

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Бојана Л. Аћамовић

ПОЕЗИЈА ВОЛТА ВИТМАНА У КОНТЕКСТУ
КЊИЖЕВНЕ АВАНГАРДЕ У СРБИЈИ

докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Bojana L. Aćamović

THE POETRY OF WALT WHITMAN IN THE CONTEXT
OF THE LITERARY AVANT-GARDE IN SERBIA

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Бојана Л. Аћамовић

ПОЭЗИЯ УОЛТА УИТМЕНА В КОНТЕКСТЕ
ЛИТЕРАТУРНОГО АВАНГАРДА В СЕРБИИ

Докторская диссертация

Белград, 2018

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ:

Ментор:

др Зоран Пауновић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

1.

2.

3.

Датум одбране:

ПОЕЗИЈА ВОЛТА ВИТМАНА У КОНТЕКСТУ КЊИЖЕВНЕ АВАНГАРДЕ У СРБИЈИ

Резиме

Истраживање представљено у овој дисертацији бави се рецепцијом дела америчког песника Волта Витмана у књижевности српске авангарде. Посматрано је Витманово стваралаштво у целини, а посебна пажња је усмерена на кључне аспекте његове поетике присутне у поезији и појединим прозним текстовима. Издвојени су они елементи који су нашли одјека у књижевним остварењима каснијих епоха, пре свега у европској авангардној књижевности, и који се данас сматрају основом модерне поезије.

Када је књижевност српске авангарде у питању, истраживање је усредсређено на поезију и прозне радове аутора који су били део авангардних покрета у Србији у периоду после Првог светског рата, а у чијој се поетици уочава спона са америчким песником. Истраживањем су обухваћене пре свега двадесете године 20. века, односно епоха која се узима за језгро српске авангарде, али су разматрани и поједини аутори из претходног, „предавангардног“ периода, у циљу предочавања друштвеног и књижевног контекста. Како су се српски авангардисти с Витманом углавном упознавали преко немачких и француских извора, било да су у питању преводи или есеји и критички текстови о америчком песнику, рецепција Витманове поезије у раду је посматрана као део ширег европског културног феномена.

Анализа је подељена на пет сегмената, од којих је сваки посвећен одређеном поетичком аспекту. Започиње се разматрањем односа према прошлости и књижевној традицији, који је и код Витмана и код српских авангардиста критички и преиспитивачки. Њихов антитрадиционализам и њихова тежња за модернизовањем поетског израза налазе се у основи свих поетичких одлика, како формалних тако и тематских, које су анализирани у наставку рада. Као предмет засебних поглавља издвојене су оне карактеристике и тенденције које су типичне за Витманову поетику, а присутне и у књижевности српске авангарде. Поред тога што се анализирају

директна позивања на Витмана, као и елементи непосредно проистекли из Витманове поезије, у раду се указује и на тенденције које су се у српској књижевности појавиле независно од америчког песника, али су охрабрење за даљи развој пронашле управо у његовом делу. Централни део рада чине поглавља у којима се обрађују издвојени поетички аспекти – слободни стих, као карактеристична формална одлика, а затим и најупечатљивија тематска поља која повезују Витманову и авангардну поезију (примитивизам, космизам, као и тематизовање тела и сексуалности). Циљ истраживања је био да се кроз анализу горенаведених елемената покаже да се Волт Витман с правом може сврстати међу песнике чије је дело имало важну улогу у обликовању поетике српске авангардне књижевности.

Кључне речи: Волт Витман, америчка књижевност, авангардна књижевност, српска књижевна авангарда, компаративна књижевност

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: америчка књижевност; српска књижевност

УДК:

THE POETRY OF WALT WHITMAN IN THE CONTEXT OF THE LITERARY AVANT-GARDE IN SERBIA

Summary

The research presented in this dissertation focuses on the reception of Walt Whitman's work in the Serbian avant-garde literature. The object of examination is Whitman's work as a whole, with special attention directed towards the key aspects of his poetics, observed in his poetry and selected prose texts. We have singled out those elements which were echoed in the literary works of later authors, primarily the European avant-garde poets, and which are now considered the foundation of the modern poetry.

When it comes to the Serbian avant-garde literature, the research focuses on the poetry and prose works of the authors who were part of the avant-garde movements in Serbia in the post-World War One period and in whose poetics we can identify a connection to the American poet. The period covered in the research are the 1920s, i.e. the age designated as the core of the Serbian avant-garde, but we also considered some authors from the previous, "pre-avant-garde" period, in order to present the wider social and literary context. Since the Serbian avant-gardists got acquainted with Whitman mainly through the German and French sources – translations or essays on the American poet – the reception of Whitman's poetry is examined as a part of the broader European cultural phenomenon.

The analysis is divided into five segments, each dedicated to a certain poetic aspect. We begin by examining the attitude towards the past and literary tradition, which is mostly critical and questioning both in Whitman and the Serbian avant-garde authors. Their anti-traditionalism and inclination towards the modern poetic expression lie at the bottom of all characteristics, both formal and thematic, which are analyzed further in the dissertation. As the subject of separate chapters, we have singled out those features and tendencies that are typical of Whitman's poetics and are also present in the Serbian avant-garde literature. Apart from examining the direct references to Whitman, as well as the elements directly originating from Whitman's poetry, the dissertation points to the tendencies which

appeared in the Serbian literature independent of the American poet, but found encouragement for their further development in his work. The central part of the dissertation consists of the chapters dealing with the particular poetic aspects – free verse, as a characteristic formal feature, as well as the distinct thematic fields connecting Whitman’s and the avant-garde poetry (primitivism, cosmism, and the poetic treatment of the body and sexuality). Through these analyses, the research aims to show that Walt Whitman can rightfully be placed among the poets who had a significant role in shaping the Serbian avant-garde literature.

Keywords: Walt Whitman, American Literature, Avant-Garde Literature, Serbian Literary Avant-Garde, Comparative Literature

Scientific Field: Literature

Narrow Scientific Field: American Literature; Serbian Literature

UDC:

Поэзия Уолта Уитмена в контексте литературного авангарда в Сербии

Резюме

Исследование, представленное в настоящей диссертации, посвящено рецепции дела американского поэта Уолта Уитмена в литературе сербского авангарда. Было рассмотрено творчество Уитмена в целом, и особое внимание было уделено ключевым аспектам его поэтики, присутствующей в поэзии и в некоторых прозаических текстах. В ней особенно подчеркнуты те элементы, которые произвели эхо в литературных достижениях более поздних эпох, особенно в европейской авангардной литературе и которые считаются основой современной поэзии.

Когда речь идет о литературе сербского авангарда, исследование фокусируется на поэтических и прозаических произведениях авторов, которые были частью авангардных движений в Сербии в период после Первой мировой войны, и в чьей поэзии видима связь с американским поэтом. Исследование охватывало прежде всех двадцатые годы XX века, то есть эпоху, взятую за ядро сербского авангарда, но также рассматривались некоторые авторы из предыдущего “до-авангардного” периода, с целью представления социального и литературного контекста. Имея в виду, что сербские авангардисты с Уитменом были в основном знакомы через немецкие и французские источники, будь то переводы или эссе и критические тексты об американском поэте, рецепция поэзии Уитмена рассматривалась как часть более широкого европейского культурного феномена.

Анализ разделен на пять сегментов, каждый из которых посвящен определенному поэтическому аспекту. Это начинается с рассмотрения отношений к прошлому и литературной традиции, которая является критической и у Уитмена и у сербских авангардистов. Их антитрадиционализм и их тенденция к модернизации поэтического выражения лежат в основе всех поэтических особенностей, как формальных,

так и тематических, которые анализируются в продолжении настоящей работы. В качестве отдельных разделов выделяются те характеристики и тенденции, которые характерны для поэтики Уитмена, и они также присутствуют в литературе сербского авангарда. Кроме того, что анализированы прямые ссылки на Уитмена, а также и на элементы, непосредственно происходящие из поэзии Уитмена, в статье указывается на тенденции, которые появились в сербской литературе независимо от американского поэта, но такие которые ободрение для их дальнейшего развития нашли в его работе. Центральная часть работы состоит из глав, посвященных отдельным поэтическим аспектам - свободный стих, как характерная формальная особенность, а затем самые поразительные тематические области, связывающие поэзию Уитмена и авангарда (примитивизм, космизм, а также тематизация тела и сексуальности). Цель исследования состояла в том, чтобы продемонстрировать, посредством анализа вышеуказанных элементов, что Уолта Уитмена можно по праву отнести к поэтам, чья работа сыграла важную роль в формировании поэтики сербской авангардной литературы.

Ключевые слова: Уолт Уитмен, американская литература, авангардная литература, сербский литературный авангард, сравнительное литературоведение

Научная область: литературоведение

Узкая научная область: американская литература; сербская литература

УДК:

САДРЖАЈ

1. Увод.....	1
2. Волт Витман и амерички деветнаести век	3
2. 1. Стварање америчке књижевности.....	5
2. 2. Трансцендентализам и Емерсонова потрага за „америчким песником“8	
2. 3. Песник је пронађен – Волт Витман и промена поетског дискурса	14
2. 4. Неке особености Витманове поетике.....	26
2. 5. Витман изван Америке – рецепција у Француској и Немачкој.....	38
3. Рана рецепција Витманове поезије и рађање српске авангарде.....	44
3. 1. Преводна рецепција Витманове поезије пре Првог светског рата	46
3. 2. Преводна рецепција Витманове поезије после рата.....	54
3. 3. Основне теоријске поставке авангардне књижевности	62
3. 4. Појава авангардних покрета у Србији	65
4. Однос према прошлости и књижевној традицији	73
4. 1. Волт Витман – песник модерног доба.....	74
4. 2. Антитрадиционализам српске књижевне авангарде	82
5. Модернизовање песничке форме – слободни стих.....	102
5. 1. Витманов слободни стих.....	105
5. 2. Слободни стих у поезији српских авангардиста.....	117
6. Варварство и примитивизам у модерној поезији.....	137
6. 1. Волт Витман – варварин.....	139
6. 2. Примитивизам авангарде и варвари са Балкана.....	153

7. Космичка поетика	168
7. 1. Волт Витман, један космос	168
7. 2. Космизам у авангардној поезији.....	178
8. Тело, сексуалност и еротизација поезије	195
8. 1. Волт Витман, песник тела	195
8. 2. Авангардна поезија тела	207
9. Закључак	218
Литература	226
Прилог: Библиографија превода дела Волта Витмана 1900–1934.	240
Биографија ауторке.....	246

1. УВОД

*Then my realities;
What else is so real as mine?
Libertad and the divine average, freedom to
every slave on the face of the earth,
The rapt promises and luminè of seers, the
spiritual world, these centuries-lasting songs,
And our visions, the visions of poets, the most
solid announcements of any.*
(W. Whitman, „As I Walk These Broad Majestic
Days“)

Читање и проучавање савремене америчке књижевности неизоставно ће нас, пре или касније, вратити на неколико имена из 19. века без којих та књижевност данас свакако не би била тако богата и разноврсна. Међу тим именима је и Волт Витман (Walt Whitman, 1819–1892), песник који је већ првим издањем своје збирке *Влати траве* (*Leaves of Grass*, 1855) пресудно утицао на даљи развој америчке поезије и постао један од стубова модерног поетског израза. Овакав статус Витман је завредио одважно иступивши изван тада прихваћених конвенција писања поезије, како би поезију извео из елитних и академских кругова и приближио просечном човеку. Просек, међутим, у овом случају не носи уобичајене негативне конотације, јер су експерименти којима је Витман реформисао поетски израз далеко од баналног и медиокритетског. Поетска револуција у облику *Влати траве* изнедрила је нову песничку форму, као и значајно проширење тематског опсега, а о значају ових иновација можда и најбоље сведочи круг Витманових поштовалаца, формиран већ првих година по објављивању збирке и непрекидно прошириван све до данашњих дана.

Мада данас о Витману говоримо као о оцу америчке поезије, чињеница је да је значај његовог дела, као што је то често случај са делима великих визионара, шире препознат тек током двадесетог века. Важну, а можда и пресудну улогу у томе имали су књижевници са европског континента. Преводна и креативна рецепција Витмановог дела у Европи, започета у другој половини деветнаестог века, постала је интензивнија првих деценија двадесетог, што се поклапало и са развојем нових уметничких тенденција,

пре свега оних које данас обједињено називамо авангардом. Незадовољни стањем у уметности и књижевности, за које су сматрали да и сувише нагињу академизму и извештачености, али и друштвеним околностима у којима су се нашли, авангардни песници су у годинама пре, током и нарочито после Првог светског рата, одлучно иступили као поборници модернизације песничког израза. Авангардисти су подршку пронашли, између осталог, у Витмановој поезији, у његовом стиху, његовој космополитској ширини, демократској борби за слободу и равноправност и супротстављању ауторитетима.

Европске авангардне тенденције неговане су и на јужнословенским просторима, те се током двадесетих година, у тадашњој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, издваја група књижевника који се залажу за превазилажење традиционалних модела и изналажење нових видова поетског изражавања. Пратећи културна збивања у другим деловима Европе и одржавајући везе с авангардним ауторима из других земаља, и југословенски авангардисти су били добро информисани о поетским тенденцијама, али и о песницима, савременим и онима из претходних епоха, који су истицани као апостоли модерне поезије. Тако је у центар њихове пажње дошао и Волт Витман, који постаје тачка ослоња и охрабрење за спровођење различитих поетских експеримената.

Овај рад бави се једним сегментом рецепције дела Волта Витмана у европским авангардним књижевностима – анализира се како је и у којој мери поезија америчког песника прихватана у делима која су објављивали представници српске авангарде током двадесетих година 20. века. Како је у питању само део ширег европског (па и светског) феномена, све време имамо у виду и контекст, тј. политичке, друштвене и културне околности у којима се развијала и европска и српска авангардна књижевност, а које се често могу повезати са појачаним интересовањем за одређене аспекте Витманове поетике.

2. ВОЛТ ВИТМАН И АМЕРИЧКИ ДЕВЕТНАЕСТИ ВЕК

Perhaps the time is already come, when it ought to be, and will be, something else; when the sluggard intellect of this continent will look from under its iron lids, and fill the postponed expectation of the world with something better than the exertions of mechanical skill. Our day of dependence, our long apprenticeship to the learning of other lands, draws to a close.
(R. W. Emerson, *American Scholar*)

Волт Витман је прво издање своје песничке збирке *Влати траве* објавио средином 1855. године, негде око 4. јула, америчког Дана независности, што је прва симболична чињеница везана за појаву ове књиге. Оно што ће постати срж и један од основних циљева Витмановог поетског ангажмана – проналажење песничког језика који ће верно одражавати дух Америке и бити јасно одвојен од европске и британске традиције – представља наставак америчке револуције, током које се 1776. године тринаест колонија изјаснило за самосталност од Британске империје и формирало Сједињене Америчке Државе. „Декларација независности“ формално је означила почетак стварања нове нације, ослобођене власти краља и монархистичких намета, чиме је отпочело и обликовање државе засноване на постулату да су сви људи по рођењу једнаки и да су природна и неотуђива права сваког појединца право на живот, слободу и потрагу за срећом. Географско и демографско увећање земље које је уследило током наредних деценија код становништва је подстицало осећај слободе, ширине и бескрајних могућности за живот и привређивање. Тако је прва половина 19. века обележена истраживањима континента и развојем система транспорта и комуникација, којима ће се и најудаљенији крајеви САД повезати у јединствену унију, а што је било предуслов за даљи развој самосталног политичког, економског и културног живота.

С друге стране, историјски тренутак појаве прве Витманове збирке обележен је и догађајима који указују на бројне проблеме у америчком друштву будући да је средина 19. века била време све учесталијих и

интензивнијих сукоба између различитих друштвених група као и појединих држава чланица Уније. Млада америчка нација суочавала се са питањем националног и културног идентитета, чије решавање је постало неодложно. Све више пажње усмерава се на положај различитих народа и етничких група које су се нашле на територији САД, било досељавањем из других делова света, било померањем државних граница, и на могућности њиховог интегрисања у јединствену, америчку нацију. Све гласније се постављају питања о положају не-белаца и жена, у друштву у којем је право одлучивања било у рукама белих Англосаксонаца. Нова нација је стварана под сенком принудне акултурације и расељавања индијанских племена на југоистоку и сукоба са Мексиком на југозападу.¹ Освајање нових територија било је у складу са популарном доктрином о „објављеној судбини“ (*manifest destiny*) и визијом Америке као обновитељке северноамеричког континента, западне хемисфере, па чак и целог света. Ширење Америке требало је да значи ширење демократије, ширење територије на којој ће се обављати различите делатности у циљу свеопштег прогреса и која ће бити уточиште за нове генерације миграната обесправљених у својим земљама, док су системи уређења мексичких и индијанских територија сматрани препреком за напредак не само америчке нације, већ и целог човечанства.

Док се с једне стране радило на чвршћем повезивању и уједињавању свих делова земље, која се непрекидно увећавала, питање које је све више делило Сједињене Државе било је питање положаја Афро-Американаца, односно неусаглашеност око легитимности институције ропства, као и њеног ширења на нове територије. Демократски постулати озваничени у

¹ Године 1830. председник Ендру Џексон донео је Закон о расељавању Индијанаца (*Indian Removal Act*), којим је индијанским племенима на југоистоку САД формално понуђено, а практично наметнуто, премештање из области које су дотад насељавала на територије западно од реке Мисисипи.

Оружани сукоби са Мексиком почели су 1836. године, када су амерички колонисти у тада мексичкој области Тексас подигли револуцију и прогласили самосталну Републику Тексас, а настављени су након што су 1845. САД анектирале Тексас као 28. савезну државу, што је довело до Мексичко-америчког рата.

И Закон о расељавању Индијанаца и припајање Тексаса изазвали су полемике у јавности, не само као пример агресивног ширења територије у име „виших циљева“, већ и зато што су подразумевали ширење јужњачког робовласничког система, који је велики број људи из америчких политичких и интелектуалних кругова сматрао неприхватљивим и срамним.

америчком Уставу покренули су полемике око грађанских права и неоснованости њиховог ограничавања на привилеговане групе. С друге стране, урбанизација и индустријализација пре свега северних савезних држава у економском погледу доводиле су до све већег јаза између Севера и још увек претежно руралног Југа, чија се привреда у великој мери ослањала управо на радну снагу црнаца-робова. Абрахам Линколн сумирао је актуелну политичку кризу у свом говору о Америци као подељеној кући, одржаном 1858. године:

Кућа подељена унутрашњим несугласицама не може се одржати. Верујем да ова држава не може навек опстајати напола ропска а напола слободна. Не очекујем да ће се Унија распасти – не очекујем да ће се кућа срушити – али очекујем да ће престати да буде подељена. Она ће цела постати или једно или друго. Или ће противници ропства зауставити његово даље ширење и сместити га тамо где ће јавност бити сигурна да је оно на путу коначног истребљења; или ће га његови заговорници наметати све док се не озакони у свим савезним државама, и старим и новим – северним и јужним. (Lincoln 1953: 461–2)²

Линколново предсказање сведочи о јачини тензија које су у то доба сламале америчко друштво и припрема јавност за коначни обрачун између Севера и Југа, који је уследио две године касније.

2. 1. СТВАРАЊЕ АМЕРИЧКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

У сфери интелектуалног и духовног живота, од проглашења независности доминирала је потреба за утврђивањем оних карактеристика које америчку нацију чине особеном и одвојеном од њених европских корена. Обликовање нације подразумевало је обликовање културног идентитета, те је у духу револуције започела потрага за аутентичним културним обрасцем којим би се Америка јасно оградилa од британске традиције и дефинисала независно од ње. Ова тежња налази се у основи развоја америчке

² У оригиналу: "A house divided against itself cannot stand. I believe this government cannot endure, permanently, half slave and half free. I do not expect the Union to be dissolved — I do not expect the house to fall — but I do expect it will cease to be divided. It will become all one thing or all the other. Either the opponents of slavery will arrest the further spread of it, and place it where the public mind shall rest in the belief that it is in the course of ultimate extinction; or its advocates will push it forward, till it shall become lawful in all the States, old as well as new — North as well as South." Цитате из текстова на страним језицима на српски је превела ауторка рада.

књижевности током целог 19. века. Иако је ослањање на британско наслеђе било неминовно, пре свега због заједничког, енглеског језика, амерички аутори покушавали су да пронађу аутохтоне америчке теме и да о њима пишу особеним стилем.

