први насељен.) Мајка је била доминантна фигура у његовом животу. (Оклевала сам око квалитације мајчиног утицаја и питала се да ли то треба унети у фусноту. Али, одлучила сам да то ипак

напишем знајући да ћу, ако будем информисала читаоца о пишевом животу, свакако некада то морати да поменем. Избегла сам, међутим, да обавестим читаоца о лошим односима песника и његовог оца, а овај однос је за песника можда, управо стога, био „значајнији“ него однос са мајком? Песник је свог оца представио као изузетно хладног и непријатног човека у песми „Commander Lowell“ као и у неким другим песмама из збирке *Life Studies*.)

Већ у раној младости, као дечак који је похађао елитне приватне школе (и овде сам, морам рећи, помало оклевала, али сам ипак одлучила да оваква формулација остане са надом да ће српски читалац који је у периоду транзиције научио да се разлика између приватних и државних школа показује у цени, односно да су приватне школе много скупље, схватити да би једног дана (ах, једног дана) та разлика могла да се покаже и у квалитету образовања) одлучио је да постане песник. Похађао је и Универзитет Харвард, како је у његовој породици био обичај већ генерацијама, али је на њему остао само две године. (Овде се за мене отворила дилема: да ли да обавестим читаоца да је Лоуел напустио Харвард зато што је желео да се ожени женом коју његова породица није хтела да прихвати, као што тврде неки његови биографи, или зато што је упознао Алена Тејта /Allen Tate/, припадника тада још неинституционализоване али у блиској будућности свемоћне Нове критике, као што тврде други биографи. Одлучила сам се за ово објашњење знајући да ћу, ионако, морати да напишем понешто о песниковом односу са женама.) Пошто је упознао Алена Тејта, и био фасциниран његовим приступом књижевности, прешао је на Колеџ Кенион (Kenyon College), у држави Охајо, где је његов

ментор био Тејтов бивши ментор, Џон Кроу Ренсом (John Crow Ransom), такође чувени представник Нове критике. Ту је, са одликом, дипломирао класичне језике. Наставио је студије на Државном универзитету Лујзијане (Louisiana State University), опет са новокритичарима Робертом Пен Вореном (Robert Penn Warren) и Клинтом Бруксом (Cleanth Brooks); био је, дакле, током свих универзитетских година урођен у праксу Нове критике, што свакако објашњава његов афинитет према „формалној, тешкој поезији“. (Намерно сам инсистирала на припадности Лоувелових гуруа Новој критици како би читалац схватио да Лоуелова поезија има читав један изузетно важан формални план који неминовно, и поред великог труда преводилаца, мора бити изгубљен у преводу.)

Пре него што је прешао у Лујзијану, Лоуел се оженио Џин Стафорд (Jean Stafford), списатељицом, Од ње се развео 1948. године да би 1949. године његова друга жена постала Елизабет Хардвик (Elisabeth Hardwick), такође писац. Са њом је живео до 1970. када је почео заједнички живот са британском списатељицом Каролајн Блеквуд (Caroline Blackwood). Целог живота био је изузетно везан за још једну жену од пера, песникињу Елизабет Бишоп (Elisabeth Bishop) са којом се упознао 1947. (Мада неки Лоуелови биографи тврде да је песник био заљубљен у њу, ово сам из фусноте изоставила. Такође нисам посебно нагласила да је имао посебну наклоност према списатељицама. Ваљда је то читалац, а поготову читатељка, могао/могла сам/сама да закључи.)

И на религијском плану, Лоуел је кренуо путем другачијим од предачког; одбацио је протестантизам и прихватио католичанство. (Овим сам желела да скрећем пажњу читаоцима на значај Лоувелове преферен-

ције за одређену врсту сликовности, мада нисам сигурна да би, ако уопште религиозни, онда претежно православни читаоци, могли уочити ову суптилну разлику.)

На почетку Другог светског рата, Лоуел се пријавио као добровољац у војску; регрутован је 1943. Међутим, шокиран савезничким бомбардовањем цивила у немачким градовима, посебно у Дрездену, извршио је тада „приговор савести“, и због овога осуђен на казну затвора у трајању од неколико месеци иза чега је уследио период обавезног друштвено корисног рада у Конектикату, такође досуђен у оквиру казне. (Надала сам се, када сам ово записала, да ови подаци добро илуструју ниво песникове друштвене свести.)

Лоуел је своју прву књигу *Земља несличности* (*Land of Unlikelihood*) објавио 1945. године. Пошто је измењена и допуњена, објављена је под насловом *Замак лорда Верија* (*Lord Weary's Castle*) 1946. године. Књига је добила Пулицерову награду за поезију 1947. и од тог времена Лоуел се успоставља као водећи песник нове генерације. Књига која је објављена 1951. године, *Млинови Каване* (*The Mills of the Kavanagh's*), оцењена је од критике као слабија од претходне.

После очеве смрти 1950, неколико година живота са Елизабет Хардвик у Италији, низа нервних сломова и дијагнозе – манична депресија, а посебно после мајчине смрти 1954. године, његово здравствено стање се изузетно погоршало па је хоспитализован у болницу за менталне болести у Масачусетсу. Пошто су га психијатри подржавали у писању о сопственом детињству, Лоуел је написао низ песама као неку врсту аутопсихоанализе. Када је 1959. објављена његова збирка песама *Скице из живота* (*Life Studies*), сигурно

његова најзначајнија књига, њоме је означено рођење конфесионалне поезије. Одбацујући све оно на чему је до тада почивала његова поезија: артифицијелност, реторичку напетост, хришћански симболизам и духовну и културну визију утемељену у Елиотовој поезији, Лоуел се окренуо увиду у сопствену биографију и болној искренности. Ово је искрено запрепастило, прецизније речено згрануло његове пријатеље Новокритичаре који су се дивили дотадашњем његовом делу; они су одбили да о овим Лоуеловим песмама уопште расправљају као о поезији.