Јасне идеје су постојале, али стварању националне књижевности није се могло приступити плански, а културни живот САД у целини, нарочито у првој половини 19. века, био је

препун случајности, насумичан, ствар среће и случајних сусрета – мада из тог разлога још увек пун узбуђења какво становници британских или европских градова можда никада неће спознати. Набасати на неку одређену књигу могло је да промени живот, а давање или позајмљивање књига некоме било је знак великог поштовања. (Packer 2004: 41)³

Неуређеност књижевних активности била је последица непостојања или неорганизованости релевантних институција и законодавног апарата. Од усвајања првог америчког закона о ауторским правима 1790. године књижевност је постала роба која се продаје на тржишту, док је писање књига постало професија. Ипак, у земљи изграђеној на пуританским постулатима рада, на професионалне писце се у 19. веку није гледало са одобравањем – писање књига је сматрано неамеричком делатношћу. Чак и да их није пратила оваква репутација, тешко да би број књижевника у Америци у првој половини 19. века могао да буде већи, будући да је мало америчких аутора могло да живи од писања. Међународни закон о ауторским правима усвојен је тек 1891. године, а непостојање овог закона значило је да амерички аутори нису имали никакав приход од својих дела објављених у иностранству, док је домаћим издавачима било исплативије да објављују дела британских аутора, којима нису били у обавези да плаћају тантијеме. Међутим, последице оваквог стања нису биле у потпуности негативне по америчку књижевну сцену. Штампаче и дистрибуција делâ британских аутора допринели су обликовању књижевног укуса и стварању тржишта за књижевност у

³ У оригиналу: „[...] haphazard, random, a matter of luck and chance encounters – though for that reason still full of excitement that residents of British or European cities might never know. Stumbling upon a single book could change a life, and giving or lending books to someone else was a sign of high esteem.“

Сједињеним Државама, а овим је значајно унапређена и издавачка делатност, што је било предуслов за настанак праве америчке књижевности (Bell 1995: 14).

„Права америчка књижевност“ се, упркос потешкоћама, постепено рађала, између осталог из прозе Вашингтона Ирвинга (Washington Irving) и Џејмса Фенимора Купера (James Fenimore Cooper), поезије Лонгфелоуа (Henry Wadsworth Longfellow) и осталих „песника огњишта“ (the Fireside poets) и нарочито из делâ Матијесенове петорке, Емерсона (Ralph Waldo Emerson), Тороа (Henry David Thoreau), Хоторна (Nathaniel Hawthorne), Мелвила (Herman Melville) и Витмана, којима свакако треба придодати и Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe) и Емили Дикинсон (Emily Dickinson).⁴ Ово нису једина значајна имена америчке књижевности почетка и средине 19. века, али можемо рећи да су била најистакнутија у формирању књижевног контекста, при чему су 1850-е године биле нарочито плодне. Матијесен средину 19. века назива „америчком ренесансом“, што у овом случају не указује на обнављање вредности из прошлих времена, већ означава „амерички начин стварања ренесансе уласком у доба прве зрелости и потврђивањем свог легитимног наслеђа свом ширином уметности и културе“ (Matthiessen 1979: vii).⁵

Будући да је „америчка ренесанса“ настајала усред веома турбулентног друштвеног окружења, постављало се питање да ли књижевност и, уже посматрано, поезија треба да се везују за актуелне друштвено-политичке теме и у којој мери је то могуће остварити а да се не изгуби уметнички предзнак. Како Барбара Пакер примећује,

поезија посвећена унутрашњим осећајима и лепоти ризиковала је да звучи нерелевантно у политичкој клими обележеној насиљем и мржњом; с друге стране, стихови из новина који су говорили о

⁴ У својој изузетно утицајној студији *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (Америчка ренесанса: уметност и израз у доба Емерсона и Витмана), објављеној 1941. године, Френсис Ото Матијесен издваја пет аутора чија су дела обележила средину 19. века у Америци. Док је значај Матијесенове студије непорецив, будући да представља темељ проучавања америчког 19. века и америчких студија уопште, овакво канонизовање наишло је и на озбиљне критике, између осталог због изостављања женских и афро-америчких гласова. Изостављен је и Е. А. По, којем је Матијесен испрва планирао да посвети једно поглавље, али је од првобитног плана ипак одустао.

⁵ У оригиналу: „[...] America’s way of producing a renaissance, by coming to its first maturity and affirming its rightful heritage in the whole expanse of art and culture.“

најновијим политичким увредама или људским окрутностима чинило се да учествују у ружним стварима којима су се ругали. (Packer 2004: 88)⁶

Недоумица је било, али чињеница је да је америчка поезија овог периода формом, стилем и тематиком углавном покушавала да се усклади са ширим контекстом и одговори на захтев за стварањем америчког културног идентитета, те се тако у појединим случајевима уочљиво приближавала реторици. Појашњавајући утемељеност књижевности у историјском и културном контексту, Шира Волоски запажа да су се идеје по којима је поезија чисто естетичка појава, којој се прилази путем формалистичке анализе и која се изражава чистим поетским језиком, појавиле тек крајем 19. века, а да је у претходном периоду поезија била непосредно и активно укључена у решавање друштвених проблема са којима се Америка суочавала (Wolosky 2004: 147). Волоски наводи Витмана као пример песника чија је поезија имала улогу у јавном животу Америке, али истиче да је таква ангажованост била свеprisутна појава у песништву тог времена – сматрало се да поезија треба да буде активни учесник у животу нације, што је битно утицало и на представу коју су сами песници имали о свом месту у друштву (Wolosky 2004: 148).

2. 2. ТРАНСЦЕНДЕНТАЛИЗАМ И ЕМЕРСОНОВА ПОТРАГА ЗА „АМЕРИЧКИМ ПЕСНИКОМ“

Дефинисању улоге песништва у америчком 19. веку помогла је теоријска подлога настала ангажманом песника и филозофа са североистока САД. Тридесетих година 19. века у регији Нове Енглеске настаје трансцендентализам, нови филозофско-религијски покрет ослоњен на постулате унитарнијанске цркве, али и на филозофију идеализма, посебно Имануела Канта. Покрет се постепено формирао од септембра 1836. године, када су се у Кембриџу (Масачусетс) окупиле истакнути интелектуалци, међу којима и Фредерик Хенри Хеџ (Frederic Henry Hedge), Ралф Волдо Емерсон и

⁶ У оригиналу: „Poetry devoted to inwardness and beauty risked sounding irrelevant in a political climate marked by violence and hatred; on the other hand, newspaper verses about the latest political outrage or human atrocity seemed to participate in the ugliness they mocked.“

Џорџ Патнам (George Putnam), и одлучили да формирају клуб, касније прозван Клуб трансценденталиста, који ће окупљати учене људе из те регије и у којем ће се дискутовати о тренутном стању у америчкој култури и друштву. Међу члановима су се нашли Ејмос Бронсон Алкот (Amos Bronson Alcott), Теодор Паркер (Theodore Parker), Хенри Дејвид Торо, Маргарет Фулер (Margaret Fuller) и Елизабет Пибоди (Elizabeth Peabody). Због немогућности да своје есеје и критичке приказе објављују у угледним часописима као што су *North American Review* и *Christian Examiner* (који нису прихватили прилоге ових и сувише неконвенционалних мислилаца), трансценденталисти оснивају своје гласило, часопис *The Dial*, који ће од првог броја (јул 1840), па до последњег (април 1844) уређивати Маргарет Фулер.

Трансценденталисти су полазили од хришћанске доктрине, многи са позиција свештених лица, али су се све радикалнијим преиспитивањем појединих елемената и пракси религијског учења и под утицајем романтичарских идеала временом удаљили од премиса унитаризма из чијег крила су потекли. Више од беспоговорне вере у једног Бога истицала се вера у природу, нарочито људску природу, и потреба ослањања на сопствене способности. Трансценденталисти су себе доживљавали као револуционаре, па чак и изопштенике, који се својим прогресивним идејама издвајају из главних токова америчког друштва и културе. Припадници овог покрета веровали су да су управо они „проводници тока револуционарних идеја из Европе које треба да сломе последње санте леда провинцијалне културе, да су обновитељи духовног живота“ (Packer 1995: 378).⁷

Трансцендентализам никада није био хомоген покрет, нити су сви мислиоци и активисти били подједнако спремни да се отворено успротиве ауторитетима као што је црква, али су сви они ипак сарађивали, међусобно се помагали и подржавали. Залагали су се за друштвену акцију, за практично деловање и примену филозофских идеја у свакодневном животу. Трансценденталисте су занимала питања везана за образовање и развој човека као самосталне, јединствене индивидуе уз константно унапређење

⁷ У оригиналу: “[...] the conduits for a stream of revolutionary ideas from Europe intended to break up the last ice floes of provincial culture, that they were the renewers of spiritual life.”

духовног живота. Подржавали су активан дух усаглашен с природом, активно преиспитивање унапред датих вредности и отпор свему што се наметало као ауторитет – религији, систему образовања и државног уређења. Управо је инсистирање на развоју јединствене, аутентичне перцепције стварности код сваког појединца, као извора доживљаја који потом треба изразити аутентичним средствима, представљало основ за идеју о стварању америчке књижевности, која се неће служити средствима потеклим из европске традиције, наслеђеним из колонијалног периода, већ ће трагати за особеним начином да опише савремено искуство младе америчке нације.

Вођени јасним циљем да реформишу америчко друштво, трансценденталисти су тежили да своју филозофију примене у пракси, а идеје су ширили кроз писану и говорну реч. Емерсон, Торо, Бронсон Алкот и Теодор Паркер оставили су за собом значајан број есеја, трактата, дневничких записа, писама из приватне кореспонденције и других текстова прожетих трансценденталистичким учењем. Често су деловали као секуларни проповедници, путем усмених излагања и предавања одржаваних по градовима и на универзитетима. Поред окупљања у Клубу трансценденталиста и конвенционалних начина ширења идеја, путем чланака, есеја и циклуса предавања, њихове активности укључивале су и конкретну примену филозофије, остварену кроз комуне као што су фарма Брук (*Brook Farm*) и Фрутлендс (*Fruitlands*), као и кроз организовање школе са реформисаним системом наставе, који подразумева активно учење путем самосталног откривања, уместо тада уобичајеног харвардског система „учења напамет“. Можда најрадикалнији пример трансценденталистичког деловања било је Тороово повлачење на језеро Волден, које је подразумевало потпуну промену животног окружења и навика.

Књижевност је од почетка била важно поље деловања америчких трансценденталиста, што се огледало не само у поезији и прози коју су писали, већ првенствено у поетичким ставовима за које су се залагали и идејама о правцу развоја америчког стваралаштва. По мишљењу Лоренса Бјуела, трансценденталисти су заправо највећи и најтрајнији допринос дали управо у области књижевности, јер су се од половине 19. века, када су

активности ове интелектуалне групе већ слабиле, појавила књижевна дела очигледно настала на трансценденталистичкој основи (в. Buell 1988: 373). Овде се на првом месту може навести Волт Витман, чија је прва збирка поезије у великој мери обликована према Емерсоновим есејима.

Ралф Волдо Емерсон је био централна фигура америчког трансцендентализма, не само зато што је још у своје време стекао углед истакнутог мислиоца, као аутор есеја у којима је износио проницљиве увиде у тренутно стање америчког интелектуалног и културног живота и смернице за његов будући развој, већ и као својеврсни ментор књижевницима и интелектуалцима из свог окружења. Емерсон је активно пратио рад осталих трансценденталиста и помагао им, и морално и финансијски, кад год би им њихови експериментални пројекти донели невоље. Његов допринос развоју америчке књижевности тешко је преценити – он сам није написао ниједно ремек-дело, али је, како запажа Матијесен, први темељно размотрио потенцијале за развој аутентичне америчке књижевности (в. Matthiessen 1979: xii). Теме које је Емерсон у својим есејима означио као кључне биће подробније обрађене и у Витмановим *Влатима траве*.

Као једна од основних тема Емерсонове филозофије издваја се неопходност (поновног) успостављања хармоније с природом, која је извор све лепоте и која стога треба да буде и примарни извор песничке инспирације. У есеју „Природа“ (1836), који се данас сматра манифестом трансцендентализма, Емерсон разматра физичке и духовне аспекте природе, напомињући да се она у различитим појавним облицима човеку показује свуда и свакодневно и представља непресушни извор инспирације, те да је освртање на прошлост стога непотребно и непродуктивно. Емерсоново одушевљење природом делом је произашло из европске романтичарске традиције, чији је развој током 19. века и у Европи и у Америци ишао у корак, а често и под руку, са развојем националистичких сентимената. Ричард Бродхед запажа да се по доласку на амерички континент, европски романтизам сасвим природно уклопио у преовлађујуће националистичко расположење 30-их и 40-их година 19. века, те да је „ушао у интеракцију са тадашњим акутним постколонијалним страхом од културне зависности, која

је преживела политичку независност, и са глађу за облицима америчког израза који нису изведени из нечег другог“ (Brodhead 2005: 14).⁸ И Емерсон улогу природе у поетском стварању повезује са идејом о стварању националне књижевности кроз напуштање старих и изналажење нових, аутохтоних форми, усклађених са временом и простором у којем настају, те на самом почетку „Природе“ пита: „Зашто не бисмо имали поезију и филозофију увида а не традиције [...]?“ (Emerson 1983: 7)⁹ Уместо писања историја и биографија, треба се осврнути око себе и запазити сунце, поља, нове пределе, нове људе и нове мисли. Фокусирањем на природу и оно што она пружа у садашњем тренутку, песник, до сада загладан у прошлост других земаља, пажњу усредсређује на садашњост и на своје непосредно окружење, на Америку 19. века.

Неопходност стварања америчке књижевности Емерсон је подробније разрадио у есеју „Амерички учењак“ („American Scholar“, први пут изложен 1837. пред члановима Друштва Фи-Бета-Капа), који се данас узима за интелектуалну декларацију америчке независности. Како запажа Барбара Пакер, тема овог есеја била је у то време добро позната у америчким књижевним круговима, а „објашњења за непостојање америчке књижевности била су тако честа у постреволуционарној Америци да су сама чинила засебан жанр“ (Packer 1995: 397).¹⁰ Говорећи о ученим људима уопште, Емерсон се пита да ли је коначно дошло време да се прогласи и интелектуална независност од старих модела и да се амерички учењак, којег назива папагајем и књишким мољцем, преобрази у Човека Који Мисли. „Наш дан зависности, наше дуго шегртовање код учењака других земаља, примиче се крају“ (Emerson 2006a: 19). Свако доба треба да напише своје књиге, али и тако написане, књиге служе само као надахнуће, а читање треба да буде активно, односно креативно или стваралачко.

⁸ У оригиналу: „[...] interacted with this time’s acute post-colonial anxiety over cultural dependencies that had survived political independence, and with the 1840s hunger for non-derivative forms of American expression.“

⁹ У оригиналу: „Why should not we have a poetry and philosophy of insight and not of tradition [...]?“

¹⁰ У оригиналу: „Explanations for the nonexistence of American literature were so common in postrevolutionary America as to constitute a genre of their own.“

Једина вредна ствар на свету је активна душа. [...] Књиге, универзитети, уметничке школе, институције било које врсте, заустављају се када се огласи неки моћни ум. То је добро, кажу они, држимо се тога. Они ме укопавају ту где јесам. Они гледају уназад, а не унапред. Али снажан дух гледа унапред: очи су човеку постављене на лице, не на затиљак; човек се нада; геније ствара. (Emerson 2006a: 24)

У завршници ове објаве независности Емерсон поручује: „Ми ћемо корачати властитим ногама, радити властитим рукама, изрицати властита мишљења“ (Emerson 2006a: 38), што је уједно увод у концепт „самопоуздања“ (*self-reliance*), један од најважнијих у Емерсоновој филозофији, посебно обрађен у есеју истог наслова („Self-Reliance“, 1841). Разрађујући идеју о божанској природи човека, Емерсон наводи самопоуздање као супротност конформизму, као веру у себе и ослањање на сопствене спознајне и интелектуалне способности. „Веровати властитим мислима, веровати да је оно што је по суду вашег срца истинито за вас подједнако истинито и за све људе – то је велика духовна снага“ (Emerson 2006b: 39), а насупрот овоме стоје некритичко усвајање идеја песника, мудраца, свештеника. Емерсон критикује људе који се не усуђују да устврде било шта без позивања на признати ауторитет, те тако и не живе у садашњости, већ се вечито осврћу на прошлост и покушавају да докуче будућност. Мада се Емерсон и Витман размимоилазе у ставовима о месту појединца у заједници људи, кључни елементи есеја „Самопоуздање“ постали су основа Витманове поетике. На њима се заснива и порука коју Витман преноси читаоцима већ у првом стиху првог издања *Влати траве*: „Ја славим себе“.

Разматрању поетског стваралаштва Емерсон се враћа у есеју „Песник“, који је и у погледу изложених идеја, а и у погледу стила писања, Витману послужио као непосредна инспирација. Песник је схваћен као император, суверени владар, који се налази у средишту збивања, представља лепоту и даје имена стварима. Емерсон овде прави разлику између лиричара и песника, односно између човека данашњице и вечног човека, при чему предност даје истинском песничком таленту над техником низања правилних римованих стихова. Филозоф закључује да песму не чини метар већ „аргумент који ствара метар – мисао тако страствена и жива да, попут

духа неке биљке или животиње, поседује сопствену архитектуру и природу заодева нечим новим“ (Emerson 1983: 450).¹¹ И мада са жаљењем примећује: „Узалуд тражим песника каквог описујем“ (1983: 465),¹² Емерсон есеј завршава у оптимистичном тону, указујући на специфичности савременог америчког начина живота, којима песници још нису посветили пажњу:

Банке и царине, новине и страначка заседања, методизам и унитаризам отрцани су и досадни досадним људима, али почивају на истим чудесним основама као град Троја и делфски храм и подједнако брзо нестају. [...] наши црнци и Индијанци, оно чиме се хвалимо и оно што одбацујемо, гнев ниткова и устезање поштених људи, северњачка трговина, јужњачке плантаже, западне чистине, Орегон и Тексас још нису опевани. Па ипак Америка је песма у нашим очима; њена богата географија заслепљује машту и неће дуго чекати на стихове. (1983: 465)¹³

2. 3. ПЕСНИК ЈЕ ПРОНАЂЕН – ВОЛТ ВИТМАН И ПРОМЕНА ПОЕТСКОГ ДИСКУРСА

Можда Емерсон је тих година узалуд тражио таквог песника, али есеј свакако није узалуд написао. Волт Витман се у свом песничком раду великим делом руководио управо принципима изложеним у овом тексту, а филозоф из Конкорда је у много погледа био мислилац који је инспирисао Витмана да се прихвати реформаторског подухвата отелотвореног у *Влатима траве*.¹⁴ Идеја о стварању аутентично америчке уметности, посебно поезије, која неће подражавати постојеће моделе, била је главни *spiritus movens* Витмановог

¹¹ У оригиналу: „For it is not metres, but a metre-making argument, that makes a poem, – a thought so passionate and alive, that, like the spirit of a plant or an animal, it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing.“

¹² У оригиналу: „I look in vain for the poet whom I describe.“

¹³ У оригиналу: „Banks and tariffs, the newspaper and caucus, methodism and unitarianism, are flat and dull to dull people, but rest on the same foundations of wonder as the town of Troy, and the temple of Delphos, and are as swiftly passing away. Our logrolling, our stumps and their politics, our fisheries, our negroes, and Indians, our boasts, and our repudiations, the wrath of rogues, and the pusillanimity of honest men, the northern trade, the southern planting, the western clearing, Oregon, and Texas, are yet unsung. Yet America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for metres.“

¹⁴ Колико је Витман уважавао Емерсона показује и то што му је одмах по објављивању првог издања своје збирке 1855. један примерак послао у Конкорд. Емерсон је одговорио писмом препуним одушевљења и охрабрења, које је песник већ у наредном издању своје збирке објавио у целости, док је кључна реченица писма, „*I greet you at the beginning of a great career*“, утиснута на рикни књиге. Касније ће своје поштовање према Емерсоновим идејама о аутономији песника парадоксално исказати одлучним одбијањем Емерсоновог предлога да из *Влати траве* избаци песме експлицитнијег еротског садржаја.

стваралаштва, како песничког тако и прозног. У годинама непосредно пред појаву првог издања *Влати траве* ова идеја је била у складу са песниковим одушевљењем Сједињеним Државама, њиховим пространствима, разноликом структуром становништва и огромним потенцијалом за даљи друштвени и економски напредак. Истовремено је доносила ујединитељски импулс и представљала противтежу сукобљеним струјама које су претиле да поделе земљу по више различитих основа.

Волт Витман је Емерсона следио не само по поетичким начелима, већ и по самом стилу писања. Иако се на Емерсона никада не позива експлицитно, уочљиве су сличности између двојице аутора у начину обраћања публици, чак и у избору речи. Почетак „Предговора“ *Влатима траве* из 1855. надовезује се на Емерсонова запажања из есеја „Природа“ (1936). Емерсон на почетку свог есеја каже:

Наше доба је ретроспективно. Гради гробнице очева. Пише биографије, историје и критике. Претходне генерације су посматрале Бога и природу лицем у лице; ми, њиховим очима. Зашто и ми не бисмо уживали у првобитној вези са универзумом? Зашто не бисмо имали поезију и филозофију увида а не традиције [...] зашто бисмо опипавали наслепо усред сувих костију прошлости или генерацију живих маскирали у њена избледела одеда? (Emerson 1983: 9)¹⁵

Девет година касније, Витман своју прву збирку поезије започиње речима: „Америка не одбацује прошлост нити оно што је она произвела по својим облицима [...] прихвата ту лекцију с миром. [...] Увиђа да се леш полако износи из трпезарије и спаваће собе“ (Витман 2015: 70). И Витман прошлост приказује као нешто што не треба мешати са светом живих, те као и Емерсон, апелује на одступање од традиције и стварање нових форми, примеренијих модерном добу. Речи с горенаведеног почетка Емерсоновог есеја песник евоцира и у стиховима из „Песме о мени“, којима читаоца упућује да свет посматра искључиво својим очима:

¹⁵ У оригиналу: „Our age is retrospective. It builds the sepulchres of the fathers. It writes biographies, histories, and criticism. The foregoing generations beheld God and nature face to face; we, through their eyes. Why should not we have a poetry and philosophy of insight and not of tradition, and a religion by revelation to us, and not the history of theirs? [...] why should we grope among the dry bones of the past, or put the living generation into masquerade out of its faded wardrobe?“

Нећеш више примати ствари из друге и треће руке, нити
гледати очима мртвих, нити се хранити утварама из
књига,
Нећеш ни мојим очима гледати, нити ствари примати од
мене,
Слушаћеш са свих страна и пропуштати кроз себе самог.
(Vitman 2008: 25)

Проповеднички тон и синтаксички паралелизми, којима ови стихови евоцирају библијске версете, код Емерсона се појављују у есеју „Песник“, у последњем пасусу, у ком се филозоф директно обраћа неком будућем америчком песнику, храбри га и упућује на извор инспирације:

О песниче! [...] Ти ћеш напустити свет и познавати само музу. Више нећеш познавати епохе, обичаје, пристојно понашање, политику или мишљења људи, већ ћеш све узимати од музе. [...] Цела земља ће бити твој парк и посед, море твоје корито и твоја пловидба, без пореза и без зависти; поседоваћеш шуме и реке; и поседоваћеш оно где су други само подстанари и гости. (Emerson 1983: 467-8)¹⁶

Осим тога, и сама представа Америке као „песме у нашим очима“, чија географија „заслепљује машту и неће дуго чекати на стихове“ (Emerson 1983: 465), одјекује и Витмановим „Предговором“, где се надахнуто говори да су Сједињене Државе „највећа песма“, а да амерички песник „отеловљује њену географију и природу и реке и језера“ (Витман 2015: 70, 71). Мада је Витман непорециво оригиналан песник сасвим индивидуалног стила, његова поезија је дубоко утемељена у друштвеном и интелектуалном контексту у ком је настала. Основна инспирација и Емерсону и Витману била је Америка.

Након проглашења политичке независности од Велике Британије 1776. године и Емерсоновог говора „Амерички учењак“, којим је 1837. објављена независност Америке у интелектуалној сфери, и америчка књижевност је 1855. добила своју, поетску декларацију независности у виду Витманове збирке *Влати траве*. По речима Бетси Еркиле, објављивање ове књиге, негде

¹⁶ У оригиналу: „O poet! [...] Thou shalt leave the world, and know the muse only. Thou shalt not know any longer the times, customs, graces, politics, or opinions of men, but shalt take all from the muse. [...] Thou shalt have the whole land for thy park and manor, the sea for thy bath and navigation, without tax and without envy; the woods and the rivers thou shalt own; and thou shalt possess that wherein others are only tenants and boarders.“

Сличност са библијском реториком, пре свега оном из „Десет Божјих заповести“, нарочито се уочава у изворним, енглеским текстовима – и Витман и Емерсон користе модални глагол *shall (shalt)*, Емерсон је употребио и старији облик заменице за 2. лице једнине, *thou*.

око америчког Дана независности, „представљало је револуционаран чин, напад на институције културе старог света, подједнако експерименталан и далекосежних последица у сфери уметности као што је то била америчка побуна против Енглеске у политичкој сфери“ (Erkkila 1989: 3).¹⁷ Ипак, како и Еркила у наставку запажа (в. 1989: 5), није то била само уметничка декларација независности, већ објава ослобођења појединца, на трагу Емерсоновог концепта о „самопоуздању“.

Својом првом збирком песама, започетом прозним „Предговором“, као манифестом новог, америчког песништва, Витман се надовезао на разматрања о односу америчке књижевности према британској традицији. Стварање књижевности Новог света подразумевало је отклон од утицаја европских књижевних модела, односно отклон од прошлости. По овом концепту, амерички песник не треба да буде заглаван у прошлост других земаља, већ да посматра оно што га непосредно окружује и да за то пронађе адекватан језички и стилски израз.

Уверен да америчка поезија треба да буде аутентична и по тематици и по форми и свестан да нове песничке моделе треба стварати изнова, Витман је почео да пише песме радикално другачије од онога што је тада сматрано поезијом и током целог живота се поигравао конвенцијама, занемарујући правила, уносећи новине и спајајући наизглед неспојиво. Тако **експеримент** постаје кључна реч Витманове поетике. Да се код Витмана заиста радило о непрекидном вишедеценијском поетском експериментисању, показује и чињеница да је песник за живота објавио шест садржински и структурно посве различитих збирки поезије под истим насловом, *Влати траве*.¹⁸ Мада се због непромењеног наслова усталило уверење да је Витман аутор једне збирке поезије, у случају *Влати траве* би се заправо могло говорити о неколико различитих збирки, а не само о поновљеним, дорађеним издањима

¹⁷ У оригиналу: „[...] was an act of revolution, an assault on the institutions of old-world culture that was as experimental and far-reaching in the artistic sphere as the American revolt against England had been in the political sphere.“

¹⁸ Број различитих издања *Влати траве* који се наводи у критичким студијама варира између шест и седам, будући да је последње, „издање са самртне постеље“, из 1891/92, идентично претходном, али да садржи и два додатка („анекса“): „Sands at Seventy“ и „Good-Bye My Fancy“.

једне исте књиге, јер су разлике између њих знатне и подразумевају не само разлике у садржају – додавање нових и избацавање старих песама, те промене у самим песмама – већ и промене у структури збирке, стварање „кластера“, тј. циклуса песама (који су у свакој следећој збирци добијали нови облик), као и специфичности ликовне и графичке опреме, од корица до штампарских и типографских особености.¹⁹ У шест Витманових збирки које је песник приредио и објавио за живота није се мењао једино наслов.

Витман је и пре 1855. објављивао прозу и у мањој мери поезију, али *Влати траве* су биле његова прва књига.²⁰ Мада очигледно утемељена у друштвеном и културном контексту у ком је настала и не толико одсечена од интелектуалне и поетске традиције како се на први поглед чини,²¹ била је то књига довољно специфична по свом изгледу и поетском садржају да одбије интересовање потенцијалних издавача. Стога су се *Влати траве* 1855. године појавиле као самиздат, што је песнику омогућило да активно учествује у дизајнирању и штампању књиге, укључујући и слагање слова за штампарску пресу. Резултат је било једно необично издање, танко али великог формата, увезано у луксузни повез, са насловом у златотиску, али без имена аутора, које се не појављује ни на корицама ни на насловној страни. Песник се уместо тога читаоцу представља својим неконвенционалним портретом на фронтиспису. Витманова прва збирка почиње ненасловљеним прозним текстом (већ поменути манифестом нове, америчке поезије, који је касније проглашен за „Предговор“), након чега следи дванаест дужих песама, такође без сопствених наслова.²² Стихови су дуги, махом заузимају целу ширину страница, а уз то су и неједнаке дужине,

¹⁹ О визуелним карактеристикама и околностима издавања ових „*six entirely different editions*“ *Влати траве*, као и осталих Витманових књига, у: Folsom 2005.

²⁰ Два романа која је написао пре 1855. (*Франклин Еванс* и недавно откривени *Живот и авантуре Џека Енгла: аутобиографија*), као и рану поезију, Витман је објављивао по различитим новинским листовима.

²¹ Већ је указано на утицај који је на Витмана извршио Емерсон. У погледу форме, критичари су предочили сличност Витмановог стиха са библијским версетом, поједине идеје песник је преузео из француске традиције просветитељства, док дизајн корица првог издања у великој мери подсећа на корице књиге *Fern Leaves from Fanny's Portfolio* списатељице Фани Ферн, објављене две године пре *Влати траве*.

²² Првих шест песама је преузело наслов збирке, „Влати траве“, док последњих шест остаје ненасловљено.

неримовани су и, мада поседују одређену ритмичност, лишени су конвенционалних метричких правилности. Груписање у строфе постоји али су и оне неуједначене, те број стихова у строфама варира од само једног до преко осамдесет. Свих дванаест песама првог издања *Влати траве* појављивало се и у каснијим издањима, а већина је уз мање или веће измене задржана до последњег. Неке од ових првих песама издвојиле су се као најкарактеристичнији примери Витманове поетике – то су песме које у последњем издању носе наслове „The Sleepers”, „I Sing the Body Electric“, и најзначајнија „Song of Myself“. Форму је по неконвенционалности доследно пратио садржај, те су, поред „прихватљивих“ тема као што су природа, лепота, прикази великих историјских догађаја, размишљања о животу и смрти, Витманове песме садржале и „непоетске“ сегменте, од којих су публици најшокантнији били описи тела, телесних функција и сексуалности.

Провокативан садржај, необична форма стиха и интригантан изглед збирке изненадили су и збунили критичаре, од којих су многи песника осуђивали у својим често увредљивим приказима. Ипак, нису сви прикази првог издања *Влати траве* били негативни – један део критичара је, уз констатацију да поједини делови збирке нису за читање у отменом друштву, истакао и поздравио иновативност новог песника. Позитивне критике су ипак биле недовољне да привуку већи број читаоца овој необичној књизи, те се она изузетно лоше продавала.

И поред финансијског неуспеха, песник није одустајао те је само годину дана касније објавио своју другу збирку, под истим насловом, са двадесет нових песама. Дванаест старих је задржано, прерађено и њихов распоред у збирци је промењен. И старе и нове песме су добиле своје наслове, те је свака постала „Песма о“ нечему. Можда у намери да одговори на замерке критичара да се његове творевине због специфичне форме не могу назвати поезијом, Витман је у сваки од 32 наслова уметнуо реч „песма“. Предговор из прве збирке у другој је поетски прерађен у „Poem of Many in One“ (касније преименована у „By Blue Ontario Shore“). Међу новим песама нашле су се и изузетно важне „Sun-Down Poem“ („Crossing Brooklyn Ferry“), „Poem of Salutation“ („Salut au Monde!“), „Broad-Axe Poem“ („Song of the Broad-Axe“),

„Poem of Wonder at the Resurrection of Wheat“ („This Compost“) и „Poem of the Propositions of Nakedness“ („Respondez!“).²³ Нови предговор није написан, али је поезији придодат својеврстан поговор, у последњем сегменту књиге симболично насловљеном „Leaves-Droppings“.²⁴ Овај прозни додатак има два дела: „Correspondence“ („Кореспонденција“), са Емерсоновим охрабрујућим писмом и Витмановим одговором, у којем се даље инсистира на стварању америчке књижевности, и „Opinions. 1855–6“ („Мишљења. 1855–6“), са неколико критичких приказа прве књиге објављених у периодици, од којих је за три „анонимна“ потврђено Витманово ауторство. Име песника се ни у овом издању не појављује ни на корицама ни на насловној страни, већ је утиснуто у рикну, док прва песма у збирци (касније „Песма о мени“) добија наслов „Poem of Walt Whitman, an American“. На рикни је, поред имена песника, утиснута и реченица из Емерсоновог писма: „Поздрављам вас на почетку једне велике каријере“, што се данас сматра првим „блурбом“ у историји производње и пласирања књига.

Свако од шест различитих издања *Влати траве* доноси особености друштвено-историјског контекста у којем је настајало. Првим је Витман одговарао на Емерсонов захтев за америчким песником, док се за друго може рећи да „верно одражава напетост лице саме нације у годинама које су непосредно претходиле грађанском рату“ (Erkkila 1989: 132).²⁵ Предратни период имао је значајну улогу и у обликовању трећег издања, које се појавило 1860. године, непосредно пред избијање грађанског рата. Четири године које су уследиле након другог издања песнику су донеле нова искуства, што је резултирало знатно проширеном збирком. Поред тога што је и даље прерађивао старе, Витман је у треће издање унео и више од сто нових песама, а и систематичнији приступ структурирању целе збирке. Већина песама је добило наслове, наслови свих старих песама су измењени, а строфе

²³ У заградама су наведени наслови под којима се исте песме појављују у последњем издању *Влати траве*.

²⁴ Песник се поиграва речима „leaves“ (која је још у наслову збирке постала метафора за његове песме) и „eaves-dropping“ („ослушкивање, прислушкивање“, у овом случају, гласова критичара).

²⁵ У оригиналу: „[...] the volume so nearly mirrors the strained countenance of the nation itself in the years immediately preceding the Civil War.“

су нумерисане. Највећа структурна новина ове књиге је тематско груписање (углавном краћих) песама у циклусе, такозване „кластере“, што ће се као пракса задржати до последњег издања, мада ће се сам садржај кластера непрекидно мењати. Трећа збирка садржи шест кластера, „Chants Democratic And Native American“, „Leaves of Grass“, „Enfans d’adam“, „Calamus“, „Messenger Leaves“ и „Thoughts“. Дуже песме као што су „Walt Whitman“ („Song of Myself“), „Salut au Monde!“ и „Crossing Brooklyn Ferry“ остају издвојене.

За треће издање *Влати траве* Витман је по први пут добио понуду од једног комерцијалног издавача, младе бостонске куће „Тејер и Елдриџ“, која је већ уживала изванредан углед, посебно у прогресивним, аболиционистичким круговима. Песнику је омогућено да учествује у свим фазама припреме за штампу и самом штампарском процесу, да експериментише са изгледом корица и типографијом, а резултат тога је била изузетно лепа књига раскошне опреме. Ово издање се појавило у неколико различитих варијанти, у повезима различитих боја, од светло браон до тамно црвене, али без зелене, што је била боја корица прва два издања. Чињеница да се од зелене боје, као боје траве, дошло до нијанси браон и црвене, боје земље и крви, такође је симболична. Како примећује Ед Фолсом, Витман ће и своје потоње збирке увезивати наизменично у зелене и тамно црвене корице, што указује на непрекидно осциловање између природе и крви, пролећа и јесени, почетка и краја (Folsom 2005: 20). Карактеристична је насловна страна са посебно дизајнираним, „сперматичним“ словима наслова, која поред декоративне функције, антиципирају појачану сексуалност и еротичност садржаја збирке.²⁶

Треће издање *Влати траве* се појавило у предвечерје америчког грађанског рата, сукоба који и данас одјекује у свести Американаца као преломна тачка у америчкој историји. Витман је помно пратио политичка дешавања уз бојазан да би она могла довести до распада америчке уније. Назнаке оваквог песниковог расположења проналазе се управо у трећем издању његове збирке. Мада је објављена 1860. године, на насловној страни

²⁶ Овим се посебно позабавио Ед Фолсом, у раду “A spirt of my own seminal wet”: Spermatooid Design in Walt Whitman’s 1860 *Leaves of Grass* – видети Folsom 2010.

књиге се као година издања наводи „година 85. Ових Држава / 1860-61“. Витман користи нови, „амерички“ календар по којем се време рачуна од усвајања „Декларације независности“, 4. јула 1776. Ед Фолсом у овој двојној години издања, где 1860. представља последњу годину нестабилног мира, а 1861. прву годину неизвесног рата, види још један песников покушај да поезијом премости кризни период у историји САД (Folsom 2005: 20).

Поред тога што доноси одјеке актуелних политичких и друштвених превирања, треће издање *Влати траве* значајно је и по даљем одступању од правилâ „пристојне“ поезије. Поред тога што је естетски привлачна по својој опреми, ова књига се издваја својом сензуалношћу и великим бројем нових песама у којима се, мање или више експлицитно, тематизују љубав, сексуалност и различите видове еротике. Ово се повезује са песниковом биографијом, која је у периоду 1856–1860. обележена боемским вечерима проведеним у њујоршким кафеима и пивницама (пре свега пивници Пфафс) и дружењима са уметницима, глумцима и људима слободнијих животних назора. У *Влатима траве* из 1860. појављују се два кластера тематски окренута љубави, „Деца Адамова“ („Enfans d’adam“, касније „Children of Adam“) и „Каламус“ („Calamus“). Први је посвећен љубави мушкарца и жене и у време појављивања изазвао је низ негативних реакција због свог сексуалног набоја. Поводом овог кластера Р. В. Емерсон је Витману сугерисао да ревидира садржај збирке и уклони провокативне стихове. Песник је остао при свом. У новије време пак већу пажњу привлачи други „сексуални“ кластер, „Каламус“, посвећен мушком пријатељству, односно „љубави другова“ (*love of comrades*). Сензуалност хомоеротских слика у појединим песмама данас се сматра верним одразом песникових тренутних осећања.

Ток америчке историје и Витмановог стваралаштва мењају се по избијању грађанског рата 1861. године. Након што је у фебруару шест јужњачких држава донело одлуку о формирању Конфедерације, 12. априла је сукобом код тврђаве Форт Самтер у Јужној Каролини званично отпочео рат Севера и Југа. Амерички грађански рат је за четири године однео око 750.000 живота, што је више од укупног броја америчких жртава у свим осталим ратовима, те овај сукоб до данас представља најозбиљније угрожавање

опстанка САД. Значај грађанског рата у друштвеном, политичком и културном развоју Америке тешко је преувеличати. Питање ширења робовласничког поретка на нове америчке територије, које је било непосредан повод за рат, решено је потпуним укидањем ропства на целој територији САД (мада то није подразумевало и истинску еманципацију Афро-Америчког становништва). Историчари сукоб америчког Севера и Југа виде и као први пример модерног начина ратовања, које подразумева употребу најновије технологије и стално усавршавање војне опреме, што је уједно била и најава за светске ратове који ће обележити прву половину 20. века. Ипак, овај рат није донео само унапређења и иновације у војно-индустријском комплексу. Значајан напредак забележен је и у области медицине, подстакнут великим бројем страдалих војника, који су више умирали у импровизованим болницама, због неадекватних метода лечења и несанитетских услова, него у биткама.

Као и велики број његових сународника са Севера, Волт Витман је почетак грађанског рата дочекао као неминовност и неопходност којом се морају зауставити сепаратистички планови робовласника са Југа. О песниковом расположењу на почетку рата говори песма „Beat! Beat! Drums!“, у којој се полетно подстиче мобилизација и одлазак у борбу за очување Уније. Ипак, Витманови погледи на рат ће се из корена променити нешто касније, када песник сазна да му је један од браће рањен, након чега полази у обилазак војничких кампова и болница не би ли га пронашао. Суочен са призором ампутираних ногу и руку, набацаних на гомилу испред једне импровизоване болнице, Витман је дошао до спознаје да технолошки напредак доноси и уништавање. Песник који је кроз цео свој опус славио лепоту људског тела, током рата је то тело видео распарчано и тај приказ је доживео као својеврсну метонимију за целу земљу. Од првог сусрета са рањеницима Витман је увидео несрећу тих углавном врло младих војника, од којих су се многи, далеко од своје породице, опорављали од тешког рањавања или умирали у мукама. За Витмана је нарочито потресан био приказ неидентификованог младог војника који умире на носилима и спознаја да родитељи тог као и многих других младића никада неће сазнати

синовљевој судбини. Мада није учествовао у рату ни као војник ни као болничар, песник је био активно укључен у бригу о рањеницима тиме што их је свакодневно обилазио, доносио им ситне поклоне, воће и дуван, прикупљао финансијску помоћ за њих и у њихово име писао писма породицама. Истовремено, своја запажања и утиске редовно је записивао у бележнице, које ће постати извор за будуће песме, али и прозне аутобиографске текстове.²⁷

На плану књижевности, грађански рат у Америци представљао је преломни тренутак, као својеврсна граница између различитих фаза америчког искуства и начина мишљења. Према „хипотези реализма“ (*realism hypothesis*), предратна и послератна америчка књижевност разликују се по свом карактеру, будући да је ова друга умеренија, носи више ироније и мање илузија, те се грађански рат може сагледати као прелаз из романтизма у реализам (Brodhead 2005: 11-12). За Витманово стваралаштво грађански рат свакако јесте био преломни догађај. Анализом књига које је Витман објавио после 1865. године уочавају се значајне промене у развоју поетике. У периоду од 1865. до своје смрти 1892. године, Витман је објавио још четири издања *Влати траве* (1867, 1871, 1881 и 1891), од којих прва три доносе темељну прераду и надоградњу претходног, док је последње, „издање са самртне постеље“ (*the deathbed edition*) заправо поновљено шесто издање, уз два анекса. Песник је убрзо по објављивању сваке од својих збирки почињао да планира и припрема следеће издање, што је подразумевало додавање нових песама, избацавање или прерађивање старих, прегруписавање песама и њихово премештање из кластера у кластер. На тај начин је збирка расла и

²⁷ Витман је своје импресије из рата објавио у књизи *Memoranda During the War* (која је касније постала део књиге *Specimen Days*), али је о њима писао и у приватним писмима мајци, Луизи ван Велсор. Прича о неидентификованом младићу налази се у писму од 29. марта 1864:

[...] One poor boy (this is a sample of one case out of the 6000 he seemed to me quite young, he was quite small, [...] he groaned some as the stretcher-bearers were carrying him along — & again as they carried him through the hospital gate, they set down the stretcher & examined him, & the poor boy was dead — they took him into the ward, & the doctor came immediately, but it was all of no use — the worst of it is too that he is entirely unknown — there was nothing on his clothes, or any one with him, to identify him — & he is altogether unknown — Mother, it is enough to rack one's heart, such things — very likely his folks will never know in the world what has become of him — poor poor child, for he appeared as though he could be but 18 (Whitman 1864).