Пишући о свом животу од детињства до зрелости као процесу непрестаног опадања, он је тај исти процес сагледао и у својој породици, па затим и шире, у историји САД и Западне цивилизације. Његова личност постала је у овој поезији микрокосмос који је био огледало космоса великих социјалних дилема. Напустивши модернистички деперсонализовани израз Лоуел је у поезију унео исповедни тон што је значило искрено писање са специфичним аутобиографским елементима који су се тицали његовог душевног статуса, његових брачних проблема али ништа мање и његовог односа према америчкој политици код куће и у иностранству, посебно у Вијетнаму. (Сматрала сам да је потребно да читаоци схвате колико је за Лоуела, као и за друге песнике који су припадали, и данас припадају, веома моћној струји исповедне поезије у модерној америчкој поезији, било значајно окретање јединственом личном искуству које је свакако разлог „открића“ многих тема и проблема који су до тада били табуи.) Инсистирању на савршено контролисаном стиху, као и на изузетно довршеном формалном аспекту поезије Лоуел никада није окренуо леђа.

После ове књиге Лоуел је објавио још осам књига поезије и књигу драма. Песник је важио и као одличан преводилац; превео је поезију низа европских песника од Хомера до Рембоа и Рилкеа и ове преводе објавио у књизи *Имитације (Imitations)* 1961. године.

Последње године живота Лоуел је провео у Енглеској, где је радио као универзитетски професор на универзитетима у Оксфорду, Кенту и Есексу. Умро је у Њујорку, 1977. године.²

2. Фуснота о форми

У овој фусноти обавестила сам читаоца о форми песме. Била сам свесна да превод никако не може постићи све еуфонијске ефекте које песма постиже на изворном, енглеском језику; ипак, сматрала сам да је фер да читаоцима укажем на онај аспект песме који највише губи у преводу:

Песма је сачињена од катрена неједнаких стихова, њено формално дејство утемељено је у алитерацијама и асонанцама а не на метру и рими.

3. Фуснота о наслову

Сматрала сам да је неопходно написати фусноту о наслову песме:

Песма „Палима за Унију“ појавила се у збирци песама под истим насловом *Палима за Унију*, 1964. године.

2 За писање биографске фусноте користила сам као изворе две књиге. Steven G. Axelrod, *Robert Lowell: Art and Life*, Princeton University Press, Princeton 1978; Richard Tillinghast, *Robert Lowell's Life nad Work: Damaged Grandeur*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2000.

Песма је написана 1960. за Бостонски уметнички фестивал. Први пут је објављена под насловом „Пуковник Шо и 54. Масачусетски“, Песма је посвећена јунаку Грађанског рата Роберту Гулду Шоу (Robert Gould Shaw, 1837-1863), чија је сестра била удата за једног претка Лоуеловог. Славећи Шоа и његов чин, песма такође слави и уметничко дело посвећено Шоу, бронзани барелеф Огастаса Сент-Годенса (Augustus Saint-Gaudens, 1848–1907), постављен 1897. Рељеф приказује Шоа који је командовао првим северњачким пуком састављеним искључиво од црнаца, Масачусетским педесет и четвртим, на коњу, окруженог својим војницима.

Шо је погинуо водећи напад на снаге Конфедерације, код Форт Вагонера у Јужној Каролини; скоро сви његови људи изгинули су овом приликом.³ Мада је као официр имао право да му тело буде отпремљено кући и тамо сахрањено, то није учињено. Његово тело бачено је у заједничку гробницу после битке. Неки критичари тврде да је Шо сахрањен у масовној гробници на „сопствени, ранији захтев“.⁴

Промена наслова песме у „Палима за Унију“ намеће поређење са песмом Алена Тејта „Ода мртвима Конфедерације“ и имплицира могућност да је песник, како је на једном месту сугерисао, видео ову песму као „северњачку песму о Грађанском рату“.⁵ (Пошто сам написала текст за ову фусноту схватила сам да сам отвори-

3 Richard Ellman and Robert O'Claire (eds.) *The Norton Anthology of Modern Poetry*, W. W. Norton, New York 1973, pp. 939–940.

4 Helen Vendler, „Robert Lowell nad History“, *The Given and the Made: Strategies of Poetic Redefinition*, Harvard University Press, 1995, pp.13-17.

5 Paul Doherty, „The Poet as Historian: ‘For the Union Dead’ of Robert Lowell“, *Concerning Poetry* 1,2 (Fall),1968, <http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/g-1/lowell/uniondead.htm>

ла многа питања на које српски читалац можда не зна одговор. Шта српском читаоцу значе термини „Унија“, „Конфедерација“, или пак формулација „северњачка песма о грађанском рату“? Без обзира на добру „верзираност“ по питању домаћих (грађанских?) ратова, читалац ове песме је могао да упита какав је **то** био грађански рат? Између кога? Ко је ту „Север“, а ко „Југ“? Зашто је 54. пук био састављен искључиво од црнаца? Закључила сам да читаоцу ове песме дугујем одговоре на ова питања, па сам стога написала нову фусноту.)

4. Фуснота о Америчком грађанском рату

(Наравно да сам се премишљала како да укратко напишем пар релевантних реченица о овом, у америчкој историографији зачудо још у потпуности неистраженом догађају, али сам се одважила на то инспирисана лакоћом којом неки страни тумачи објашњавају комплексно стање и разлоге избијања рата у бившој Југославији. Странцима је, ваљда, увек „лакше“ да схвате ко су „добри“ а ко „лоши момци“.)