развијала се по принципима органске поетике. У таквом органском развоју значајну улогу одиграле су песме и мање збирке које је Витман од 1865. године припремао и објављивао одвојено од *Влати траве*, да би их убрзо интегрисао у своје главно поетско дело. Песник је сматрао да су *Влати траве* део прошлости и да је време да створи потпуно нову збирку која ће адекватније одражавати послератно доба. Призори и расположења из грађанског рата обликовали су песме Витманове прве послератне збирке *Drum-Taps (Ударци бубњева, 1865)*, којој је убрзо придодат и *Sequel to Drum-Taps (Наставак на ударце бубњева; 1865-66)*, са песмама инспирисаним атентатом на Абрахама Линколна. Ове песме чине заокружену аутобиографску целину, јер документују променљивост Витмановог односа према рату – од полетног расположења с почетка рата, преко смиренијих имажистичких описа војника у камповима између битки, па до елегичних тонова подстакнутих убиством америчког председника.

Колико год да је Витман испрва желео да од нових песама сачини одвојену збирку, која ће надмашити његов предратни пројекат, већ кроз пар месеци по објављивању збирке *Drum-Taps* почео је да прерађује песме и да их интегрише у *Влати траве* и то тако што је одштампане а неувезане примерке (са засебном пагинацијом) коричио заједно са новим, четвртим издањем *Влати траве* (1867). Слично се десило и са поемом *Passage to India (Пут до Индије)*, која је као засебна књига објављена 1871. године, али се већ исте године нашла увезана заједно са другим издањем пете збирке *Влати траве*.²⁸ Витманово експериментисање са структуром збирке завршава се 1891. године последњим издањем *Влати траве*, које је сам песник прогласио коначним. Остаје питање шта би се догодило са збирком да Витман није умро наредне године.

²⁸ На овом примеру се види неадекватност термина „збирка“ и „издање“ у случају Витманове поезије. Док је за књиге које су се под насловом *Влати траве* појавиле седам пута у различитим облицима уобичајено да се називају „издањима“ (енг. *editions*), овде би се можда пре могло говорити о „збиркама“ (енг. *collections*). Тим пре што је, као што је изнад изнесено, пето издање *Влати траве* штампано у два наврата, 1970. и 1971. године, и што се ту не ради само о доштампавању, већ о књигама различитог садржаја – друга садржи и горепоменути *Passage to India*, са засебном насловном страном и пагинацијом. Ед Фолсом овде говори о „second issue of the 1871 edition“ (Folsom 2005: 33).

2. 4. НЕКЕ ОСОБЕНОСТИ ВИТМАНОВЕ ПОЕТИКЕ

Витманова поезика је била иновативна по многим аспектима, како формалним тако и стилским и тематским, а експерименти који су довели до иновација проистицали су из песниковог антитрадиционалистичког расположења и тежње за одвајањем од британске и европске књижевне традиције и стварањем аутентичне националне књижевности. Традиција за Витмана није била само део прошлости и минулих времена, већ и скуп вредности које су стране америчком поднебљу и неусклађене са америчким начином живота. Витман значај прошлости није негирао у потпуности, те је свој песнички манифест, „Предговор“ из 1855, започео објавом да „Америка не одбацује прошлост“, вредности и уверења која су одговарала прошлим временима, али да њихово место сада полако преузима „крепки и лепи наследник [...] најприкладнији за своје време“ (Витман 2015: 70). Ово подразумева да прошлост и књижевност претходних епоха нису проблематичне саме по себи, јер дела која данас чине књижевну традицију једног народа или земље представљају адекватан одраз времена у којем су написана. Не одбацити прошлост значи прихватити да су прошли догађаји као и књижевна традиција акумулирани у култури, као темељ из којег настаје модерна књижевност. Проблем, по Витману, представља упорно инсистирање на подражавању традиционалних образаца, без покушаја да се изнађу нови модели и да се поетски израз осавремени.

Витманова збирка *Влати траве* децидирано се одвојила од традиције већ својом опремом, која је од првог издања пажљиво осмишљавана тако да надмаши конвенције издавачке праксе, да буде у складу са самим песничким садржајем, али и да буде привлачна на око. Прво издање *Влати траве* појавило се у прилично луксузној опреми, увезано у корице од зеленог марокена, са насловом у златотиску, на ком се биљни орнаменти преплићу са словима. И док се узор за овакав дизајн корица може пронаћи у књизи песникове савременице Фани Ферн, оно што је Витманову прву збирку чинило јединственом јесте одсуство ауторовог имена које се не појављује ни на корицама, ни на рикни, чак ни на насловном листу. Песник се уместо тога

читаоцу представља својим ликом на фронтиспису, који такође одударе од стандардних портрета књижевника. Конвенција је налагала да се на насловним сликама приказује биста аутора прикладно одевеног, обично у тамније одело, које ће додатно истицати белину главе као средишта интелектуалне и креативне моћи. Витман је пак за свој насловни портрет одабрао гравуру која приказује његову целу фигуру, од колена навише, што треба да наговести да његова поезија не потиче само из главе, већ и из груди, трбуха и међуножја. Одећом у којој позира песник наликује пољском раднику, а шешир на глави, раскопчана кошуља и подбочен став, с једном руком на куку а другом у џепу, одају утисак лежерности просечног човека.²⁹

Витманови портрети са насловних страна збирки прате поетски садржај али и контекст у којем је збирка настајала. На фронтиспису из трећег издања *Влати траве*, насталог у време када је песник активно учествовао у друштвеном животу Њујорка, као новинар али и редовни посетилац опера, позоришта и барова, Витман позира као денди, са марамом око врата, што евоцира урбаног песника и боема.³⁰ Треба приметити да је овај портрет доста конвенционалнији од оног из претходна два издања, јер приказује само рамена и главу аутора. Од портрета који се појављују у каснијим прозним, поетским и прозно-поетским збиркама може се издвојити онај из књиге *Specimen Days & Collect* (1882), који се не појављује као насловна слика, већ унутар књиге и приказује песника лежерно наслоњеног у столици како на испруженом кажипрсту леве руке држи лептира и пажљиво га посматра.³¹

Портрети који су се појављивали као насловне слике или унутар самих збирки чине мали део укупног корпуса дагеротипија и фотографија Волта Витмана. Будући да се интересовао за нове техничке проналаске, међу којима је тада била и фотографија, а како је и сам био склон експериментисању, Витман је радо позирао фотографима те је тако постао највише фотографисани песник свог доба. Ликовну опрему Витманових књига нису

²⁹ У питању је гравура у челику коју је израдио Семјуел Холјер, на основу раније урађене дагеротипије, чији је аутор Габријел Харисон (в. Hollyer 1854).

³⁰ За треће издање је искоришћена гравура коју је израдио С. А. Шоф, на основу слике Чарлса Хајна (в. Schoff 1860).

³¹ Ради се о фотографији израђеној у студију „Бродбент&Тејлор“ у Филадельфији негде око 1877. године (в. Taylor 1877?)

чинили само песникови портрети. Илустрације, вињете и разноврсни типографски елементи обогаћују многа Витманова издања. Нарочито се истичу *Влати траве* из 1860. по интригантним и често двозначним илустрацијама и по мноштву различитих типова слова употребљених у штампи.

Графичка и ликовна опрема Витману је од почетка била изузетно важна, што потврђује и чињеница да је своје књиге сам припремао за штампу, те је понекад сам слагао слова за штампарску пресу или бар помно надгледао читав процес. Витман је књигу као предмет третирао као уметничко дело које не доноси само поетски садржај, већ својим корицама, ликовним елементима, типографијом и положајем текста на страници носи одређену поруку. Осврћући се на везу између књиге као материјалног предмета и песниковог идентитета, Ед Фолсом и Кенет Прајс закључују да пажња коју је Витман посвећивао опремању и штампању својих збирки потиче од његовог радног искуства у штампаријама и новинским редакцијама, где је увидео да се различитим типовима слова на листовима различитих формата може утицати на читаочев доживљај целог текста. Стога су за Витмана „папир и слова били више од средства да се представе песме, они су заиста и сами били тела“ (Folsom, Price 2005: 21).³² Витманова збирка *Влати траве*, са свим својим визуелним особеностима, прожета је духом песникове личности и времена у којем је живео, те тако превазилази категорију неживих предмета.

Визуелни елемент који је нарочито збунио прве Витманове читаоце и критичаре била је форма стихова и строфа, обликованих тако да је текст многе више подсећао на прозу него на поезију. Слободни стих, који већ од првих *Влати траве* постаје основна структурна јединица Витманове поезије, представља можда и најиновативнији аспект његове поетике и најутицајнији у контексту америчког али и европског и светског песништва. Оваква форма ослобађа песника захтева за одређеним обрасцем римовања, а за разлику од такође неримованог бланкверса, заобилази и друге метричке прописе, који се тичу броја и распореда наглашених и ненаглашених слогова. Оно што

³² У оригиналу: “[...] paper and type were more than a vehicle to present poems, they were indeed bodies themselves.”

данас препознајемо као карактеристично витмановски слободни стих јесте његова дужина, која често премашује ширину странице, због чега су у издањима мањег формата стихови испреламани и на по неколико редова. Витманови слободни стихови организовани су у строфе такође неуједначене дужине. Овакви формални експерименти довели су до тога да су Витманове песме збуњивале читаоце и поједине критичаре, који су одбијали да *Влати траве* сврстају у поезију.

Витманова склоност поетском експериментисању за резултат је имала остварења у којима се релативизују конвенционалне границе између прозе и поезије. Од првог издања *Влати траве* уочљиво је ауторово занемаривање традиционалних формалних образаца, исказано употребом дугих слободних стихова. Уверење о блискости поетске и прозне форме изражено је и у другом издању, где су се делови „Предговора“ из 1855. нашли у песми „*By Blue Ontario Shore*“, при чему су реченице у готово неизмењеном облику претворене у стихове једноставним преношењем у нови ред. У другој фази Витмановог стваралаштва, после 1865. године, формални експерименти добили су још интересантније облике у збиркама као што су *Two Rivulets* (*Две речице*) и *November Boughs* (*Новембарске гране*). Прва је истински поетско-прозни експеримент – на горњој половини странице штампани су стихови, а испод тога, таласастом линијом одвојени прозни текст, тако да „две речице“, поезија и проза, теку напоредо. *November Boughs* такође обједињује поезију и прозу, али не на тако радикално нов начин, јер се песме и прозни текстови налазе у засебним одељцима. Овако иновативан приступ организацији текста у књизи може се сматрати најавом за експерименте карактеристичне за поезију 20. века, нарочито ону коју стварају песници европских авангардних покрета.

Форма Витмановог стиха и строфе у потпуности је подређена садржају и они се обликују према ономе што песник жели да искаже (уместо бирања речи према броју слогова и могућности уклапања у шему римовања). Посматрано у ширем контексту, овакво поигравање поетском формом има утемељење у песничковој идеји о Америци, њеној географији и друштву. Фасциниран великим пространством америчког континента, чији су западни

крајеви још увек били недовољно истражени, Витман је желео да сама дужина и облик његовог стиха одрази сву пространост земље између два океана. Стих треба да буде такав да обухвати и разноликост америчке нације, људе различитих раса, порекла, сталежа, професија, и то тако да свима пружи равноправан третман. На тај начин се и демократија, као велика тема Витманове поезије, нашла у основи саме структуре стиха.

Тежња за свеобухватношћу и равноправним односом према свима довела је до још једне формалне иновације, коју ће наследити и модерна поезија 20. века. У питању су каталози, односно дуги спискови различитих врста биљака, дрвећа, животиња, занимања, географских подручја, призора и звукова са њујоршких улица, па чак и исцрпан списак делова људског тела. Стиче се утисак да је песник појмове једноставно и без много промишљања преписивао из својих бележница, које је свуда носио са собом. Ипак, наизглед насумично набрајање у Витмановим каталозима, у којима су супротности често смештене једна до друге, треба да одрази и демократичност америчког друштва и да скрене пажњу на маргинализоване групе, као што су занатлије, радници или проститутке.

За Витманову „Песму о мени“ сматра се да фигурира као амерички еп, док је сам песник, припремајући трећу збирку *Влати траве*, забележио како намерава да створи нову Библију. Међутим, централне фигуре његове поезије нису богови, полубогови, ни митски јунаци, већ се као главни лик издваја особени, флуидни идентитет означен заменицом „ја“. Док су песници ранијих епоха своје спевове започињали углавном инвокацијом музе, први стих „Песме о мени“ (и први стих Витманове прве збирке) гласи: „Ја славим себе“ („I celebrate myself“). У темељу Витманове поезије је слављење сопства и подстицање вере у људске способности, вере у чула, разум, интелектуалну и стваралачку моћ и потенцијал сваког појединца, које треба активно развијати. Витман се овде надовезује на Емерсоново самопоуздање, односно *self-reliance*, концепт ослањања на себе, односно поуздања у себе и сопствене способности. Инсистира се на опирању конвенционалном начину мишљења, некритичком прихватању догми и конформистичком деловању и заступа се јачање личности и њено осамостаљивање, не у смислу издвајања из

заједнице, већ одвајања од споља наметнутог и институционализованог ауторитета. Витманов циљ је био да кроз поезију оспособи читаоца да активно опажа свет око себе и самостално закључује, служећи се сопственим разумом и чулима. По Витману, ово је кључно за развој не само индивидуе, већ и целе Америке, јер се кроз оснаживање сваког појединца ствара особени идентитет целе нације. У „Предговору“ из 1855. Витман, реченицама које евоцирају Божје заповести, даје упутства читаоцима:

волите земљу и сунце и животиње, презирите богатства, дајте милостињу свакоме ко тражи, браните глупе и луде, посветите свој приход и рад другима, мрзите тиране, не расправљајте о Богу, имајте стрпљења и широкогрудости за људе, не скидајте шешир ничему познатом ни непознатом [...] читајте ове листове на отвореном сваког годишњег доба сваке године свог живота, преиспитајте све што су вам рекли у школи или цркви или у било којој књизи, одбаците све што вређа вашу душу и сâмо ваше месо биће једна велика песма и имаће најбогатију лакоћу израза не само у својим речима већ и у тихим цртама усана и лица и између трепавица очију и у сваком покрету и зглобу вашег тела (Витман 2015: 74).

Подстицањем активног и критичког односа према свету Витман жели да створи заједницу мислећих људи, те индивидуалност и Емерсоново ослањање на себе овде не подразумевају осамљивање. Одбацивањем конформизма и развијањем сопственог резоновања, човек треба да постане отворенији за различитости и способнији за саосећање са другима. Саосећање и разумевање за људе из различитих слојева друштва Витман потенцира управо путем свог лирског субјекта, флуидног „ја“, које у његовим песмама добија мноштво различитих идентитета. Инкарнације кроз које главни лик *Влати траве* пролази превазилазе искуства из песникове биографије, те ће се „ја“, поред тога што шета пределима Лонг Ајленда и улицама Њујорка, наћи и у улози ратног болничара, помагача на аукцији робова, али и у улози самог роба, као и Луциферовог наследника у контроверзном одељку из песме „Спавачи“.

Као други главни лик Витманове поезије, поред лирског „ја“ појављује се и ентитет означен заменицом другог лица једине/множине – на

енглеском *you*, на српском „ти“/„ви“.³³ Ове родно неодређене заменице (и на енглеском и на српском прво и друго лице једине и множине користе се и за женски и за мушки род) појављују се у различитим ситуацијама, те су тако ликови на које упућују повремено пријатељи, повремено љубавници, а најчешће у улогама песника и читаоца (или читалаца). Интеракција између два главна лика један је од кључних елемената за разумевање *Влати траве*, а посебно „Песме о мени“. Сусрећемо их већ од прве строфе

Ја славим себе, и опевам себе,
И оно што прихватам ја, прихватићеш и ти,
Јер сваки атом што припада мени, исто тако припада и
теби. (Vitman 2008: 23)

која почиње заменицом „ја“ а завршава се заменицом „ти“ (у преводу у дативу), те се већ на почетку указује на блиску везу ова два ентитета и дијалогски карактер целе песме. Песма се и завршава на сличан начин, стихом „I stop somewhere waiting for you“,³⁴ чиме је циклична структура из прве строфе остварена и на нивоу целе песме – први стих песме почиње једним „ја“ а последњи се завршава једним „ти“.³⁵

Лирско „ја“ не излаже монолог, нити се саговорнику обраћа искључиво ауторитативно, већ покушава да га укључи у разговор, повремено му постављајући питања која треба да подстакну на размишљање. Витман је од своје публике захтевао активан приступ тексту, те у *Демократским видицима* читање чак поистовећује са гимнастиком:

Књиге треба тражити и набављати под претпоставком да процес читања није полусан, већ у највишем смислу вежба, напор гимнастичара; да читалац треба и сам да уради нешто, да мора да буде у стању приправности, да мора сам или сама да одиста конструише песму, аргумент, историју, метафизички есеј – док текст обезбеђује смернице, наговештај, почетак или оквир. [...] То би створило нацију гипких и атлетских умова, добро истренираних, интуитивних, навикнутих да се

³³ Одлука о томе да ли ће се енглеска заменица превести једином или множином зависи од тога да ли однос између *I* и *you* желимо да прикажемо интимнијим и директнијим („ти“) или уопштенијим („ви“). Имајући у виду већ поменути флуидни карактер Витманових заменица, доследност у одабиру не само да није неопходна већ није ни могућа.

³⁴ Навели смо стих у оригиналу јер се из превода „Негде ћу те већ сачекати“ (Vitman 2008: 147) не уочава довољно јасно циклична структура о којој говоримо.

³⁵ За детаљнију анализу односа Витманова два главна лика погледати: Folsom 2012.

ослањају на себе, а не на неколико котерија писаца (Whitman 1996: 257).³⁶

У основи Витманове поетике нашло се и песничково уверење да човеков идентитет чине два равноправна ентитета, душа и тело, којима у подједнакој мери треба поклањати пажњу. Уз иновације у виду слободног стиха, тематизовање човековог тела и сексуалности представљало је значајан помак од конвенција у америчком поетском дискурсу. То је уједно и један од контроверзнијих и највише оспораваних елемената, који је песнику донео бројне негативне приказе, оптужбе за опсценост и нападе *ad hominem*. Године 1882. *Влати траве* су повучене из продаје због све гласнијих негодовања окружног тужиоца поводом садржаја појединих песама.

Насупрот поетској традицији која уздиже дух и табуира материјално и телесно, Витман већ на првим странама своје збирке приказује наго људско тело: „Отићи ћу на обалу крај шуме и скинућу све са себе“ (Vitman 2008: 23). Пета песма прве збирке, касније насловљена „Ја опевам тело електрично“, у целини је посвећена људском телу, те већ први стихови приказују песничково одушевљење и жудњу за телесним контактом:

Тела мушкараца и жена ме опасују и ја опасујем њих,
Неће ме пустити нити ћу ја њих док не кренем са њима и
не одговорим им и док их не будем волео (Whitman
1996: 118).³⁷

Витман је у више наврата био сведок унижавања и повређивања тела, од телесног кажњавања ученика које је практиковано у школама, па до призора ампутираних ногу и руку војника у америчком грађанском рату. На песника су нарочито јак утисак оставиле аукције робова којима је присуствовао у Њу Орлеансу 1848. године, где је људско тело продавано за новац као роба. Ово искуство највероватније је било непосредна инспирација за један сегмент песме „Ја опевам тело електрично“, у којем лирски субјекат

³⁶ У оригиналу: „Books are to be call'd for, and supplied, on the assumption that the process of reading is not a half-sleep, but, in highest sense, an exercise, a gymnast's struggle; that the reader is to do something for himself, must be on the alert, must himself or herself construct indeed the poem, argument, history, metaphysical essay—the text furnishing the hints, the clue, the start or frame-work. [...] That were to make a nation of supple and athletic minds, well-train'd, intuitive, used to depend on themselves, and not on a few coteries of writers.“

³⁷ У оригиналу: „The bodies of men and women engirth me, and I engirth them, / They will not let me off nor I them till I go with them and respond to them and love them.“

најпре наступа као помоћник у продаји: „Роб на аукцији! / Ја помажем аукционеру Тај лењивац не зна свој посао ни до пола“, да би у наставку испевао надахнуту оду људском телу:

Господо погледајте ово необично створење,
Колике год да су понуде понуђача оне не могу бити
довољно високе за њега,
За њега се планета спремала квинтилионима година без
иједне животиње или биљке,
За њега су се ротирајући циклуси искрено и постојано
окретали.
У тој глави је загонетни мозак,
У њој и испод ње настају одлике хероја (Whitman 1996:
123).³⁸

Истој песни ми ће у наредном издању (у којем је насловљена као „Poem of the Body“) песник придодати 37 нових стихова, са каталожким пописом делова тела, од „главе, врата, косе, ушију, ушне ресице и бубне опне“ па до „чланака, свода и јастучића стопала, прстију, зглобова на прстима, пете“, укључујући и пазушне јаме, црева „слатка и чиста“, тестисе, материцу, дојке и брадавице (Whitman 1856). За Витмана су сви делови тела подједанко важни јер заједно чине један савршени механизам комплементаран са душом.