Амерички грађански рат, познатији као рат Севера против Југа трајао је од 1861 до 1865. године. Био је то у ствари рат између Сједињених Америчких Држава (United States of America) укратко „Уније“ и јужњачких држава које су подржавале ропство и које су формирале Конфедералне Америчке Државе (Confederate States of America) или „Конфедерацију“. Чланице Уније биле су све слободне државе као и пет држава које су још увек имале робове, а биле су ситуиране по ободу Уније. На челу Уније налазио се Абрахам Линколн и Републиканска партија. Разлози рата су још увек предмет бројних контроверзи али је најшире прихваћена теза она

по којој је седам јужних држава објавило своју сецесију од Уније у часу када је на чело државе, у председничким изборима одржаним 1860, дошао Линколн, који се противио ширењу ропства на територијама које су биле под контролом Сједињених држава. Унија је ову сецесију дефинисала као побуну и рат је започео. Био је то најстрашнији рат у америчкој историји: не зна се тачно број мртвих цивила, али се оперише бројком од преко милион жртава од чега су њих 620,000 били војници. Истовремено се, у свим изворима, наглашава да је цивилна популација страдала много више него војска. У овом рату Америка је изгубила више људи него укупно у свим ратовима које је од тада до данас водила и у којима је учествовала. Север је добио рат применом концепта тоталног рата што је значило уништење и разарање кућа, пољопривредне базе југа и свих средстава комуникација – путева, пруга, мостова; спроведена је такође контрола свих речних система транспорта као и блокада целокупне јужне морске обале.

Резултат рата и победе Севера био је крај ропства у Америци што никако не значи да је стављена тачка на проблем односа међу расама; овај проблем још увек у великој мери обликује савремену америчку сцену. Политички, економски и друштвени проблеми које је рат решио, односно отворио, и данас су предмет дискусије, не само у САД.

Од укупне црначке популације у Америци у време избијања рата, око 95% је живело на Југу, претежно као робови, и чинило трећину укупне популације Југа; на Северу није било робова. То никако не значи да на Северу није постојао расни проблем: на пример, само је неколико држава Нове Енглеске омогућавало црначкој популацији да слободно гласа. Али, државе Севера до-

зволиле су црначкој популацији да се равноправно бори за Унију: скоро 200,000 црнаца служило је у војсци Уније, а већина њих били су одбегли робови. Истовремено, вође Конфедерације успротивиле су се могућности да од својих робова начине војнике. Прокламацијом о еманципацији ослобођено је, после рата, близу четири милиона црнаца из ропства.⁶

4.1. Коментар расистичких термина

У превођењу песме на српски као и у писању претходне фусноте нисам имала проблеме са којима се данас суочава у Америци свако ко користи термин „црнац“ (“black”). Наиме, превладало је мишљење да овај термин има расистичке конотације, па се стога радије користи „политички коректан“ термин Афро-Американац. Сматрам да реч „црнац“ у српском нема расистичку семантичност какву има у енглеском, тј. да доиста указује само на расну припадност. С друге стране, у српском је немогуће направити фину семантичку дистинкцију какву прави Лоуел (и енглески језик) користећи термине „Negroes“ (у седмој строфи) и „black soldiers“ (у десетој строфи) па сам ја у оба случаја морала да користим исти термин са истом основом, једном „црнци“ а други пут „црни војници“.

4.2. Коментар о српском историјском контексту

Констатовала сам да је фуснота о Грађанском рату у Америци, мада објективна и окренута фактима колико је могуће, вероватно изузетно провокативна за срп-

6 http://en.wikipedia.org/wiki/American_Civil_War

ског читаоца. Зашто би се, могао би да упита читалац који ову песму чита на српском у Србији, глорификовали они који су се борили против сецесије Југа, зашто би они били слављени као патриоти, када он лично, тај читалац, види како САД чине непрестани напор да подрже сецесију нашег Југа, Косова, интегралног дела српске „Уније“, колико су радиле на томе да се независност Косова прогласи 18. маја 2008, колико су радиле на уздизању снага које су извеле сецесију, колико су биле против Уније која се борила против сецесије. Зашто су, другим речима, Американци који су се борили против сецесије хероји, а Срби који то исто чине – агресори? Да ли то само САД могу да одлуче да ли сецесију треба тумачити као чин патриотизма или чин издаје?

5. Фуснота о епиграфу

Песма има епиграф на латинском: *Relinquant Omnia Servare Rem Publicam*. У фусноти сам га превела: Све су оставили да би служили држави. Одлучила сам да додам следеће: Песник је у ствари изменио мото Друштва Синсинатија чији је Шо био члан а који гласи: *Omnia reliquit servare rem publicam* (Све је оставио да би служио држави), што је тако пренесено, односно уклесано, на Шоов споменик у Бостону.⁷ Такође сам додала: Лоуел је намерно променио јединину у множину како би нагласио да је жртва која је поднесена у Форт Вагонеру заједничка као и да би овом множином у песму унео многе импликације укључујући и оне ироничне.

7 Извор ове информације био је у тексту који је написао Doherty.

6. Фуснота о бостонским споменицима

У песми се поред Шоовог споменика (Шоов мемо-ријал) помиње још низ других: Бостонски акваријум, Бостонски парк, Бостонска Скупштина. Сматрала сам да и о њиховој улози у песми треба нешто написати како би се нагласила важност ових грађевина за грађане Бостона. Била сам сигурна да ће код читалаца, на пример, грађана Београда, који су схватили да су платани у Булевару краља Александра посечени како би се створила нова места за паркирање аутомобила, лакше поставиле цеви за грајање и канализацију, и трасирао пут „лаког метроа“ (мада су им за ту акцију пружени сасвим различити, али крајње неубудљиви и неприхватљиви аргументи), ово креирати праву емоцију потребну за прихватање песме:

У песми Лоуел критикује садашњицу у поређењу с прошлошћу. Прошлост посебном светлошћу осветљава унижену садашњост којој припада и песник је приказује као простор пун губитака. Нова управа Бостона почела је да уништава многа историјска здања; стари Акваријум је запуштен, Бостонски парк уништен, зграда Скупштине урушена, угрожен је и Сент-Годенсов барелеф и много тога другога вредног како би се изградио један подземни паркинг.⁸ Посматрајући ово песник нам, као историјски свесна индивидуа, представља лични, културни и политички губитак садржан у опису локалне ситуације. Кроз деструкцију зграда и премештање споменика песник имплицира разарање успомена из детињства али и разарање дигнитета традиције. Песник поступно пред нас износи све жртве модерног, механизованог света: Акваријум,

8 Vendler, p. 16.

успомена на детињство, више нема своју првобитну функцију; Сент-Годенсов рељеф, велико уметничко дело, недоступан је и тиме је његово уметничко и културно значење и зрачење укинато, Скупштина као симбол политичке традиције подређена је анонимности будуће гараже. Модерна Америка жртвује своју славну прошлост презривом односу према историји и глорификацији анонимне механизације и модернизације.

7. Фуснота о речима Вилијама Џејмса

Било је потребно написати фусноту и о стиху у којем се помиње Вилијам Џејмс:

Вилијам Џејмс (William James, 1842–1910) био је амерички филозоф и психолог; предавао је на Харварду. Приликом свечаног откривања споменика рекао је: „Гледајте споменик и читајте причу - видите мешање елемената које нам је скулпторов геније тако живо предочио. Ту пролази пешадија одбачених, тако природна да скоро можемо да осетимо како дише док маршира“.⁹ Песник је у песми искористио Џејмсове речи да би нагласио значај питања које прича о Шоу поставља и да би описао рељеф као жив; сам Шо је описан тако да његова појава посматрача треба да испуни и поносом и страшћу али и да га угрози. Он је упоређен са иглом на компасу, што указује на то да он и његов чин представљају путоказе, али његов споменик стрши као „рибља кост у грлу града“ што значи да његов чин још увек није у потпуности прихваћен. Вредности као хероизам, жртвовање и расна једнакост нису, чини се, битни за

⁹ Doherty, 1968.

модерни Бостон, али је њихово присуство, отеловљено у Шоовом споменику, немогуће избрисати.

8. Фуснота о расистичком термину „црња“

У строфи која описује реакцију Шоовог оца на смрт сина помиње се реч „црња“. Мислила сам да и о томе треба написати неколико речи:

Нема термина на српском који у потпуности преноси пејоративно семантичко богатство речи „nigger“; реч „црња“ само се у извесној мери може схватити као њен одговарајући превод, реч „црнчуга“ сам одбацила јер у новије време, у лексици младе генерације, она има конотације дивљења и уважавања. Потребно је нагласити да ова реч у песми у оригиналу постоји, и што је посебно занимљиво, да је у тексту написана под наводницима. Ова реч уводи извесне двозначности и ја желим да укажем на њих. Песма је специфичан коментар расизма и расних напетости. Својом жељом да буде сахрањен покрај својих војника Шо је показао да је изнад расизма свога доба. Као коментар на његов однос према расизму и његово схватање расне једнакости може се схватити одговор јужњака: они су његово тело бацили у „јарак“. Сигурно је да је у то доба и много северњака мислило о Шоовим војницима као „црњама“. У песми је ова реч, као квалификација Шоових војника, приписана Шоовом оцу, али је историјски утврђено да он није користио ову реч да опише синовљеве трупе. Ову реч је употребио Чарлс Расел Лоуел, један од песникових предака, за кога је била удата Шоова сестра Џозефина, и то у контексту који се не може тумачити као искључиво пејоративан. У писму које је

овај Лоуел написао својој жени о сахрани њеног брата, може се прочитати следеће: „Захвалан сам што су га сахранили са његовим црњама. Били су то храбри људи и били су то његови људи“.¹⁰ Шоов отац је писао: „Пошто смо сазнали за гроб нашег драгог сина, не бисмо одатле померали његово тело и када бисмо могли. Не можемо замислити боље место од онога на којем лежи, међу својим храбрим и посвећеним следбеницима, нити му пожелети боље друштво. Моја једина жеља у вези са овим је да једнога дана могу да подигнем споменик, и њему и њима. – Како га само они чувају.“¹¹ Узимајући све ово у обзир изгледа да је овај термин песник приписао не толико Шоовом оцу колико општем ставу времена.

9. Фуснота о 1960.

Стих „испијена лица црначких ђака дижу се као балони“ такође је завредила фусноту. Сматрала сам да је потребно да се српском читаоцу приближи социјална и политичка ситуација времена у којем је песма написана:

Неразумевање стварне жртве коју су поднели Шо и његови војници повезана је у песми са неразумевањем које су песникови савременици показали за борбу црначке популације против сегрегације, а која се дешава читавих сто година након Грађанског рата. „Испијена лица црначких ђака“ која песник посматра на телевизији указују на њихов напор да се супротставе пошастима расизма. У фебруару 1960. године, управо када је Лоуел

10 Vendler, p. 14.

11 Doherty, 1968.

писао своју песму „Палима за Унију“, четири студента прве године, са црначког колеџа из места Гринсбороу у Северној Каролини, започели су протест против расизма седењем у локалној продавници Вулворт, скрећући тим чином на себе пажњу медија, чиме је започела јавна дебата о проблему сегрегације.¹²

Нису само расне тензије угрожавале стабилност САД у том тренутку. Године 1959. Кастро је на Куби срушио проамерички режим што је у Америци протумачено као гест претње међународног комунизма. Трансформација Бостона путем низа пројеката „обнове“ у великој мери је изменила демографску ситуацију града: сиромашни, мањине и оно што се у Америци назива „белим етничким групама“ (а односи се махом на ирску и словенску популацију) остали су у граду док су се многе беле утицајне породице иселиле у предграђа; расна напетост између Ираца и црнаца расла је постепено све док није експлодирала 1970. године.¹³

10. Фуснота о сефу марке Мозлер

Стих „над сефом марке Мозлер, том ‘Вечном стеном’“ инспирисао је још једну фусноту:

„Овде нема кипова посвећених прошлом рату“ констатује песник, а онда иронично, управо као некакав кип посвећен прошлом рату, уочава рекламу за сеф марке Мозлер, једину ствар која је преживела атомску

12 Michael Thurston, „Robert Lowell’s Monumental Vision: History, Form, and the Cultural Work of Postwar American Lyric“, *American Literary History*, vol. 12, no. 1/2 (Spring/Summer), 2000, pp. 82–83.

13 Thurston, p.91.

катастрофу Хирошиме.¹⁴ Да би описао овај сеф Лоуел користи хришћанску терминологију; термин „Вечна стена“ обично се користи за цркву. Овако повезујући ове две неспојиве ствари Лоуел гради ироничну везу између све ближег пакла „Јарак је ближи“ и иронично представљеног неба „Космос је ближи“ као два екстрема смрти коју човечанству може донети експлозија атомске бомбе. Овакве рекламе поништавају десетине хиљада живота жртава нуклеарног рата. Новац, као симбол новог времена, надживљава нуклеарну катаклизму. Може ли тај исти новац спасти људску расу или пак људску историју, питање је које Лоуел, иронично, оставља без одговора.

11. Фуснота о „мехурима“

Стихови „Пуковник Шо / јаше на свом мехуру“ такође су морали бити пропраћени фуснотом. Пошто сам се определила да у српски буквално пренесем неке слике а не да их транспонујем у неке друге слике, желе-ла сам да будем сигурна да српски читалац на одговарајући начин разуме сликовност мехурова:

Мехури (најпре поменути како „куљаху из губица обесхрабрених, попустљивих риба“ које песникова рука бриди „да распрсне“), потом „црначка пешадија надуваних образа“, „лица црначких ђака (која) дижу се као балони“, најзад мехур на којем јаше пуковник Шо симболишу изузетност, узнесеност, одвојеност од света таме и насиља. Док пуковник Шо „јаше на свом мехуру“ и чека „благословени пробој“ који се никада неће десити, он лебди између два света, усмерен ка свету

14 Ibid., p. 107.

високо постављених етичких вредности, изнад света нове, комерцијализоване историје, спреман да победи и понизи свакојако насиље сопственом жртвом.

12. Фуснота о песниковом ставу

Желела сам да усмерим читаочеву пажњу на специфичан положај песниковог тела који представља његов одговор на слике које га окружавају, па сам стога написала и последњу фусноту:

Насупрот пуковнику Шоу који због своје хуманистичке етичке мисије „не може бити погнут“, песник је „згрчен“ пред доказима о још увек присутном расизму у његовом модерном америчком свету, а као и да тиме коментарише све моћнији комерцијализам савременог доба. Да ли овај став представља тешки терет који лежи на посматрачу јер песник мада је „само“ у тој улози, само је песник, не може себе да изузме из свог околиша? Да ли је његов став знак универзалне сервилности (која укључује и његову сопствену) свеприсутне у савременом Бостону? И да ли се песник искупио самим тим што ову тему проблематизује у својој поезији?

Закључак

Постављајући питања у последњој фусноти имплицирала сам да се читаоцу нуде барем два могућа читања песме. Ипак, преостало је да одговорим на питање да ли сам пишући све ове фусноте водила на добар или „заводила“ на погрешан пут читаоца, љубитеља поезије, будућег или садашњег песника? Да ли се читалац

определио за одређено читање ове песме, и искључио друга могућа читања, ради мојих фуснота? Пошто се ова питања тичу и читаоца и преводиоца, ево мог одговора:

Ако су моје фусноте помогле читаоцу да појми сложеност Лоуелове песме, једини судија читаочевог опредељења око читања песме може бити сам читалац.

Што се тиче моје улоге преводиоца и писца фуснота: ако је читалац, пошто је прочитао песму (са фуснотама) схватио надмоћно присуство времена и немогућност победе над њим, и ако је свесан насиља које прати све људске херојске потезе али и чињенице да свако ко је спреман да олако заборави достигнућа историје и распрода херојске напоре традиције за пар места за паркирање није више него сервилни поданик и слуга, онда сам сигурна да нисам погрешила што сам писала фусноте и да ова „политика“ фуснота није завела читаоца на погрешан пут.

ДОДАЦИ

ИЗВОРИ

О СЛОЖЕНОМ ОДНОСУ ПОЕЗИЈЕ И ПОЛИТИКЕ, *Годишњак за српски језик и књижевност*, Филозофски факултет у Нишу, Ниш 2009, 399–408.

ПРОБЛЕМ ЖРТВЕ У ОПШТОЈ ПЕСМИ ПАБЛА НЕРУДЕ, у: *Зборник радова Филозофског факултета у Нишу*, Ниш 2006, 93–105.

МИТОЛОГИЗАЦИЈА ПОЕТСКОГ СУБЈЕКТА/НАРАТОРА У НЕРУДИНОЈ ОПШТОЈ ПЕСМИ. *Читање десетог века Бегунац*, у зборнику: *Књижевност и историја IX: „Идеализација и митологизација историје и књижевности“*, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, Ниш 2009, 235–246.

СХВАТАЊЕ ИСТОРИЈЕ У МАКСИМУСОВИМ ПЕСМАМА ЧАРЛСА ОЛСОНА – „Схватање историје у епу *Максимусове песме* Чарлса Олсона“, у зборнику: *Књижевност и историја II*, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, Ниш 1996, 57–69.