„*I am the poet of the body / And I am the poet of the soul*“ међу првим су стиховима које је Витман забележио у једној од својих бележница док је припремао прво издање *Влати траве* (Whitman 1847).³⁹ Песник је желео да прошири тада важеће, религијом подстакнуто уверење о бесмртности душе тврдњом да је и тело подједнако бесмртно. Песме попут „Песме о мени“ или „То ђубриво“ преносе идеју да људска тела сахрањена у земљи постају

³⁸ У оригиналу:

„A slave at auction!
I help the auctioneer . . . the sloven does not half know his business.
Gentlemen look on this curious creature,
Whatever the bids of the bidders they cannot be high enough for him,
For him the globe lay preparing quintillions of years without one animal or plant,
For him the revolving cycles truly and steadily rolled.
In that head the allbaffling brain,
In it and below it the making of the attributes of heroes.“

³⁹ Бележница је позната под називом *Talbot Wilson* (Талбот Вилсон) и сматра се да је настајала у периоду 1847–1854. Садржи прозне и поетске фрагменте, од којих су се неки нашли у првом издању *Влати траве*, те је витманолози сматрају изузетно значајном. Транскрибована дигитална верзија доступна је на страници:
<https://whitmanarchive.org/manuscripts/notebooks/transcriptions/loc.00141.html>

ђубриво из којих ниче биљни свет, те тако атоми непрекидно круже у природи, неуништиви и вечни. Стога и први стихови „Песме о мени“, којима песник из 19. века поручује читаоцу да „сваки атом што припада мени, исто тако припада и теби“ (Vitman 2008: 23) могу деловати и помало узнемирујуће. Сагледано у ширем политичком контексту, тело је и демонстрација демократског принципа – свим људима је заједничко то што имају тело. Њихова тела се разликују по детаљима као што је боја коже, али су суштински по свом саставу иста.

Кроз своју поезију Витман показује читаоцу да свет не треба да сазнаје преко књига, већ помоћу сопствених чула, те су и његови стихови препуни слика које упућују на различите визуелне, аудитивне, тактилне, олифакторне и густативне сензације. Витманове каталоге страницу за страницом испуњавају шаролики призори из градског и сеоског живота, звуци људских гласова, трговаца, судија, оперских певача, као и звона и звиждуци са улица, а „куће и собе су пуне парфема, полице су крцате парфемима“ (Vitman 2008: 23), које песник удише као ваздух, који „прија моме непцу“ (2008: 73). Нарочито упечатљиво је представљено чуло додира:

Је ли то онда додир, од којег треперим ка новом идентитету?

Пламенови и етер хрле у моје жиле,

Мој издајнички покрет посеже и притиска да им помогне,

Моје тело и крв избацују муњу да погоди оно што једва да се разликује од мене самог,

Са свих страна похотни ми изазивачи окрућују удове,

Виме мога срца се напиње због задржаног млаза,

Понашају се према мени разуздано, не прихватају одбијање,

[...]

Издајници су ме предали,

Булазним, изгубио сам памет, ја сам највећи издајник и нико други,

Ја сам први отишао до избочине, сопствене руке су ме тамо однеле.

Ти лупешки додиру! Шта то радиш? Дах ми стоји у грлу,

Отвори своје бране, превише је то за мене (Vitman 2008: 79–81).

Строфа о додиру илуструје песниково уверење да су и сексуалност и еротика теме сасвим прикладне за поетску обраду. Сексуалност је у Витмановој поезици повезана са два термина која је песник преузео из френологије, тада популарне паранаучне дисциплине, путем које је на основу испупчења на лобањи вршена анализа човековог карактера. Витман је сарађивао са њујоршком френолошком фирмом Фаулер&Велс, која је учествовала у издавању и дистрибуцији првих издања *Влати траве*, а управо од Фаулера је и добио френолошку карту своје лобање. На њој се, поред других тачних и мање тачних процена карактерних особина, издвојио податак о високом степену „амативности“ и „адхезивности“. „Амативност“ је термин којим је означавана физичка љубав и сексуална привлачност, подразумевано између особа супротног пола, док је „адхезивност“ означавала љубав пријатеља и потреба за заједништвом. Код Витмана је употреба ова два појма најбоље демонстрирана у кластерима „Деца Адамова“ и „Каламус“, од којих први тематски обухвата песме о љубави мушкарца и жене, док је други посвећен мушком пријатељству. Ипак, Витман појам „адхезивност“ модификује утолико што су његове песме о пријатељству мушкараца испуњене еротским набојем чак и више него песме из првог, „хетеросексуалног“ кластера.

Витманово инсистирање на тематизовању човекове телесности и сексуалности у складу је са његовим интересовањем за нагонску страну човекове личности, исказану „варварским криком“ који лирски субјекат пушта „преко кровова света“ у завршници „Песме о мени“:

Шарени јастреб се обрушава и оптужује ме, жали се на
моје брбљање и доконост.
Ни ја нисам нимало припитомљен, и ја сам непреводив,
Пуштам свој варварски крик преко кровова света.
(Vitman 2008: 145)

Витманово варварство је још један стуб његове поетике, који ће нарочито бити запажен почетком 20. века, када започне активније преиспитивање дихотомије цивилизовано/примитивно. У Витмановој поезици концепт варварства имплицитно је присутан и тамо где није експлицитно исказан. При том се значење „варварског“ разликује од општеприхваћене дефиниције

– оно не подразумева примитивно у смислу заосталог, не везује се за одређену заједницу људи, не подразумева чак ни опирање цивилизацији. Витман се није одрицао тековина цивилизације, напротив – одушевљено је поздрављао нова технолошка достигнућа и поред забринутости за положај обичног човека у све више индустријализованом друштву. Код Витмана, варварско не улази ни у дихотомију сопство/Други – за песника не постоји Други, његово флуидно „ја“ обухвата и оне (наизглед) другачије. Дефиниција варварског у Витмановој поетици сажета је у три претходно наведена стиха из последњег дела „Песме о мени“: варварско је природно, неукроћено и неукротиво, дивље; варварско је неартикулисано као крик птице, непреводиво, али управо због тога и универзално, разумљиво целом свету; варварско допире до свих делова света јер је довољно гласно и снажно. Варварско је пре свега позитивно и (амерички) песник треба да га прихвати, јер ће њиме дати нови импулс поезији и животу. У том значењу ће Витманово варварство прихватити и европски авангардисти.

„Песма о мени“ се завршава сликама дезинтеграције песничког субјекта и његовим потпуним утапањем у природно окружење:

Одлазим као ваздух, отресам својим белим увојцима у
правцу сунца што бежи,
Изливам своје тело у вртлоге, и пуштам га међу
чипкасте шиљке.
Завештавам себе земљи како бих растао из траве коју
волим,
Ако ти поново затреbam, потражи ме под својим
ђоновима. (Vitman 2008: 147)

Природа је централни елемент Витманове поезије, који прожима све аспекте његових збирки, од изгледа корица и наслова књиге, па до самог садржаја. Витманова поетика може се описати као органска будући да је песник своје песме и збирке у целини стварао по принципима који више подсећају на неспутан раст дрвећа него на писање уметничке поезије по унапред задатим конвенцијама. Мотиви као што су трава, биљка каламус, храст, море и океан, дрозд, небо, звезде и космос, заједно са дугим каталозима у којима се наводе различите врсте биљака, дрвећа, птица и животиња, чине окосницу Витманових најуспелијих песама. Витман показује страхопоштовање према

природи и свест о њеној огромној моћи, која га нарочито фасцинира у процесу разградње органских материја. Како описује у песми „То ђубриво“, земља прерађује сва сахрањена тела и ма како она болесна била, од њих ствара нови живот.

То што је Витман славио природу и њену снагу и истицао да човек свој живот и деловање треба да усклади са природним принципима, не значи да је одбацивао творевине људског ума и људских руку. Витман није само песник природе, већ и песник одушевљен новим изумима, техничким иновацијама и научним достигнућима. Већ је предочено Витманово интересовање за штампарску технику и фотографију; исто тако песника је радовао развој америчке железнице, пре свега као начина повезивања удаљених делова Америке и њиховог становништва. Иновације и убрзана индустријализација током 19. века доносиле су велике промене у градском животу, који је од почетка био важна тема Витманове поезије. За разлику од трансценденталиста и песника романтизма, Витман градове не посматра као места из пакла, од чије дехуманизујуће механизације треба побећи на село или у шуму. За Витмана је град место уживања, које врви од људи различитог порекла, занимања и нарави, место на којем може да буде фланер који радознано истражује улице или да се вози колима и бруклинском скелом, то је место боема окупљених у пивници Пфафс, новинара, песника, сликара, глумаца и оперских певача.

Ипак, Витман је био свестан и негативних последица појачане индустријализације и промена које су нарочито погађале раднике и занатлије, који су настанком великих фабричких комплекса све више остајали без посла. Песник који се клонио салонске поезије и извештачене отмености издвојио се као песник радника и социјалне правде и као такав ће крајем 19. и у 20. веку постати један од најутицајнијих песника у Европи.

2. 5. ВИТМАН ИЗВАН АМЕРИКЕ – РЕЦЕПЦИЈА У ФРАНЦУСКОЈ И НЕМАЧКОЈ

Сумирајући Витманов далекосежни утицај на књижевност 20. века, Фолсом и Прајс наводе низ имена савремених аутора који су показивали

велико занимање за Витманову поезију и чак своју поетику обликовали у дијалогу са њом. Међу овим именима су Езра Паунд (Ezra Pound), Вилијам Карлос Вилијамс (William Carlos Williams), Лоренс Ферлингети (Lawrence Ferlinghetti), Ален Гинсберг (Allen Ginsberg), Лангстон Хјуз (Langston Hughes), Џун Џордан (June Jordan), Мајкл Харпер (Michael Harper), Д. Х. Лоренс (D. H. Lawrence), Вирџинија Вулф (Virginia Woolf), Ентони Берџис (Anthony Burgess), Хозе Марти (José Martí), Пабло Неруда (Pablo Neruda), Х. Л. Борхес (J. L. Borges), Фернандо Песоа (Fernando Pessoa), Федерико Гарсија Лорка (Federico García Lorca), Максин Хонг Кингстон (Maxine Hong Kingston) и Јусеф Комунјака (Yusef Komunyakaa) (Folsom, Price 2005: x). Овај каталог, који махом обухвата књижевнике и књижевнице са америчких континената и енглеског говорног подручја, нипошто није ни потпун нити даје целовиту слику географског и језичког домета Витманових стихова. Као први аутентично амерички песник, Витман је значајнију популарност у књижевним и интелектуалним круговима, а и шире, заправо најпре остварио у Европи, пре свега у Великој Британији, а убрзо потом и у Француској и Немачкој. Мада је сам истицао да је истински доказ величине песника то да га „његова земља упија с подједнаком љубављу с којом је он упио њу“ (Витман 2015: 84), Витман у Сједињеним Државама за живота није остварио статус великог песника.

Бетси Еркила у својој студији о Витмановим везама са француском културом и књижевношћу, *Whitman Among the French (Витман међу Французима)*, објашњава да се те везе могу сматрати двосмерним, јер је, упркос свом генерално антитрадиционалистичком ставу, амерички песник показивао велико интересовање за дела француских аутора претходних генерација, како књижевника тако и филозофа (Erkkilä 1980). Витманов отклон према традицији односио се пре свега на британску традицију и енглеску поезију, док је наклоност француским претходницима била „део његовог покушаја да ослободи Америку дубоко укоренеог пуританског сензибилитета и навика мишљења које је повезивао са Енглеском“ (Erkkilä

1980: 4).⁴⁰ Витман је био упознат са остварењима покрета као што су просветитељство, романтизам, позитивизам и симболизам, чији су постулати ушли у основе његове поетике, захваљујући чему је касније постао близак песницима постсимболизма, футуризма и надреализма (Erkkilä 1980: 5).⁴¹

Поетска форма, односно слободни стих (*vers-libre*) обично се наводи као најупечатљивији пример Витмановог утицаја на европску поезију краја 19. и почетка 20. века. Еркила овде посебно наглашава да су управо Витманов слободни стих и органска форма, пре него Бодлерове песме у прози, представљали модел за поезију француских симболиста (Erkkilä 1980: 57), као и да се у својој версификацији Метерлинк и Верхарен у великој мери ослањају на Витмана (1980: 90–91).⁴² Ипак, док је симболистима Витман био узор највише у погледу форме стиха, песници постсимболистичког доба, као што су Марсел Швоб (Marcel Schwob) и Андре Жид (André Gide), више су пажње посвећивали садржају Витмановог дела, али и живота, него формалним карактеристикама (Erkkilä 1980: 98). Француски песници проналазили су у Витману инспирацију за теме као што су варварство, пријатељство и братска љубав (нарочито после разорног Првог светског рата), као и интересовање за модерна технолошка достигнућа. „Дух витманизма“ захватио је Француску првих деценија 20. века а, поред књижевне, имао је и друштвену и политичку димензију.

За ширење круга читалаца Витманове поезије у Француској у другој половини 19. века, можда и најзаслужнији био је Жил Лафорг (Jules Laforgue), који је обезбедио прве преводе поезије америчког барда на француском језику (не рачунајући одломке спорадично објављиване у оквиру есеја о Витману), штампане 1886. у симболистичкој ревији *La Vogue*. Од каснијих преводаца посебно се издваја симболиста Франсис Вијеле-Грифан (Francis Vielé-Griffin), чији је превод песме „Poem of the Broad-Axe“ у часопису

⁴⁰ У оригиналу: „[...] part of his attempt to liberate America from the deeply rooted Puritan sensibility and habits of mind that he associated with England.“

⁴¹ Одатле се и одједи Витманове поезије у поезији Бодлера и, нарочито, у поезији млађих француских симболиста, могу објаснити, ако не увек директним утицајем, онда истом основом на којој су песме настале.

⁴² Верхарен је негирао да је познавао Витманово дело пре 1909. али и у том случају се може говорити о утицају, макар посредном, преко Метерлинка (в. Erkkilä, 1980: 89–91).

L'Ermitage објављен 1899. године, што је посебно значајно за наш контекст и рецепцију Витманове поезије на југословенским просторима.⁴³

Првих деценија 20. века најутицајнији француски амбасадор Витманове поезије био је Леон Базалгет (Léon Bazalgette), који је 1908. објавио биографију америчког песника а годину дана касније и превод његове збирке.⁴⁴ Ширењу Витманове поезије међу француским авангардистима допринео је и Валери Ларбо (Valery Larbaud), који не само што је преводио Витманову поезију и редиговао раније преводе, већ је одређене витмановске елементе унео и у своја дела. Главни лик његовог најважнијег дела, А. О. Барнабут, инспирисан је Витманом, а „*borborygmes*“ (или крчање црева), које он слави, метафора је за поетски глас, попут Витмановог варварског крика.

Рецепција Витманове поезије на немачком говорном подручју, није била ништа мање интензивна, разнородна и плодносна. Валтер Гринцвајг у својој студији *Constructing the German Walt Whitman* (*Конструисање немачког Волта Витмана*) истиче да се Витман издваја као кључна фигура у развоју немачке културне сцене у периоду 1890–1933, посебно њене експресионистичке фазе, и да читање и усвајање Витманове поезије у Немачкој последњих деценија 19. и првих деценија 20. века треба разматрати у оквиру ширег европског контекста (Grünzweig 1995). Витманови поштоваоци из различитих земаља одржавали су редовну преписку и сарађивали, а пример тога је предлог Леона Базалгета упућен немачком књижевнику и преводиоцу Јоханесу Шлафу (Johannes Schlaf) да се оснује „Европско Витманово друштво“, иза чега су стајали и одређени некњижевни, тачније политички циљеви (Grünzweig 1995: 34).

Први преводи Витманове поезије у Немачкој појавили су се 1868. године у периодици и дело су Фердинанда Фрајлиграта (Ferdinand Freiligrath), док је двадесет година касније, 1889. године, објављен први избор поезије

⁴³ Само годину дана касније објављен је хрватски превод делова Витманових песама, од којих је једна управо „*Poem of the Broad-Axe*“.

⁴⁴ Преко Базалгета са Витманом су се упознали не само Французи, већ и аутори са нашег поднебља, којима су Базалгетови преводи служили као изворници за превођење Витмана. Љиљана Бабић тако наводи податак да је Бошко Токин „један од ретких Витманових тумача који се служио француским преводом *Poèmes de Walt Whitman* у верзији Léon Bazalgette-a, Paris, 1914“ (Babić 1977a: 118).

америчког песника коју су приредили и превели Томас Вилијам Ролестон (Thomas William Rolleston) и Карл Кнорц (Karl Knortz). Године 1907. појављује се још један избор из *Влати траве* у преводу Јоханеса Шлафа, значајан и по томе што је објављен у оквиру едиције издавачке куће „Реклам“ (*Reclam*).⁴⁵ Овај чувени немачки издавач и тада је, као и данас, објављивао џепна издања класика у брошираном повезу једноставног дизајна и приступачне цене, која су се продавала и изван књижара. То је омогућавало значајно ширу дистрибуцију, што значи да је Витман на немачком говорном подручју био представљен широкој читалачкој публици.

Разматрајући креативну рецепцију и одјеке Витманове поетике у делима немачких песника, Гринцвајг запажа да је и овде кључну улогу одиграо Јоханес Шлаф, не само као преводац већ и као песник натурализма (Grünzweig 1995: 81).⁴⁶ Витмана је немачким натуралистима приближило пре свега истраживање сопства и његових различитих ентитета, деификација човека, али и варваризам и повратак примитивном.

Свакако најупечатљивији је Витманов допринос развоју немачког експресионизма, те се друга деценија 20. века или „експресионистичка деценија“ може сматрати најзначајнијим периодом у историји рецепције Витмановог дела на немачком говорном подручју (в. Grünzweig 1995: 110). Овај утицај посебно се односи на струју „О-Mensch Expressionisten“, групу окренуту стварању „новог човека“ и оптимистичној визији бољег света, којој су припадали Лудвиг Рубинер (Ludwig Rubiner), Ернст Штадлер (Ernst Stadler), Ернст Толер (Ernst Toller), Јоханес Р. Бехер (Johannes R. Becher) и Франц Верфел (Franz Werfel), кога критичари чак сматрају Витмановим наследником на немачком говорном подручју. У контексту рецепције Витманове поезије у оквирима немачког експресионизма важно је поменути и Ивана Гола (Ivan Goll), авангардног песника блиског и француском

⁴⁵ Ово издање је важно и у контексту рецепције Витмановог дела касније код експресиониста (а посредно, можда, и код Југословена), јер су се, како наводи Валтер Гринцвајг, књижевници генерације рођене око 1890, Лудвиг Рубинер, Карл Отен, Армин Т. Вегнер, Франц Верфел и Иван и Клер Гол, са Витманом први пут сусретали управо путем Шлафовог превода, у средњој школи (Grünzweig 1995:112).

⁴⁶ Поред Шлафа, Гринцвајг наводи и Арноа Холца (Arno Holz). Сам Холц је упорно негирао Витманов утицај на своје дело, а такву реакцију немачког песника Гринцвајг објашњава чињеницом да је Холц у своје време заиста често поређен са Витманом (Grünzweig 1995: 95).

надреализму али и југословенском зенитизму, који је преводио Витманову прозу из периода грађанског рата. За експресионисте је Витман био месија и подстицао месијански елемент у експресионистичкој поезици, што је, по Гринцвајгу, аспект који је занемарен у критичким студијама о експресионизму, где се углавном истиче Витманов допринос развоју модерне форме и демократско устројство његове поезије (Grünzweig 1995: 111). Немачке књижевнике фасцинирало је и Витманово непосредно и снажно обраћање читаоцима, као и покушаји успостављања сасвим интимног контакта са њима, што се поклапало са експресионистичком тежњом за обраћањем читавом човечанству. Ипак, није могуће прецизно издвојити који су елементи Витманове поетике били посебно значајни за песнике немачког експресионизма будући да се пре ради о карактеристичном *Lebensgefühl*-у или „животном осећању“ карактеристичном за ту генерацију (Grünzweig 1995: 117). Поезија експресионизма показује сличности са Витмановом и због сличности два друштвена контекста у којима су настајале.

Разнородност рецепције Витмановог дела види се управо на примеру Немачке, по профилима немачких покрета и њихових представника који су америчког песника сматрали за узор – привлачио је социјалисте, марксисте, анархисте, утописте, мистике, али и присталице националсоцијализма, фашисте и расисте. Кључни промотер Витманове поезије, Јоханес Шлаф, касније се истицао у подршци Хитлеру и нацистима. Преводилац Макс Хајек је у Витману видео пре свега песника рата, те га је користио чак и за антиамеричку кампању. Утицај Витманове поезије превазилазио је сферу књижевности, те су поједине песникове идеје послужиле као инспирација покретима као што су били „Вандерфогел“ (*Wandervogel*) или нудистички покрети. Стога се може рећи да су *Влати траве* испуниле песникову жељу да допре до најширег круга читалаца и да га прихвате најразличитији слојеви друштва, иако је прилично извесно да песник не би одобрио начин на који су поједини од њих његове стихове тумачили.