ИЗМЕЂУ ПОЛИСА И ПЕЈОРОКРАТИЈЕ: ОЛСОНОВЕ МАКСИМУСОВЕ ПЕСМЕ КАО МОРАЛНА ИСТОРИЈА АМЕРИКЕ, *Књижевност* (Београд), 9–10 (1997), 1439–454.

ПРОТИВ УНИВЕРЗАЛИЗМА ПОСТСОКРАТСКЕ КУЛТУРЕ. *Максимус тирски као јеротиста* Максимусових песама *Једно читање песме „Тиранови њослови“* – „Против универзализма постсократске културе: Максимус тирски као протагониста модерног епа Чарлса Олсо-

на *Максимусове њесме*. Једно читање песме „Тиранови послови“, у зборнику: *Књижевност и историја VII: „Транспозиција историјских догађаја и личности у епској песми, спеву и епу“*, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, Ниш 2006, 299–320.

ПОЕЗИЈА И ПОЛИТИКА. *Случај Вилијама Карлоса Вилијамса* – „Poetry and Politics: The Case of William Carlos Williams“, у зборнику: *Језик, књижевност, њолиџика*, Универзитет у Нишу: Филозофски факултет, Ниш 2007, 227–238.

ИЗМЕЂУ „ПОВРШИНА“ И „ДУБИНЕ“. *О елеџији „Дан Дамине смрти“ Френка О’Харе* – „О једној постмодерној елеџији: ‘Дан Дамине смрти’ (‘The Day Lady Died’)“, у зборнику: *Теорија, естетика, њоеџика*. Зборник радова у част проф. др Милослава Шутића, Институт за књижевност и уметност, Београд 2008, 413–423.

ПРЕВОЂЕЊЕ ПОЕЗИЈЕ И „ПОЛИТИКА“ ФУСНОТА. „*Палима за Унију*“ Роберта Лоуела – „Translating Poetry: Translator’s Footnotes as Guidance or Misguidance“, *XVIII FIT World Congress Proceedings*, Foreign Languages Press, Beijing (China) 2008, 629–641.

О КЊИЗИ

Текстови изабрани за ову књигу настали су у оквиру рада на пројекту *Књижевности и историја*; објављени су у периоду од 1996. до 2009. године.

За ову прилику сви су радови поново прегледани и допуњени, што значи да представљају измењене и обогаћене верзије својих првобитних форми.

Д. П. С.

О АУТОРКИ

ДУБРАВКА ПОПОВИЋ СРДАНОВИЋ (1950: Београд) – есејист и преводилац, професор Опште књижевности на Филозофском факултету у Нишу.

Књиге о савременој светској и америчкој поезији:

Вилијам Карлос Вилијамс (1983); *Ка модерном еју: Вейрови Сен-Џон Перса* (1998), *Ујаљ и месец* (2003), *Бурра сјоредних сјивари* (2007).

У српским и страним часописима, научним и стручним публикацијама објавила је бројне текстове о модерној поезији (посебно модерној епској поезији), затим о односу књижевности и других уметности, као и радове посвећене проблемима књижевне критике, теорије жанрова, студија рода, културологије, транслатологије.

Превела је на српски седам романа са шпанског и енглеског језика, и више од 15 000 стихова савремене поезије с енглеског.

Живи у Београду.

ПРЕГЛЕД ИМЕНА

А

Адамс, Л. (L. Adams) 151
Адорно, Т. Х. (Т. Н. Adorno) 17, 18, 20
Ајкен, В. (W. Aiken) 81
Ајкен, К. (C. Aiken) 39
Акселрод, С.Г. (S. G. Axelrod) 183
Александар Македонски 85
Ален, Л. (D. Allen) 157
Алтизер, Л. (L. Althusser) 20
Алтијери, Ч. (C. Altieri) 163, 164, 170
Аристотел 10, 62, 64, 66
Аристофан 11
Астуријас, М.А. (M.A. Asturias) 45
Ахматова, А. 19

Б

Батерик, Џ. Ф. (G. F. Butterick) 98, 122–126
Бахтин, М. (М. Бахтин / Bakhtin/) 14, 15, 16
Белси, К. (C. Belsey) 20
Беримен, Џ. (J. Berryman) 154
Бернстајн, Л. (L. Bernstein) 137

Бехан, Б. (B. Behan) 165, 166, 168
Бирд, Д. (D. Byrd) 63, 67, 120, 122, 127
Бишоп, Е. (E. Bishop) 138, 180
Блеквуд, К. (K. Blackwood) 180
Блум, Х. (H. Bloom) 15, 16
Бољуи, С. (S. Ballew) 95
Бонар, П. (P. Bonard) 165
Боудич, Н. (N. Bowditch) 98
Брох, Х. (H. Broch) 81
Брукс, К. (C. Brooks) 151, 180
Буш (Bush) 178

В

Вагнер, Л. (L. Wagner) 144
Вајт, Џ. (J. White) 97
Вајтхед, А. Н. (A. N. Whitehead) 69, 86
Валдивиа (P. de Valdivia) 29, 32, 36, 37
Ваши, Н. 120
Веас, А. (A. Veas) 39
Вегенер, А. (A. Vegener) 60
Велс, О. (O. Wells) 137

Вендлер, Х. (H. Vender) 184, 189, 192
 Верлен, П. (P. Verlaine) 165, 168
 Видела, Г. (G. Videla) 43, 44, 45, 57
 Вико, Ђ. Б. (G. B. Vico) 86
 Вилијамс, В. К. (W.C.Williams) 5, 14, 23, 59, 131, 137-151, 154, 200, 203
 Виљегас, Х. (J. Villegas) 29, 51
 Винтроп, Џ. (J. Winthrop) 97
 Витмор, Р. (R. Whittemore) 138-143
 Витли, Е. (E. Witly) 126
 Витман, В. (W. Whitman) 12, 79, 111, 146, 154
 Волдрон, М. (M. Waldron) 162, 165
 Волкот, Д. (D. Walcott) 23
 Волпи, С. (S. Walpy) 123
 Вордсворт, В. (W. Wordsworth) 11, 12
 Ворхол, Е. (A. Warhol) 159
 Вукчевић, Р. 2

Г

Гинзберг, А. (A. Ginsberg) 122, 154
 Грахам, М. (M. Graham) 121
 Греј, Т. (T. Gray) 154
 Гугенхајм 178

Д

Да Винчи, Л. (L. da Vinci) 147, 150
 Данкан, Р. (R. Duncan) 61, 86, 111
 Данте. (Dante Alighieri) 12, 70, 71
 Де Кунинг, В. (W. De Kooning) 156
 Де лас Касас, Б. (B. de las Casas) 29
 Дејви, Ф. (F. Davey) 85, 111, 116-119
 Дејвнпорт, Г. (G. Davenport) 81
 Декарт, Р. (R. Decart) 69
 Диоген 116
 Дионис 11
 Дохерти, П. (P. Doherty) 184, 192
 Драјфус, А. (A. Dreyfus) 45

Е

Еванс, Л. (L. Evans) 138, 151
 Елијаде, М. (M. Eliade) 74
 Елиот, Т. С. (T.S. Eliot) 13, 20, 138
 Елман, Р. (R. Ellman) 184
 Есхил 11
 Еурипид 11
 Ешбери, Џ. (J. Ashbery) 15, 157

- Ж
Жене, Ж. (J. Genet) 165–168
- З
Зола, Е. (E. Zola) 45
- И
Иглтон, Т. (T. Eagleton) 20
Иго, В. (V. Hugo) 12
Исус Христос 31, 39, 40,
48, 50, 54, 55, 72, 78, 111,
125, 126
- Ј
Јејтс, В. Б. (W.B. Yeats) 154
Јесењин, С. А.
(С. А. Есенин) 20
Јован 114
Јунг, К. Г. (K. G. Jung) 30,
31, 48, 52
Јуркиевич, С.
(S. Yurkievich) 27, 46
- К
Казанзаки, Н. 22
Кај-Шек, Ч. 122, 124
Камингс, Е. 128
Карера, Х. М. (J. M.
Carrera) 29
Касиљо, Р. (R. Casillo) 13
Кастро, Ф. (F. Castro) 193
Катбертсон, Г. М. (G. M.
Cuthbertson) 10
Кауполикан (Caupolican)
29, 33, 34
- Кенеди (Kennedy) 178
Китс, Џ. (J. Keats) 64, 82
Клајн, Ф. (F. Kline) 156
Клемпит, Е. (A. Clampitt)
156
Клинтон (Clinton) 178
Колриџ, С. Т. (S.T.
Coleridge) 81
Конант, Р. (R. Conant) 94
Конант, Џ. (J. Conant) 94,
95
Коук, Е. (E. Coke) 99
Кох, К. (K. Koch) 157, 162
Куаухтемок (Cuauhtemoc)
29
- Л
Латимор, Р. (R. Latimore)
165
Лаутаро (Lautaro) 29,
31–37
ЛаФибер (LaFeber) 133, 135
Леверттов, Д. (D. Levertov)
17
Леман, Д. (D. Lehman)
161, 165, 170
Линколн, А. (A. Lincoln) 185
Лорка, Ф. Г. (F.G. Lorca) 19
Лоуел . Ч. Р (C. R. Lowell)
191
Лоуел, Е. (E. Lowell) 177
Лоуел, Р. (R. Lowell) 6, 154,
173–198, 200
Лоуел, Р. Џ. (R. J. Lowell) 177
Лоузи, Џ. (J. Losey) 137

Лоуни, Џ. (J. Lowney) 163,
164
Луис, Ф. (F. Lewis) 140

М

МакФерон, В. (W.
McPherson) 70, 72, 112
Мајаковски, В. В. (В. В.
Маяковский) 19, 146,
149, 150
Макарти, Џ. (J. McCarthy)
132, 135, 136
Маркс, К. (K. Marx) 64
МекЛиш, А. (A. MacLeish)
16
Мелвил, Х. (H. Melville)
71, 72, 112
Мелетински, Ј. 47, 49
Милер, Ј. Е. (J. E. Miller) 79
Милер, А. (A. Miller) 137
Милтон, Џ. (J. Milton) 154
Молсворт, Ч. (C.
Molesworth) 159
Монегал, Е. (E. R. Monegal)
46

Н

Неруда, П. (P. Neruda) 5,
13, 19, 23–58, 199
Ниче, Ф. (F. Nietzsche) 113

О

О'Хара, Ф. (F. O'Hara) 6,
154, 156–171, 200
О'Хиггинс (B. O'Higgins) 29

Овидије 153
Одн, В.Х. (W.H. Audn) 154
Олсон, Ч. (C. Olson) 5, 8, 13,
23, 59–101, 109–129, 199

П

Паунд, Е. (E. Pound) 13,
14, 23, 59, 61, 82, 87, 110,
131, 138, 140–142, 151
Пејчић, Ј. 2
Пен Ворен, Р. (R. Penn
Warren) 180
Пена, А.Ц. (A. C. Pena) 24,
25
Перлоф, М. (M. Perloff)
162, 165
Перс, Сен-Џон (St-J. Perse)
13, 203
Пикасо, П. (P. Picasso) 45
Пиндар 66
Плат, С. (S. Plath) 154
Платон 64, 65, 66, 68, 111,
113, 114
По, Е. А. (E. A. Poe) 11
Полок, Џ. (J. Pollock) 156
Поповић, О. 7
Поповић Срдановић, Д. 3,
30, 50, 61, 78, 88, 109, 140,
147, 164, 177, 201, 203
Поулак, М. (M. Poulac) 16