3. РАНА РЕЦЕПЦИЈА ВИТМАНОВЕ ПОЕЗИЈЕ И РАЂАЊЕ СРПСКЕ АВАНГАРДЕ

Да се пружи слика Витманове личности и поезије и да се увиди њена вредност и осети њено значење, нису довољна свакодневна књижевна мерила ни европски естетски калупи. [...] То је јако пиће, поезија највиших заноса и најбудније свести, ту се ретко чују љубазности, ту се веома мало рачуна са осетљивошћу, то је писала рука тешка и малко знојна, рука са застарелим жуљевима и чело с борама изнад веселих очију. (И. Андрић, „Волт Витмен (1819–1919)“)

Берлински конгрес одржан 1878. године, чијим су одлукама краљевине Србија и Црна Гора стекле независност, а велики део будућих југословенских земаља, укључујући и дотад отоманску Босну и Херцеговину, остао под страном, аустроугарском влашћу, донео је не само геополитичке, већ и далекосежне социјалне и промене у сфери културе и интелектуалног живота. На аустроугарским територијама своју активност интензивирали су покрети који су се залагали за независност и уједињење јужнословенских народа, односно за идеју југословенства. Заједнички, српскохрватски језик омогућио је стварање заједничког културног простора са центрима у Београду, Загребу и Сарајеву, што је било важно не само у политичком смислу, као основа за будућу Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца, већ и у културном – мрежа коју су створили поборници идеје о уједињењу поспешила је циркулисање људи и размену идеја, од којих су многе долазиле из Западне и Средње Европе.

У књижевном животу Србије, на прелазу између два века и даље је присутна романтичарска тенденција развоја аутентичне националне књижевности али се истовремено уочава и потреба за модернизацијом форме и садржаја. Књижевност није само друштвено ангажована и патриотска делатност, у служби борбе за национално ослобођење, већ се проналази места и за разматрање поетичких питања. У периоду модерне, тј. од 90-их година 19. века па до Првог светског рата, мењали су се не само

књижевно стваралаштво, већ и књижевна критика и теорија, која „напушта спољашње тумачење књижевности и прелази на унутрашње: на анализу уметничких својстава дела, а не околности у којима оно настаје“ (Петковић 1996а: 295). У складу са тим,

место ранијег занимања претежно за тематику, сада форма добија на вредности. Тако се пажња и критичара и читалаца, а и самих песника, постепено помера према изради песме као специфичне уметничке творевине, што ће имати далекосежне последице не само за тумачење и вредновање песништва него – а то је најважније – и за његов развој у наредне две деценије. (Петковић 1996а: 295)

Ни у Србији, као ни у осталим југословенским земљама, књижевност се није развијала изоловано од остатка света. Док су на аустроугарским просторима Босне, Херцеговине и Хрватске и даље доминантни били немачки утицаји, у Београду је све осетнији утицај Француске. Ово се посебно запажа у поезији. Узори су се тражили међу модерним страним песницима, нарочито оним изузетно иновативним по одабиру тематике и конструисању стиха. Од америчких песника се, поред Едгара Алана Поа, издвојио Волт Витман, који са далеког континента на југословенске просторе стиже преко Европљана, али оставља подједнако снажан утисак на домаће песнике као да су га упознали на обалама реке Хадсон.

Вест о смрти Волта Витмана појавила се 5. априла 1892. године у хрватском листу *Narodne novine*.⁴⁷ У рубрици „Različite viesti“, у одељку „Sitne viesti“ нашла се кратка непотписана белешка: “U gradu Camdenu, državi New Jerdey [sic!], umro je 27. ožujka vrlo uvaženi amerikanski pjesnik Walt Whitman. Rodio se je 31. svibnja 1819. i bio u svemu samouk. Osobito je proslavio gradjanski rat za dokinuće robstva lepimi stihovi” (*Narodne novine* 1892: н.п.). Првог маја исте године, у београдском листу *Отаџбина: књижевност, наука, друштвени живот*, објављен је чланак Чедомиља Мијатовића „Писмо из Лондона“ (потписано Чед. Мијатовић и датирано 10. април), где говорећи о америчким часописима и темама којима поклањају пажњу, аутор примећује: „Још се није сасвим престало са панегирицима пок. Џемсу Росел Лоелу песнику кога је Сев. Америка прошле године изгубила а већ смрт другог врло популарног

⁴⁷ Ово је, колико нам је познато, прво појављивање имена америчког песника у тексту на српскохрватском језику.

песника Валт Витмана изазивље у свима часописима анализу поезије тога оригиналног старца“ (Мијатовић 1892: 176). Упоредјујући га са Лоуелом, који је био „више Енглеz него Американац“, Мијатовић запажа: „Витман је пун духа и оригиналних мисли и правих поетских осећања, али је неуглађен, рамље метриком а већином је певао невезаним стихом“ (1892: 176). Овим последњим запажањем Мијатовић је скренуо пажњу на питање које ће постати предмет полемика наредних деценија, како у вези са Витмановом, тако и у вези са српском авангардном поезијом.

3. 1. ПРЕВОДНА РЕЦЕПЦИЈА ВИТМАНОВЕ ПОЕЗИЈЕ ПРЕ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА

На српскохрватском говорном подручју преводи Витманових песама појављивали су се искључиво у периодичним публикацијама, све до 1951. године, када је објављен Ујевићев превод изабраних песама из *Влати траве* у издању загребачке „Зоре“. Први преводи Витмана објављени су на страницама хрватског листа *Svjetlo*, у три броја током фебруара и марта 1900. године, где је непотписани преводац (или преводиоци) представио краће одломке из песама „Song of the Broad-Axe“ и „Passage to India“, као и целу песму „Darest Thou Now Oh Soul“.⁴⁸ Уз први одломак, насловљен „Велики град“, нашла се и кратка белешка о песнику: „Американски pjesnik iz prve polovice i sredine ovoga vieka. Odlikuje se krepčinom izraza, zdravom grubošću, pouzdanjem u sebe, vjerom u slobodnog čovjeka. Demokrat je to na svim linijama i najizrazitiji američki pjesnik“ (*Svjetlo* 1900: 30). Напомиње се и то да је песма преведена у прози, „jer je teško sliediti čudnu ritmiku tih njegovih nejednako građenih stihova“ (*Svjetlo* 1900: 30). И поред мање омашке у периодизацији,⁴⁹ ова цртица издваја неке основне поетичке елементе Витмановог дела, као што су самопоуздање, тежња за слободом, демократичност, свежина и грубост, али и необичност форме и стиха.

⁴⁸ „Велики град“, анонимни преводац, *Свјетло*, 1900; „Отплови, о душо...“, анон. прев., *Свјетло*, 1900; „Одважиш ли се душо“, анон. прев., *Свјетло*, 1900.

Пуни библиографски подаци о преводима налазе се у додатку на крају рада.

⁴⁹ Мада рођен 1819. године, Витман би се пре могао сврстати у песнике друге половине 19. века

У периоду пред Први светски рат, кључну улогу у представљању како Витманове поезије у преводу, тако и Витманових идеја, имала је сарајевска *Босанска вила*, часопис који је за непуних тридесет година излажења био „најживље књижевно жариште Босне и Херцеговине“ (Палавестра 1994: 53). У периоду 1909–1913. преводи Витманове поезије појавили су се у 11 бројева овог часописа, највише током 1911. и 1912, а преводили су је Зденка Марјановић, Боривој Јевтић (превео највећи број песама), Љубо Визнер, Иво Андрић и Митра Морачина.⁵⁰ Иако су преводиоци и иначе међусобно сарађивали (махом окупљени око Димитрија Митриновића и покрета Млада Босна), у превођењу показују индивидуалност, која се види већ из транскрипције песниковог имена – „Walt Whitman“ је у *Босанској вили* транскрибовано на три различита начина: Уалт Уаитмен, Уалт Уитмен, Волт Уајтмен, док Љубо Визнер задржава оригиналну, енглеску транскрипцију. Преведено је осам краћих песама у целини и девет одломака из дужих, од којих је пет из „Песме о мени“. Занимљиво је да се одељак 21 из „Песме о мени“ у *Босанској вили* појавио два пута током 1912. године, први пут у јунском броју, у преводу Иве Андрића, а други пут у августу, у преводу Боривоја Јевтића.

Мада је број преведених песама у односу на Витманов комплетан опус изузетно мали, и мада се чини да је избор вршен насумично и несистематично, одабране песме тематски покривају најважније области Витманове поетике. Ово се уочава и на примеру „Песме о мени“, из које су од укупно 52 одељка песме из последњег издања објављивани редом преводи одељака 26, 7, 6, 21, 2, затим опет 21. Премда ово делује прилично стихијски,

⁵⁰ Песме: „Стиже вријеме“, прев. Зденка Марјановић, *Босанска вила*, 1909; „Једном сам ишао кроз један богат град“, „Болничар“ (одломак 4), „Шапати тајанствене смрти“, „Ја опевам тело електрично“ (одломак 8), „Песма о мени самом“ (одломак 26), „Песма о мени самом“ (одломак 7), „Песма о мени самом“ (одломак 6), прев. Боривој Јевтић, *Босанска вила*, 1911; „Чујем пијев Америке“, „Пјесма о слободној цести“ (одломак), „Ја пјевам једно Ја“, прев. Љубо Визнер, *Босанска вила*, 1912; „Песма о себи“ (одломак 21), прев. Иво Андрић, *Босанска вила*, 1912; „Песма о себи самом“ (одломак 2), „Из масе бесног оцеана“, „Песма о себи самом“ (одломак 21), прев. Боривој Јевтић, *Босанска вила*, 1912; „Ко ће потпуно да учи моју лекцију?“, „Сам на обали ноћу“, „Кад се мисли о времену“ (одломци), прев. Митра Морачина, *Босанска вила*, 1913.

Потпуни библиографски подаци о преводима Витманове поезије у периодичним публикацијама налазе се у Прилогу на крају рада.

одабрани одломци пружају добар увид у Витманову свестраност јер су њима обухваћени песников занос и усхићење над мистеријом постојања али и смрти, слављење чулности и сензуалности путем различитих призора, звукова и мириса, често побројаних Витмановом карактеристичном техником каталога, док је сам Витман представљен као песник тела и душе, неба и пакла, жена и мушкараца. Представљено је и Витманово лирско „ја“, као израз субјективности, коју песник захтева и од својих читалаца и следбеника, будућих песника, и мотив траве, као производ кружења материје у природи и симбол континуитета живота. Остале песме употпуњују слику о песнику приказујући га као љубавника и болничара, као песника индивидуалног и колективног, песника обичних радника и новог, модерног човека и као песника слободе. Размишљања о смрти, о туробном времену које долази, о мистици облака, звезда и свега што окружује човека балансирана су чулношћу наог људског тела које ужива у загрљајима и пољупцима. Стога можемо рећи да је, упркос малом броју преведених Витманових стихова, читалачка публика *Босанске виле* могла да стекне прилично добру представу о томе какав је песник Волт Витман, колико су разноврсне теме којима се посвећује и колико је богата и неконвенционална његова поетика. Читаоци су могли да наслуте и колико је неконвенционална форма којом се Витман служио, мада његови дуги слободни стихови углавном нису добијали довољно простора да се протегну свом ширином страница часописа. Нису ни сви преводиоци били верни песниковој оригиналној форми, те тако Иво Андрић у свом преводу одломка 21 „Песме о мени“ дуге стихове прелама на краће (што је можда и био разлог због ког Боривоје Јевтић убрзо објављује свој превод истог одломка), док Митра Морачина Витманове стихове претвара у прозу.

И други сарајевски часописи су у годинама непосредно пред Први светски рат објављивали преводе Витманове поезије. У *Гајрету* је током 1913. објављено шест песама, у целини или у одломцима, у преводу Јована

Палавестре (потписаног псеудонимом „Фаик“).⁵¹ *Гајрет* је, као орган истоименог друштва и „лист за друштвене послове и за народно просвећивање“, био пре свега у функцији подстицања и унапређења образовања муслиманске младежи, те је значајно да је уредништво листа такве оријентације уврстило у садржај и Витманову поезију. Исте 1913. године три превода Витманове поезије појавила су се у два броја сарајевске *Српске омладине*: „Ashes of Soldiers“ („Душе војника“),⁵² одељак 48 из „Song of Myself“ и последњи, 13. одељак песме „Salut au Monde“.⁵³ У броју у ком се нашао први од ових превода налази се и белешка о песнику, „Уалту Уитмену“:

Његово име прешло је данас цео свет и његова велика свеска песама под општим насловом „Влатови траве“ преведена је готово на све модерне језике. [...] Његова филозофија је природна филозофија човека који се осећа везан за земљу и који нежно и подједнако воли сунце, ваздух и брда као и широке разваљене америчке улице, с њиховим шумом, песмом, проклињањем, с хуком аутомобила и шкрипом старих трамваја. Као и његова осећања, тако је и ритам његових песама нескладан, необуздан, његови стихови неравни, испретргани. Он представља у поезији правац „побуњених“: врлибриста и футуриста којима је главна сврха да кажу мисао, и да је не крње ради риме, да изнесу осећање кад навре онакво какво је, природно и неулепшавано, без обзира на ритам и неправилност строфе. (*Српска омладина* 1913: 141)

Уз Витманово име у белешци се помињу и Верхарен, Маринети и Арно Холц⁵⁴ и истиче се да „нови манир у модерној поезији“ који ови песници заступају „није непознат ни српској литератури“ (*Српска омладина* 1913: 141).

Од београдских листова, *Српски књижевни гласник* је 1912. објавио превод 18. дела Витманове „Песме о мени“, под насловом „Ја долазим са снажном музиком“. Назначено је да је песму „с енглеског превео И. А.“ (Иво Андрић). Два превода Митре Морачине, „Ко ће потпуно да учи моју лекцију?“

⁵¹ Песме: „Шапати о небеској смрти“ (одломак), „Пјесници будућности“, „Пјевачици“, „Туђинцу“, „Пјесма о слободној цести“ (одломак), „Пјесма о самом себи“ (одломак), прев. Фаик, *Гајрет*, 1913.

⁵² У фусноти напомена „из 'опроштајних песама““, што су „Songs of Parting“.

⁵³ Преводац ових песама није потписан, али Драган Пурешић и Иван В. Лалић у библиографијама превода Витманове поезије наводе Славка Цихлара као преводиоца песме „Душе војника“ и Боривоја Јевтића као преводиоца одломка из „Песме о мени“. Није нам познато како су Лалић и Пурешић дошли до тих података. Цихлар јесте потписао један каснији превод песме „Душе војника“, објављен у хрватском часопису *Пламен* 1919. године, али се тај превод значајно разликује од превода из *Српске омладине*.

⁵⁴ Витмана је са А. Холцом поредио Димитрије Митриновић (в. стр. 53), те би аутор ове белешке могао бити или сам Митриновић или неко од његових млађих следбеника.

и „Сам на обали ноћу“, претходно објављена у *Босанској вили*, појавила су се 20. септембра 1913. на страницама *Вечерњих новости*.⁵⁵

У својој анализи предратних српскохрватских превода Витманове поезије, Љиљана Бабић износи претпоставку да су Витманове песме углавном превођене са немачког језика, будући да је то био страни језик којим су се млади интелектуалци у то време служили (Бабић 1976: 316).⁵⁶ Изузетак су Зденка Марјановић и Митра Морачина, испод чијих превода је наглашено да је изворник енглески текст. За Иву Андрића је такође извесно да је преводио са енглеског, будући да је тако назначено испод његовог превода песме „Ја долазим са снажном музиком“, објављеног у *Српском књижевном гласнику*. Будући да нисмо сигурни шта је и каквог је квалитета био изворни текст (тачније немачки превод), материјалне грешке у преводима, које уочава и Љиљана Бабић, не можемо сматрати последицом преводиоачевог непознавања страног језика. И сам избор песама могао је бити одређен изворном публикацијом која је преводиоцима у то време била доступна.

Скоро све преводе Витманове поезије до Првог светског рата потписивали су активисти Младе Босне или њихови блиски пријатељи, а оваква ангажованост на пољу превођења указује и на значај овог покрета у ширем друштвеном контексту. Млада Босна је одиграла изузетно важну улогу у интелектуалном и књижевном животу југословенских простора пре 1914. године. Њени припадници су активно тражили промене не само у политичкој и друштвеној, већ и у културној сфери, што се врло често превиђа у светлу њихове улоге у Сарајевском атентату. Уочљива је наклоност младобосанских интелектуалаца авангардним уметничким тенденцијама у духу футуризма и експресионизма, поезији писаној слободним стихом, новим изразима за нова осећања и нове идеје. Стога се Млада Босна с правом може сматрати и књижевним покретом, а њени припадници „пионирима напредне

⁵⁵*Вечерње новости* су и иначе пратиле рад сарајевског листа. У истом броју у ком су објављени наведени преводи изашло је и обавештење о изласку и садржају 15/16. броја *Босанске виле*.

⁵⁶ Предраг Палавестра наводи да су ови преводиоци и иначе преводили на основу немачких издања која су им, у сваком погледу, била приступачнија (в. Палавестра 1994: 220).

књижевне мисли“, који су утрли пут потоњим генерацијама књижевника (Палавестра 1994: 91). Њихове активности на промовисању модерних књижевних тенденција биле су ограничене животним околностима као и чињеницом да су сви углавном били веома млади, многи још у средњој школи, те њихово деловање понекад изгледа хаотично и несистематско. Речима Предрага Палавестре:

Немајући ни времена ни услова да испољи и искаже све своје несумњиве стваралачке способности, распета противречностима свога духовнога развитка и своје идејне неодређености, подложна различитим утицајима и пуна непречишћених ставова и расположења, нагрижена психологијом свога доба, лектиром читаном без нарочитог реда и система и, поврх свега, занесена страсном романтиком непревреле младости, искрено отворене према свему што јој је изгледало велико и значајно и ново, увек у дилемама и искушењима, које је покушавала да превлада спремно жртвујући понеки део себе, својих снова, амбиција, склоности и личних афинитета, пресечена у корену, десеткована, растурена и разједињена, Млада Босна је, међутим, управо преко књижевности најнепосредније и најсистематичније деловала на буђење националне свести и подизање обесправљених маса, усмеравајући омладинске снаге у правцу ослободилачке акције, бунта и револта. (Палавестра 1994: 11)

У бури осећања и амбиција коју су донеле године пред избијање Великог рата, обележене Балканским ратовима и све јачом жељом за ослобођењем од Аустро-Угарске, Волт Витман се младобосанцима указао као песник једне релативно младе а већ моћне нације, чије идеје о демократији, једнакости људи, обичном човеку који је раван не само владарима већ и Богу, о светости тела и чулности уносе у поезију ону модерност за којом су жудели. Палавестра као кључне идеале припадника Младе Босне истиче демократизам, који се „огледао и у захтеву за обновом и модернизацијом књижевности, подједнако као и у заступању и пропагирању идеја културно-просветног васпитања широких народних маса“ (1994: 109) и југословенство, оличено, између осталог, у тежњи за јединством српске и хрватске књижевности (1994: 117). И једно и друго се препознаје у Витмановој идеји братства и пријатељства, подстакнутој разједињеношћу америчке нације у време грађанског рата.

Политичке прилике несумњиво су усмеравале и књижевну делатност, те се тако и на страницама *Босанске виле* могу уочити промене од тренутка аустроугарске анексије Босне и Херцеговине 1909. године, када је претежно локални, покрајински карактер часописа сменило „смело и широко“ југословенство (в. Палавестра 1994: 55). Управо од овог тренутка и почињу да се појављују преводи Витманове поезије у сарајевским часописима, што се може протумачити као вид револта спрам свега везаног за Црно-жуту монархију. Ипак, супротно ономе што би се у таквом контексту очекивало, преводиоци се нису ограничавали само на друштвено-ангажоване песме. Интересовање за Витмана превазилазило је дневнополитички контекст и прелазило у поље поетике и естетике, са акцентом на песничкој форми.

У контексту рецепције Витманове поезије у предратном и предавангардном периоду, интересантно је осврнути се на начине на које су млади преводиоци и сарадници *Босанске виле*, *Гајрета* и *Српске омладине* долазили до стране литературе, па и до Витмана. Два су извора била примарна: библиотеке, школске и позајмне, и старији ђаци који су одлазили на студије у иностранство, тамо набављали литературу и информисали се о културним дешавањима у Европи, тада већ захваћеној авангардним превирањима. „Владајући релативно добро немачким језиком, који је био обавезан у школама Аустроугарске монархије, они су у јефтиним библиотекама минхенских, бечких и лајпцишких издавача налазили књиге које су их уводиле у један до тада непознат, далек и готово мистичан свет имагинације и духовности“ (Палавестра 1994: 220). Те нове, непознате књиге би потом прелазиле из руке у руку, ишчитаване су, разматране а затим и превођене, практично из средњошколских клупа, пошто су Боривоје Јевтић, Иво Андрић и Јован Палавестра у то време били гимназијалци. Окупљања код Боривоја Јевтића подстицала су дискусије о различитим, па и књижевним темама и док их је Владимир Гаћиновић, „неповерљив и стално опрезан, и увек шапатом, упућивао у одабраним тајним кружоцима, у суштину револуционарног завереништва и у руску револуционарну литературу“ (Јевтић 1962: 24), о савременим књижевним и уметничким тенденцијама сазнавали су од Димитрија Митриновића, који им је

отварао видике великих светских књижевности и учио нас међусобној толеранцији, потреби узајамне националне трпељивости, великој идеји братства и јединства југословенских народа. [...] Под Митриновићевим утицајем ми смо осетили сласт читања без предах, преводили Витменове „Влати траве“, прелиставали Бенцманову „Антологију модерне немачке лирике“, коментарисали мемљиви ваздух Вајлдове „Баладе о Рединшкој тамници“, свладавали француске, немачке и енглеске класике, велике песнике и чаробне писце романа и драма. (Jevtić1962: 24-25)

Младобосанце је са Волтом Витманом упознао Митриновић, револуционарни борац за интелектуални препород јужнословенских народа и идеолог југословенског културног и националног уједињења. Палавестра бележи још једно, усмено сведочење Иве Андрића, који као и Боривоје Јевтић, говори како управо на Митриновићев наговор „млади песници почињу да преводе Волта Витмена, да расправљају о слободном стиху и да проширују књижевне видике, уносећи у културни живот Сарајева изванредну живост и свежину“ (Палавестра 2003: 29). Витман је за Митриновића био један од великана модерног доба, који је подстакао обнову целокупне немачке књижевности, „која је грцала у разводњеној сентименталности романтичких епигона“ (Митриновић 1990: 188), што је омогућило развој авангарде и експресионизма. Кључни Витманов утицај Митриновић види у поезији Арна Холца и то пре свега у домену форме, ритма и версификације, који ослобођени калупа доносе личан и модеран израз. У есеју „Из лирике Германије“ Митриновић истиче како је Холц „њемачки владар слободног стиха, који је већ раније срећно и можно и триумфално употребљавао велики американски пјесник прогреса и демократије Волт Витмен“ (Митриновић 1990: 192). Витманов допринос превазилази уско формалне аспекте, а и Митриновић и потоњи српски критичари јасно уочавају да је ослобађање стиха код Витмана у тесној вези са његовим идејама о друштву. Још један вид Витманове поетике истакнут је у Митриновићевом приказу песништва Рихарда Демела, који се „подао силном и плодносном утјецају Витменове динамичне моралне идеологије, особито у Витмановом схваћању узвишености људског физиолошког живота“, те је тако „добрио ону хуману ширину осјећања и ону благородност у схваћању еротике, затим ону

одвратност од слабуњавости и разводњености сентименталаца и уплаканих“ (1990: 195).