Р

Рекабарен, Л. Е. (L. E.
Recabarren) 29
Рембо, А. (A. Rimbaud) 183

- Ренсом, Џ. К. (J. C. Ransom) 180
- Риверс, Л. (L. Rivers) 156, 157, 162
- Рилке, Р.М. (R. M. Rilke) 154, 183
- Ристић, Р. 2
- Рич, А. (A. Rich) 15, 20–22, 154
- Розенберг (J. i E. Rosenberg) 136
- Розентал, М. Л. (M. L. Rosenthal) 141
- Рузвелт, Ф.Д. (F. D. Roosevelt) 81
- С
- Сан Мартин, Х. де (J. de San Martin) 29
- Сандино, А. С. (A. S. Sandino) 29
- Сапата, Е. (E. Zapata) 29
- Сарлс, Д. Г. (D. G. Sarles) 95
- Секстон, Е. (A. Sexton) 154
- Сент-Годенс, О. (A. St-Gaudens) 184
- Сефери, Ј. 13
- Силман, Р. (R. Sillman) 19
- Симић, Ч. 15
- Смит, Џ. (J. Smith) 94, 96, 97, 100, 101
- Сократ 68, 112, 113, 119
- Стаљин, Ј. В. Џ. (J. В. Џ. Сталин) 15, 19, 134, 143, 144
- Стафорд, Џ. (J. Staford) 180
- Стендиш, М. (M. Standish) 95, 97, 99, 101
- Стивенс, В. (W. Stevens) 154
- Стимпсон, К. (C. Stimpson) 68, 73
- Стошић, М. 4
- Т
- Тарстон, М. (M. Thurston) 193
- Тејт, А. (A. Tate) 179, 184
- Тејт, Џ. (J. Tate) 15
- Тејтелбоим, В. (V. Teitelboim) 58
- Тенисон, А. (A. Tennyson) 154
- Тилнхаст, Р. (R. Tillinghast) 183
- Томсон, Џ. А. К. (J. K. Thomson) 62, 63, 66, 67
- Тру, М. (M. True) 16
- Труман, Х. (H. Truman) 135, 136
- Тукидид 61, 63, 66, 67, 69
- Тупак Амару 29, 33, 34
- Ф
- Ферини, В. (V. Ferrini) 91, 92
- Флашар, М. 153
- Фрај, Н. (N. Frye) , 38, 39
- Фрид, А. (A. Fried) 132
- Фрид, Р. (R. Fried) 136

Х

Хардвик, Е. (E. Hardwick)
180, 181

Харрпер, М. (M. Harper)
154

Хачкинсон, Е. (A.
Huchkinson) 97

Хегел Г. Ф. (G. F. Hegel) 64

Хелман, Л. (L. Hellman) 137

Хемет, Д. (D. Hammett) 137

Херодот 62, 63, 64, 67, 69

Хесиод 73, 165

Хигинс, Ф. (F. Higgins) 97

Хиггинсон, С. (S. Higginson)
97

Хитлер, А. 51, 134, 143

Хјуз, Л. (L. Hughes) 137, 154

Хокинс, Р. (R. Hockins) 97

Холидеј, Б. (B. Hollyday)
161–169

Хомер 12, 13, 65, 70, 71, 73,
112, 183

Хуарес, Б. (B. Juarez) 29

Ц

Це Тунг, М. 135

Ч

Чаплин, Ч. (C. Chaplin) 137

Черчил, В. (W. Churchill)
134

Џ

Џејмс, В. (W. James) 190

Џојс, Џ. (J. Joyce) 86

Џонсон, С. (S. Johnson) 170

Џулијус, А. (A. Julius) 13

Ш

Шели, П. Б. (P. B. Shelley)
154

Шерман, П. (P. Sherman)
93

Шоу, А. (A. Shaw) 137

Шоу, Р. Г. (R. G. Shaw) 184,
189–193

Шутић, М. 2, 200

Дубравка Поповић Срдановић
У ТМИНИ НА ОСМАТРАЧНИЦИ
Поезија, историја, политика:
огледи о америчкој поезији XX века

Издавач
КИЗ АЛТЕРА, Београд

За издавача
Милан И. Арнаут

Прелом
Зоран Станковић

Формат
12 x 19 cm

Обим
13,25 шт. табака

Тираж
300 примерака

Штампа
КИЗ АЛТЕРА

Пласман
КИЗ АЛТЕРА
Београд, Живојина Жујовића 2
+381 11 308 72 78
kizalter@eunet.rs

ISBN 978-86-6007-049-6

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821. 111 (73). 09-1"19"

ПОПОВИЋ Срдановић, Дубравка, 1950-

У тмини на осматрачници : поезија,
историја, политика - огледи о америчкој
поезији XX века / Дубравка Поповић
Срдановић. - Београд : Алтера, 2010 (Београд
: Алтера). - 209 стр. ; 21 см. -
(Библиотека Калем ; 14)

Тираж 300. - О ауторки: стр. 203. - Напомене
и библиографске референце уз текст. -
Библиографија : стр. 199-200. - Регистар.

ISBN 978-86-6007-049-6

а) Америчка поезија - 20в
COBISS.SR-ID 176505868



Постоји моћна традиција поезије која је, у већини случајева, изградила продуктиван однос са политиком, полазећи од времена Хомера, мењајући се али опстајући све до наших дана. Да ли се овај однос може сматрати и деструктивним – као, на пример, у случају Паундових *Певања* – није лако рећи. Критика не успева да реши и подвлачи да је изузетно тешкорешити контрадикцију између непрохватљивих политичких уверења и величанствене поезије, између осуде политичких порука једног песничког дела и прихватања његове естетике.

Љубравка Павловић Срђановић



9 788660 070496