Оно што је уочавао и хвалио у немачкој савременој лирици, Митриновић је прижељкивао да види и у српској и хрватској – отварање према страним утицајима и модернизацију. У есеју „Национално тло и модерност“, разматрајући могућности стварања аутентичне националне књижевности, Митриновић истиче да се у том подухвату не треба окретати искључиво прошлости и традицији, те да модерно није опречно народном. „Постоји мишљење да је модернизација нашег друштва и наше књижевности пораз нашег народа, наше индивидуалности и наших националних идеала, и то мишљење није исправно“ (Митриновић 1990: 158). Насупрот овоме, аутор сматра да српска књижевност може да прими снажан утицај западних књижевности, а да опет остане аутентична, те да стваралаштво са специфичним народним обележјима истовремено може да буде и модерно (1990: 159). Митриновићеви ставови о односу према књижевној традицији део су шире полемике која се већ у годинама пре Првог светског рата водила у српским интелектуалним круговима, о чему ће бити више речи у наредном поглављу.

3. 2. ПРЕВОДНА РЕЦЕПЦИЈА ВИТМАНОВЕ ПОЕЗИЈЕ ПОСЛЕ РАТА

Први светски рат, као први сукоб планетарних размера у историји, донео је велике геополитичке промене, које су даље узроковале промене у сфери културе и уметности. Дотад најмасовнија уништавања људи и градова пробудила су код уметника потребу да одговоре радикалним одвајањем од постојећег цивилизацијског поретка и тражењем нових уметничких израза, што је довело до настанка бројних авангардних покрета у Европи а и шире. Србија је из рата изашла као једна од земаља победница, али је изгубила скоро трећину становништва и претрпела огромна разарања. Ипак, један циљ је остварен – југословенски народи ослободили су се страних власти и формирана је заједничка држава, Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца.

Заједница коју су прижељкивали бројни интелектуалци и уметници од Словеније до јужне Србије већ у првој деценији свог постојања суочавала се са великим проблемима у организовању ефикасне државне управе, што је остављало мало простора и још мање воље за планирање културне и образовне политике. Стога је чак помало изненађујуће што се, првенствено захваљујући ентузијазму појединаца, двадесетих година на просторима нове државе одвијала жива културна активност, која је у великој мери пратила актуелне европске тенденције. Културне везе са Француском биле су нарочито снажне, а успостављали су их и одржавали интелектуалци и уметници који су се у периоду пре и за време Првог светског рата школовали на француским универзитетима и који су и у послератном периоду наставили да прате тамошње научне, уметничке и књижевне активности. Међутим, промене које су се дешавале на уметничкој сцени и развој нових, авангардних покрета допринели су продубљивању јаза између старијих и млађих генерација српског интелектуалног круга. Књижевна и културна активност у Србији тог времена обележена је и бројним полемикама вођеним између представника традиционалистичке струје и поборника модернизације уметничког израза.

Када је реч о рецепцији Витмановог дела, пре свега преводној, у међуратном периоду настављена је пракса објављивања појединачних превода по периодици. За разлику од предратног периода, када су се преводи Витманове поезије појављивали у новинама и часописима чији су сарадници били активисти Младе Босне, у деценији по завршетку рата, преведене Витманове песме и један прозни текст расути су по већем броју публикација. Листови који су објављивали Витманову поезију излазили су у Београду, Загребу, Сарајеву и Нишу, тематика којом су се бавили била је разнолика, али су углавном сви били изразито левичарског усмерења. Круг преводилаца се ширио и то више није била једна група пријатеља сличног порекла и сличног образовања, окупљена око једног покрета. Ово, пак, не значи да је преведен значајно већи број песама нити се може рећи да је иједан лист био тако посвећен америчком песнику као *Босанска вила* у предратном периоду.

Четири превода која се приписују Иви Андрићу изашла су током 1918. у два броја загребачког *Књижевног југа*.⁵⁷ У истом листу су се наредне године појавила два приказа Витмановог живота и стваралаштва, које су поводом стогодишњице песниковог рођења написали Иво Андрић и Аница Савић Ребац. Андрићев есеј доноси сажету, али информативну биографију америчког песника, у којој су издвојени сви формативни тренуци његовог живота. Као главни извор података за овај текст Андрићу је највероватније послужила биографија коју је сачинио Х. Б. Бинс (Henry Bryan Binns, *A Life of Walt Whitman*), кога српски аутор и сам помиње и цитира на једном месту (в. Андрић 1994: 112). Мада не посвећује нарочито много простора разматрању Витманове поетике, Андрић износи шта та поезија значи за њега и његову генерацију: „За нас је лек и радост ова поезија, која, као онај чудотворни јапански извор, хоће да поврати човечанству весеље младих година; и то је крепки мирис туђине; ту стојимо ван себе и ван наше мрачне туге словенске“ (Андрић 1994: 115-116). Признајући да је тешко пружити исцрпну и свеобухватну дефиницију Волта Витмана, Андрић каже да је он „песник тела и песник душе, песник слободе, радости, борбе, енергије, девичанске земље и здравих, добрих, смелих људи, песник демократије, љубави и религије, песник другарства и пожртвованости, али и песник порока и несреће, које је призивао“ (1994: 116). У самој завршници свог кратког сећања „на великог друга Волта Витмена, не само смелог песника него још више: ретког, савреног, видовитог човека“ (1994: 116), југословенски књижевник истиче да су слобода и солидарност Витманова заоставшина будућим песницима и борцима.

За разлику од Андрића, Аница Савић Ребац се у свом тексту, „Стогодишњица Walta Whitmana“, бави пре свега поетичким карактеристикама Витманове поезије и његовим значајем у обликовању

⁵⁷Песме: „З“, „Кад читам“, „Државама“, „Ноћ на жалу“, *Књижевни југ*, 1918.

Иво Андрић није потписан испод ових превода, а податак да је он преводац преузет је од Љиљане Бабић. Испод „Ноћи на жалу“, као и испод три раније објављене песме, назначено је да се ради о преводу са енглеског. Љиљана Бабић међутим у свом коментару каже да је „познато да га је превео са немачког језика“ (Бабић 1977а: 122). Да ли је ауторка имала неке друге изворе, осим оних по којима су књижевници Младе Босне генерално познавали само немачки, те су и преводили са њега, није наведено.

америчког идентитета. Ауторка Витмана види као „највећег песника творца“ своје нације, Америке, која славећи стогодишњицу његовог рођења „приређује најлепшу апотеозу Американизма“ (Савић Ребац 1988: 321). За разлику од „Старе Европе“, која је „заборавила времена кад су њени песници били у највишем смислу васпитачи, дакле творци њених народа“, народ Америке је са Витманом добио песника „у коме су се скупиле све његове највише особине“ и који ће довршити његово стварање „онако како одговара његовом бићу“ (1988: 321). Српска критичарка Витмана сматра песником оптимизма и будућности, који је више од било кога имао права да пева, јер „нико није имао ширу визију човечанства од њега“ (1988: 321).

Витман није само „творац стихова“, већ је и „творац генерација“, а чини се да је по Аници Савић Ребац заправо више био ово друго. Витманова поезија „није стварана да пружа насладе“ те се и не чита „тек ради естетског уживања“ (Савић Ребац 1988: 322). Витман је приказан као песник друштвене акције, који је, инсистирајући на идеалима слободе, на развоју човекове личности и једнакости међу људима, као и на узајамној повезаности душе и тела, „стварао Американизам, да би овај после створио идеално човечанство“ (1988: 322). Уметничко дело које он жели да створи је „братство људи“ и због тога је Витман песник демократије (1988: 323) али и песник који поштује човекову индивидуалност, те се као његов идеал американизма истиче „снажна личност у снажној демократији“ (1988: 324).

Аница Савић Ребац напомиње и то да је Витман уметник „много више тенденцијом но израдом својих дела више својом тежњом да ствара човечанство, но да ствара дела уметности“, али његово дело је ипак „хармонично и уметничко“, јер представља „адекватан израз онога што хоће да каже“ (1988: 324). Витман је „створио себи дикцију и облик, сасвим нов, без традиционалних украса, који би били лажни на његовој поезији“, те тако његово дело стоји „без традиција а ипак прачовечанско“, као залог песника који је и стварао Америку и истовремено „први прослављао њену величину“ (1988: 324–5).

Мада нам је углавном непознато из којих су се извора српски песници и критичари ове генерације упознавали са Витманом, за Аницу Савић Ребац

можемо рећи да је његово дело сасвим солидно познавала, што се види на основу компетентно одабраних, а иначе не тако често цитираних, стихова који илуструју њене тезе. Критичарка у свом тексту помиње и „Предговор“ првом издању *Влати траве* (у овом тексту: *Струци траве*), који није прештампаван у каснијим, па ни у најчешће коришћеном последњем издању. Преглед кључних поетичких аспеката и повезивање Витманове поезије са контекстом у коме је настала, уз алузије на послератну ситуацију у Европи и имплицитно указивање на пут којим би младе нације требало да крену, чине овај есеј Анице Савић Ребац изузетно значајним.

У години јубилеја појавила су се и три превода Марка М. Нанија у *Илустрованим новостима*.⁵⁸ *Пламен, полумесечник за све културне проблеме*, који су уређивали Аугуст Цесарец и Мирослав Крлежа, објавио је један превод који потписује Славко Цихлар.⁵⁹ У претходном броју *Пламена* објављен је текст Ивана Путника, „Војничка глазба његовог величанства краља Велике Британије“, где се Витман издваја као један од највећих песника (Putnik 1919: 141). Публикација под насловом *Алманах социјалистичке омладине*, објављена такође 1919. године у Загребу, у издању Удружења Савеза комунистичке омладине Југославије, доноси још један превод Славка Цихлара.⁶⁰ Тако се међу есејима о социјализму, радничким правима, потреби подизања револуционарног пролетеријата и улози жена, поред извода из *Комунистичког манифеста*, нашао и Витман, као једини страни песник. Интересантно је да преведена песма „Ударајте! Ударајте! Бубњеви!“ заправо припада Витмановом ратном опусу, из ране фазе, са самог почетка грађанског рата, када је песник полетно позивао Американце да прекину свакодневне активности и ступе у одбрану демократије и слободе. Мада писана посве другачијим поводом, песмаса добро уклопила и у иначе револуционарни тон *Алманаха*.

⁵⁸ Песме: „Богови“, „Ноћу сам на жалу“, „Пјесници будућности“, прев. Марко Н. Нани, *Илустроване новости*, 1919.

⁵⁹ Песма: „Душе војника“, прев. Славко Цихлар, *Пламен*, 1919.

⁶⁰ Песма: „Ударајте! Ударајте! Бубњеви!“, прев. Славко Цихлар, *Алманах социјалистичке омладине*, 1919.

Преводи четири Витманове песме са потписом Светислава Стефановића објављена су у београдским часописима *Мисао* и *Српски књижевни гласник*.⁶¹ Појављивање поезије Волта Витмана у *СКГ* 1920. године приказује ширину уређивачке политике овог еминентног часописа, који је у предратним и међуратним годинама одиграо изузетно важну улогу у формирању српске и југословенске културе. Ипак, пет година касније, оснивач и главни уредник Богдан Поповић објавио је врло негативно настројен есеј, којим оштро критикује и извргава руглу Витмана, а још више његове следбенике, скривајући се иза такође антивитмановског става енглеског песника, Алдернона Чарлса Свинберна. Чланак „Волт Хвитман и Свинбурн“ био је само један у низу изразито антиавангардних текстова којима се Поповић обрачунавао са младим песницима. Али пре тог полемичког низа, 1920. године Витманове песме не само да су се појавиле у тако угледном часопису какав је био *Српски књижевни гласник*, већ их је превео Светислав Стефановић, један од водећих интелектуалаца тог времена, песник, преводац и један од најватренијих бранилаца модерних, авангардних тенденција у српској поезији.

Витманова поезија у периодици појављивала се и у специјалним, празничним бројевима – у божићном броју *Београдског дневника* и ускршњем броју *Републике* 1920. године. Једна песма појавила се на првој страни првомајског броја *Радничког јединства*, што показује да је Витман и у Краљевини СХС био препознат као песник радничке класе.⁶²

Како се углавном радило о дневним листовима, публикације у којима је двадесетих година превођен Витман објављивале би најчешће по једну његову песму. Стога се нарочито издваја *Будућност*, београдски двомесечник

⁶¹ Песме: „Мати свега“, прев. Светислав Стефановић, *Мисао*, 1919-20; „Тужбалица за два ветерана“, „Љубав другара“, „Из химне поводом смрти А. Линколна“, прев. Светислав Стефановић, *Српски књижевни гласник*, 1920.

Последњи стихови песме „Љубав другара“, означавање одломка из „When Lilacs Last...“ као 16. дела те поеме, као и чињеница да су строфе песама „Тужбалица за два ветерана“ и „Пионири...“ нумерисане, указују на то да је Стефановић ове преводе сачинио на основу верзија из четвртог издања *Влати траве* (1867), које су у последњем издању измењене.

⁶² Песме: „Песма“, прев. Ђуро Бањац, *Београдски дневник*, 1920; „Пионири! О пионири!“, прев. Светислав Стефановић, *Република* (ускршњи број), 1920; „Измирење“, *Радничко јединство*, аноним. прев., 1925.

посвећен најразличитијим темама из савременог живота, од аграрног и радничког питања, преко финансијских послова, образовне и здравствене политике, па до урбанизма, културе и књижевности. У *Будућности* је 1923. године, у два двоброја објављен текст руског песника симболисте и Витмановог преводиоца, К. Д. Баљмонта, под насловом „Песник личности и живота“, а у преводу М. М. Пешића. Констатујући да је песницима лакше да буду „песници бола, губитка и смрти, а не песници живота, јутра и врхунца“, Баљмонт каже да тим пре цени велике песнике живота као што је „силни као грубо чворновато дрво, моћни као старински брест, Валт Витмен, бард слободне Америке“ (Баљмонт 1923а: 645). Руска публика скоро да и не зна за Витмана, а разлог за то је, по Баљмону, Витманов раскид са европским књижевним обрасцима, његова комплексност, али и локални, амерички карактер његове поезије. Ипак, он је „дао образац новог човека“, те му руски симболиста посвећује наставак овог текста (објављен у наредном броју *Будућности*), у којем се као илустрација појављују и преводи неколико Витманових песама, у целини или у одломцима.⁶³ У Баљмонтском есеју Витман је представљен као песник „простог и моћног 'Ја' младе расе“, песник новог човека, душе и тела, љубави и страсти, смрти, али не овоземаљске, страшне, већ небеске смрти божанског лица; Витман је „песник личности, бескрајног живота, и хармоничне везе свију личних делова са Свемирном Целином“, који попут дива ствара свет „нових, слободних људи, везаних нитима општег духовног живота“ (Баљмонт 1923б: 728–9).

Док су по периодици тих година углавном превођене Витманове песме из *Влати траве* и то из последњег издања, које је европској публици било најдоступније, прави раритет неочекивано се појавио на страницама сарајевског *Народа*, где преводилац потписан као „К-з“ доноси текст „Ерис. Историја једног духа“. Мада се у поднаслову каже да је у питању „Младеначка

⁶³ У оквиру овог есеја преведени су стихови чак двадесет различитих песама из *Влати траве* – углавном су то краће песме преведене у целини и неколико одломака из дужих. У целини су преведене „One's Self I Sing“, „The Dalliance of Eagles“, „I Dream'd in a Dream“, „As Adam Early in the Morning“, „To You“ (из циклуса „Inscriptions“), „Beautiful Women“, „To Old Age“, „Mother and Babe“, „A Farm Picture“, „As I Ponder'd in Silence“, „To a Certain Cantatrice“, „We Two Boys Together Clinging“, „This Moment Yearning and Thoughtful“, „Gods“, „Of Him I Love Day and Night“, „On the Beach at Night Alone“ и „Whispers of Heavenly Death“, а преведени су и одломци из „Starting from Paumanok“, „Song of the Exposition“ и „To You“ (из циклуса „Birds of Passage“).

песма из год. 1844“, у питању је заправо кратка прича, објављена марта наведене године у часопису *The Columbian Lady's and Gentleman's Magazine*. Прича није често прештампована а сам Витман је није уврстио у избор из своје кратке прозе, објављен у оквиру књиге *Specimen Days and Collect*. Познато је да се незнатно измењена верзија појавила у листу *The Brooklyn Daily Eagle*.⁶⁴ У *Народу* је преведена оригинална верзија приче, што се види на основу реченица које су у другој верзији избачене. Како се само пар месеци пре превода у *Народу*, те исте године (1923), појавио немачки превод ове приче, у часопису *Sozialistische Monatshefte*, закључујемо да је управо то био изворник за српскохрватски превод. У прилог овој тези говори и чињеница да се у немачком преводу појављује поднаслов: „Jugenddichtung aus dem Jahr 1844“, који не постоји у енглеском оригиналу, као и да је сличност немачких речи *Dichtung* („поезија“, али и „уметничка књижевност“), и *Gedicht* („песма“), могући узрок омашке у српскохрватском преводу, где је прича представљена као „младеначка песма“ и поред очигледне прозне структуре.

Дневни листови и часописи у којима су се појављивали преводи Витманове поезије, пре Првог светског рата и у периоду 1918–1934, показују континуирано интересовање за дело америчког песника. Мада је укупан број преведених песама сразмерно мали и мада недостаје један озбиљнији подухват у виду превода целе збирке или бар избора песама, и оваква „периодична“ преводачка активност допринела је ширењу витмановских поетичких ставова. Дневни листови и часописи у којима су преводи објављивани разликовали су се по својој оријентацији, што је обезбедило разнолик спектар читалаца, углавном из прогресивних и левичарских кругова. Имена појединих Витманових преводаца указују на то да је значајан део његове књижевно-критичке публике у Краљевини СХС долазио из редова авангардних књижевника, за које ће амерички песник постати један од ослонаца у обликовању њихових покрета и поетика.

⁶⁴ За више података о издавачкој историји ове приче погледати: Blalock 2015.

3.3. ОСНОВНЕ ТЕОРИЈСКЕ ПОСТАВКЕ АВАНГАРДНЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Авангарда (прецизније речено, историјска авангарда) обједињујући је назив за више различитих књижевно-уметничких покрета (такозваних *изама*) који су се појављивали пре свега у континенталној Европи првих деценија 20. века. Један од првих теоретичара авангарде, Гиљермо де Торе, и сам песник авангардне оријентације и непосредни сведок епохе, за овај термин каже да је „превазиђен“ и да „није најсрећнији“, али да је ипак незаменљив, јер „боље дефинише од било ког другог појма историјски период и духовни склоп књижевних покрета који су у оквиру њега постојали“ (Торе 2001: 10). Како Торе даље објашњава, одредница „авангардне књижевности“

садржи у себи, без сумње, настојања смелих иноватора-„пионира“, који су стекли на свом уметничком путу своје прве следбенике и браниоце. Она дочарава и стање борбеног и полемичког духа с којим су они отпочињали књижевну авантуру, непријатељску атмосферу, коју су, кад се појавила, у неким приликама подругљива и иронична, многи заменили са „блефирањем“. (2001: 10)

Теоретичари који су се бавили овим феноменом понудили су више различитих дефиниција, те једни авангарду виде као скуп покрета, док се по другима ради о „стилској формацији“ којом се успоставља „јединство различитости“ књижевних појава у Европи у периоду 1910–1930 (в. Flaker 1986). Терминолошко одређење додатно је закомпликовано тиме што се за књижевне појаве истог временског периода на англоамеричком подручју углавном користи термин модернизам. Ренато Пођоли је указао на то да се термин „авангарда“ одомаћио пре свега у романским језицима и културама (Француској, Италији, Шпанији, Латинској Америци), док га англоамеричка критика пре свега везује за француску уметност и њен утицај ван својих граница (Podoli 1975: 45; 47).⁶⁵

⁶⁵ Хетерогеност авангардних покрета условила је и разлике у критичким приступима авангарди. Ми се овде нећемо задржавати на нијансама у дефиницијама различитих аутора, већ ћемо се усредсредити на опште карактеристике овог феномена, у жељи да укажемо на паралеле са поетиком Волта Витмана.

Овај француски термин, позајмљен из војног речника, у ком означава претходницу, усталио се у дефинисању покрета као што су футуризам, експресионизам, кубизам, кубофутуризам, дадаизам, надреализам, супрематизам, примитивизам, имажинизам, зенитизам, хипнизам, суматраизам и др. Као што се види из овог низа, *изми* који спадају у авангардне покрете појављивали су се у различитим облицима, неки као покрети локалног карактера, активни на једном (говорном) подручју, често кроз деловање мање групе или чак само једног уметника, док су се други проширили на више градова, земаља и континента и трајали дуже (мада ретко кад дуже од једне деценије), иако нису свуда били подједнако развијени. Авангарда је у основи интернационалан и наднационалан феномен, изникло из Европе разорене друштвеним и политичким сукобима, који су кулминирали Великим ратом, и обликован специфичним околностима живота појединих актера. Уметници различитих профила пресељавали су се из града у град, из државе у државу, али су се и повезивали, размењивали идеје и организовали различите активности у циљу стварања нове уметности, као одговора на декаденцију, рат и разарања до којих их је њихова цивилизација довела.

Авангарда, изникла из непосредног друштвено-историјског контекста, од почетка је тежила да тај контекст промени, иако то није подразумевало ангажованост у смислу стварања социјалне или револуционарне уметности и књижевности. Петер Биргер као једну од основних функција авангарде види негацију буржоаске категорије аутономије уметности, што подразумева да је уместо издвајања естетских творевина из животне праксе потребно створити уметност која ће функционисати унутар друштва а не издвојена из њега (Birger 1998: 76). Биргер, међутим, наглашава да практично деловање уметничког дела не значи да оно треба да буде друштвено значајно, као и да авангарда не потенцира интегрисање уметности у *постојећу* животну праксу. Авангардисти се залажу за темељно реформисање света који их окружује а „само уметност, и у домену садржаја појединачних дела, потпуно одвојена од (лоше) животне праксе постојећег друштва, може да постане средиште око којег се може организовати нова животна пракса“ (Birger 1998: 77). Слично

томе, Александар Флакер истиче да је превредновање примарна функција авангардних текстова, који у том циљу наступају као естетичка и етичка провокација (Flaker 1982: 21). Полази се увек од естетске димензије и превредновања постојећих естетских постулата, из чега даље произилази морално и етичко, а на крају и социјално превредновање, што авангарду чини релевантном за шири друштвени контекст.

И поред хетерогености различитих *изама*, могуће је издвојити одређене карактеристике које све њих обједињују у групу авангардних покрета. Основни покретач авангардних тенденција био је отпор према традиционалним вредностима, уметничким, естетским и друштвеним. У свету у којем су превагу однеле силе уништења, постојећи уметнички правци, учаурени у окамењеним формама, чинили су се немоћним да донесу било какву промену. Зато се авангардисти залажу за ослобађање од догми, идеологија, правила и теже апсолутној неспутаности у уметничком стварању. Они улазе у отворене полемике и сукобе са представницима утемељених пракси и констатно их провоцирају својим експериментисањем, које постаје основно стваралачко начело књижевне авангарде. Антитрадиционалистичко устројство подразумевало је константно истраживање и иновације на свим плановима – формалном, стилском, тематском. Тежило се првенствено ослобађању форме и изналажењу нових, отворених структура, неспутаних конвенцијама стила и жанра, што у екстремним случајевима доводи до потпуног разбијања синтаксе и семантике (као код дадаизма). У поезији основа версификације постаје слободни стих. Лексички опсег је проширен те је поетски језик обогаћен колоквијализмима, варваризмима, жаргоном и опсценим изразима. Будући да је у тесној вези са осталим уметностима, књижевност усваја одређене поступке примењиване у сликарству и на филму. Складност делова у целини више није идеал у књижевном делу, које све више одликују фрагментарност и сучељавање контрастних елемената спајаних техникама монтаже и колажа. Једно од кључних обележја авангарде је и синкретизам, као укидање граница између различитих уметности али и између уметности и стварности – циљ је начинити искорак у неуметничку стварност ради формирања нових

друштвених структура, унутар којих ће и уметност бити другачије позиционирана.

3. 4. ПОЈАВА АВАНГАРДНИХ ПОКРЕТА У СРБИЈИ

Иако су већ од краја 19. века бројни гласови све одлучније наговештавали нове тенденције у књижевности и уметности, авангардни покрети у Србији прави замах добијају по окончању Првог светског рата. Свесни да је цена остварења тежње о ослобађању Јужних Словена и стварању заједничке југословенске државе био огроман број жртава и разрушени и опустошени градови и села, писци и песници се окрећу новим уметничким формама и новом поетском изразу, који би били примерени модерном, послератном добу. О томе да је рат био један од најснажнијих формативних утицаја у књижевном развоју српских авангардних аутора, сведоче и речи Милоша Црњанског у „Објашњењу Суматре“: „Свуд се то осећа, да су хиљаде и хиљаде прошле крај лешина и рушевина, обишле свет, а вратиле се тражећи мисли, законе и живот, бивше, непромењене. [...] Али су дошли нови заноси, нове мисли, нови закони, нови морали“ (1920б: 266). Истичући узалудност сваког покушаја враћања на предратне књижевне садржаје и форме, писац за своју генерацију каже: „Као нека секта, после толиког времена, док је уметност значила разбибригу, доносимо немир и преврат, у речи, у осећају, у мишљењу“ (1920б: 266). Сличне ставове износи и Љубомир Мицић у тексту „За слободу мисли, – за слободу стварања“, објављеном у *Зениту* 1926. године, где бранећи се од оптужби за повреду јавног морала, наводи рат као један од кључних чинилаца у обликовању његовог песничког израза:

[...] и наше личне патње у светском рату, које су се кретале између смрти и лудила – и оне су основ наших огорчења, наших бујности, наших необузданих крикова. После свега тога немогуће је да ми певамо свилене сонете, немогуће је да ми проповедамо салонску естетику. (1926: 9)

Ратно искуство и свест о актуелним уметничким тенденцијама, са којима су се многи непосредно упознавали боравећи у европским градовима,

пресудно су утицали на обликовање српске авангарде, одредивши тематику и форму којима ће се њени представници окренути. Окупљени око идеје о стварању нове уметности, која би донела преврат и у другим, вануметничким сферама живота и омогућила изградњу новог друштва, авангардни песници и уметници су, свако за себе или организовани у различите групе и покрете, тражили своју особену поетику.

Са становишта књижевне теорије и историје, појам авангарде и њено место у периодизацији српске књижевности нису прецизно одређени, а различити термини, теоретичарска неусаглашеност, али и деценијско занемаривање овог феномена, који се тек последњих деценија систематски проучава, довели су до конфузије. Као одраз термилошке неуједначености у европској и светској књижевној критици, и у српској науци о књижевности појављују се термини „експресионизам“ и „модернизам“ као одреднице за антитрадиционалистичке и експерименталне поетичке тенденције првих деценија 20. века. Ми ћемо користити термин „авангарда“ и то онако како га је одредио и дефинисао Гојко Тешић, који за оквирни период развоја српске авангардне књижевности узима раздобље од 1902. до 1934 (Тешић 2009: 12). Године 1902–1914. издвојене су као предавангардни период, у коме се појављују први авангардни гласови, нарочито у поезији и критици (Тешић 2009: 11). Након четворогодишњег прекида због Првог светског рата, уследио је период 1919–1925, који се узима за „језгро српске авангарде“, када различити покрети доживљавају пуни процват (Тешић 2009: 37). По Тешићу, кључна је 1922, као година у којој је објављено више важних авангардних публикација: *Нова пантологија* Станислава Винавера, збирка *Откровење* и песма „Споменик“ Растка Петровића, збирка *Ритмови* Тодора Манојловића, песма „Стражилово“ Милоша Црњанског, као и први бројеви часописа *Путеви* и *Хипнос* (2009: 10).⁶⁶ Последњих година треће и првих година четврте деценије 20. века долази до осипања и растакања већине покрета, уз изузетак надреализма, који се, због изражених антиавангардних ставова,

⁶⁶ Година 1922. кључна је и у оквирима европског, а посебно енглеског модернизма. Џејмс Џојс у Паризу објављује роман *Уликс*, Т. С. Елиот објављује поему *Пуста земља* и покреће часопис *Criterion*, Вирџинија Вулф објављује свој први експериментални роман *Jacob's Room*.

издваја као засебна категорија (Тешић 2009). У контексту ове дисертације, нас пре свега занима Витманова рецепција у делима књижевника авангардног језгра, односно делима која су се појављивала двадесетих година 20. века.

Као што се често дешава са новим уметничким правцима, чији представници у почетку одлучно одбијају да се сврстају у било какве категорије, термин „авангарда“ је у српској књижевности први пут употребљен од стране противничке струје, у изразито негативном контексту. О „авангардској“ поезији и критици први је говорио оштри критичар нових, модерних књижевних тенденција, Марко Цар, у свом полемичком чланку („Авангардска поезија и авангардска критика“, *Мисао*, 1921), којим је стао у одбрану традиционалних песничких форми (в. Цар 1921). Термин ће се са сличним конотацијама појавити у још неколико текстова, пре него што буде употребљен афирмативно. Сами авангардисти су се више бавили тражењем личног поетског израза него терминологијом и то је резултирало великим бројем различитих *изама*, који су настајали, преплитали се и укрштали онако како су њихови главни актери сарађивали. Поред покрета који су се већ били развили у европским земљама (футуризам, експресионизам, дадаизам), у Србији су се појавиле и аутохтоне врсте – зенитизам, хипнизам и суматраизам. Свима је заједнички наглашени антитрадиционализам, не толико у смислу апсолутног одбацивања прошлости, колико у смислу захтева за ревизијом књижевног канона и нетрпељивости према начелима које намеће књижевни и академски естаблишмент. Авангарда у целини постаје одредница за „поетички радикализам, дакле, за онај тип стваралачке праксе који се превасходно темељи на негацији традиције, на непризнавању класичних песничких образаца, формативних начела, као и на свеопштој деструкцији модела и начела, форме и садржине“ (Тешић 2009: 17).

Из сучељеног односа традиционалиста и антитрадиционалиста још у предавангардном периоду настала је дихотомија стари/млади. „Млади“, авангардисти, траже нове садржаје и нове форме, а да би до њих дошли, упуштају се у различите видове поетског експериментисања. Етичка и

естетска провокација постаје једно од обележја српске авангарде, те ће њен целокупни развој бити пропраћен жестоким полемикама вођеним између њених представника и традиционалиста.

У периоду опоравка од последица Првог светског рата, уметници и интелектуалци у Србији задржали су свој предратни интернационални дух и спремност да прате европске и светске тенденције. У случају авангардиста, ово је био и основни предуслов да се таква уметност уопште развије на нашим просторима, имајући у виду интернационални и наднационални карактер саме авангарде. Практично сви српски уметници ове оријентације су у годинама пре или за време рата боравили у европским градовима у којима су настајали авангардни покрети, те су о новим правцима сазнавали непосредно. Тако је српска књижевност добила и искористила прилику да иде у корак са европском авангардом.

Убрзо по завршетку рата, у Београду, тада већ престоници нове Краљевине СХС, круг младих књижевника, инспирисан искуствима из иностранства, пре свега Француске, покреће различите авангардне активности и тако уноси нови живот у послератну атмосферу. У својим „Литерарним сећањима“ Милош Црњански се осврће на прве послератне године у разрушеном Београду и кафани „Москва“, „у којој су гореле свеће“ и у којој су се песници почињали скупљати „да би живели за књижевност“ (2011: 399). Како каже Црњански:

Београд, пун рупа и рушевина и корова, сензационални политички догађаји, повратак литерата са свих страна света, неизвесност – то су били подаци за литерарни почетак који су стајали на расположењу кафанском кружоку у „Москви“. Да је, око тог стола, крај свега што нас је чекало, владала веселост, то ће разумети сваки ко је из Рата изнео читаву главу. Док су се по Београду размилели послератни афераши, док су и неписмени грабили места, ми смо, тзв. „футуристе“, препирали се, у „Москви“, око слободног стиха, на велико увеселеније публике. (2011: 399–400)

Црњански и његова генерација песника нису се окупљали само у „Москви“, већ и по редакцијама различитих часописа, од којих су многи основани у послератним годинама и доживели само пар бројева. Књижевни рад српских авангардиста подразумевао је писање поезије, прозе,

програмских текстова и манифеста, као и организовање група попут литерарне заједнице „Alpha“ и уређивање књижевних едиција као што је Библиотека „Албатрос“. Све те активности укључивале су и промоцију страних књижевности, пре свега оних писаца и песника који су се поетиком уклапали у авангардне идеје.

Београдску литерарну заједницу „Alpha“ чинили су представници „младих“, односно аутори који су били наклоњени модерним уметничким тенденцијама и окренути стварању новог песничког израза. Прегледу књижевних активности ове групе посвећен је један двоброј загребачког часописа *Критика*, који се појавио крајем 1921. и где су штампани поетски и прозни текстови Светислава Стефановића, Станислава Винавера, Тодора Манојловића, Милоша Црњанског, Тина Ујевића, Сибе Миличића, Бошка Токина, Растка Петровића, Станислава Кракова и Милана Дединца, уз ликовне прилоге Мила Милуновића и Петра Добровића, уметника блиских овој књижевној групи. У „Белешкама“ при крају броја, о заједници „Alpha“ се каже да она већ својим именом указује на „почетак једног душевног живота, који није везан на традиције ни на идоле – који хоће да се препороди у љепоти, у љубави, у човјештву“ (*Kritika* 1921: 450-1). Даље се алудира на страдања претрпљена током недавно окончаног рата, којих ови песници такође желе да се ослободе. Млади песници су знали да се одупру „граматичним литерарним струјама, празним реторским гестама, позајмљеним модернистичким позама“, те „на рушевинама једног фаризејског и кукавног времена хоће да уздигну човјека“, његово тело и душу (*Kritika* 1921:451).

Библиотеку „Албатрос“ покренули су 1921. године Станислав Винавер и Тодор Манојловић, у оквиру издавачке делатности Свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановић и друг. За циљ је имала „ширење *душевне културе*“ и објављивање „*дела интуиције*, у којима се показује цео човек и цела душа“ (Винавер 2012: 32). У оквиру овог пројекта планирано је објављивање „остварења свих модерних духова ондашњег времена, оних који су у књижевност уносили не само свежину новог, већ и оног што је било из домена експерименталног (авангардног)“ (Тешић 2009: 202), па су се за само

годину дана појавиле три књиге које се и данас (уз још пар наслова) сматрају врхунским дOMETИМА српске авангарде – *Дневник о Чарнојевићу* М. Црњанског, *Громобран Свeмира* С. Винавера и *Бурлеска господина Перуна Бога грома* Р. Петровића. Како се види из програма који су објавили уредници, план Библиотеке „Албатрос“ није укључивао само дела савремених домаћих писаца, већ су се на списку аутора за објављивање нашли и Бодлер, Е. А. По, Е. Т. А. Хофман, Флобер, Жид, Аполинер, као и Волт Витман. На основу овако амбициозног издавачког плана закључује се да су уредници „тежили ка реконструисању/реинтерпретацији традиције или, чак, успостављању континуитета модернога духа у књижевности и уметности“ (Тешић 2009: 203). Реконструисање традиције у оквиру ове библиотеке требало је да има и теоријско утемељење, будући да је као шеста књига едиције планирана студија *Основи и развој модерне поезије* Т. Манојловића, која би „својом критичком интуицијом [прекинула] кризу критике код нас после рата“ и обухватила „еволуцију европске књижевности, како се она манифестовала у појединим разним књижевностима“ (Винавер 2012: 34). Нажалост, велики део плана (укључујући и Манојловићеву студију) није реализован.⁶⁷

Авангардни часописи били су и у Србији, као и у свету, изузетно важно средство промовисања нових уметничких идеја, а неки од њих попут *Зенита* и *Хипноса* заправо су чинили срж самих покрета. Посебно значајан и у контексту српске, југословенске, а и светске авангарде је *Зенит*, чији је оснивач, уредник и главни активиста био Љубомир Мицић. *Зенит* је као орган новог авангардног покрета зенитизма, излазио најпре у Загребу (1921–1923) а затим у Београду (1924–1926), укупно пет година, што је био својеврстан преседан за један авангардни часопис у турбулентно доба какве су биле двадесете. Лист се суочавао са неразумевањем и критиком шире јавности и у Загребу и у Београду, на шта је у првом београдском броју одговорено ироничном напоменом да *Зенит* излази једанпут месечно „на

⁶⁷ Поред наведене три, у оквиру ове библиотеке објављене су још *Приче тајанства и маште* Е. А. Поа (што је и једино дело страног аутора), у преводу Светислава Стефановића, и *Лунар* Ј. Кулунџића. Можемо само да претпоставимо да би Светислав Стефановић био приређивач и преводилац збирке Витманових песама, али како нам није познато да је постојао детаљнији план за ово издање, све остаје у домену спекулисања.

запрепашћење свију Срба и осталих великих народа без зенитистичког духа“ (*Зенит* 1924: корице). Први бројеви *Зенита* садржали су прилоге неколико млађих београдских аутора који су у то време тек почињали да обликују своје поетике, засноване на поетици експресионизма. Међу њима су били Бошко Токин (који ће једно кратко време бити и коуредник часописа), Растко Петровић, Драган Алексић, Милош Црњански, Станислав Винавер и Станислав Краков. Инсистирајући на интернационалном духу и промовисању зенитистичких идеја изван граница земље, Мицић је окупио значајан број страних сарадника, првенствено из европских земаља, а међу њима је посебно значајно поменути Ивана Гола, који је био и коуредник.

Годину дана по изласку првог броја *Зенита* у Загребу, и у Београду се појавио нови, авангардни часопис, *Хипнос*, месечна ревија за интуитивну уметност, као орган још једног аутентично југословенског изма (хипнизма). Оснивач и уредник *Хипноса* био је песник Раде Драинац. Часопис се, међутим, појавио само у два броја, 1922. и 1923. године. Аутори прилога су били српски и хрватски књижевници – Растко Петровић, Милан Дединац, Станислав Винавер, Тин Ујевић, Звонко Томић, Јосип Косор, Бошко Токин – од којих су поједини претходне године сарађивали и са *Зенитом*. За разлику од *Зенита*, сарадници оба броја *Хипноса* су били југословенски аутори, али то часопису није ускратило интернационални, космополитски карактер, остварен поетиком уврштених прозних и поетских остварења, која су пратила авангардни дух времена.

Аутори које смо поменули као протагонисте различитих књижевних активности у послератном Београду чине срж српске авангарде. Истовремено су то и аутори у чијим се радовима уочавају одјеци Витманове поетике, било експлицитно, кроз директно упућивање на поезију америчког песника, било путем паралелних поетичких тенденција које припадају истој књижевној струји. Мада се ми у овом истраживању усредсређујемо на књижевнике који су двадесетих година били активни у Србији, односно на дела која су објављивана у Београду, сасвим је извесно да развој авангардних покрета на овим просторима не би био могућ да није било тесне сарадње са књижевницима, уметницима, издавачима и уредницима часописа из осталих

делова Југославије. Стога смо већ у овим уводним разматрањима укључили и публикације које су се појављивале у Сарајеву и Загребу, што ћемо чинити и у наставку, кад год то буде неопходно за осветљавање Витманове рецепције на овим просторима.

4. ОДНОС ПРЕМА ПРОШЛОСТИ И КЊИЖЕВНОЈ ТРАДИЦИЈИ

*Authorities, poems, models, laws, names,
imported into America, are useful to America
today to destroy them, and so move
disencumbered to great works, great days.*
(W. Whitman, „Letter to Ralph Waldo
Emerson“)

*Новог и новог на тле ово плачно
Новог и новог на тле плачно ово
И дајте зрачног на тле ово мрачно,
И све раскујмо што је Господ сков'о.*
(С. Винавер, „Гетеву“)

При утврђивању додирних тачака између Витмана и авангарде (европске, па и српске) чини се логичним поћи од њиховог специфичног односа према прошлости и књижевној традицији, будући да се тај однос налази у темељу поетика овде разматраних песника, а често се јавља и као мотив за писање. Наиме, сам чин писања поезије код Витмана и авангардиста подстакнут је не само личном потребом за песничким изражавањем, већ и незадовољством постојећим стањем у књижевности и жељом да се унесе промена у поетски дискурс. Ово, подразумева се, није искључиво карактеристика песника које разматрамо у овом раду, нити је првенствено везана за средину деветнаестог, односно почетак двадесетог века. У природи је књижевности, као и уметности уопште, да заузима одређени став, било позитиван, било негативан, како према контексту у којем настаје, тако и према минулим епохама – оној која јој непосредно претходи, као и оним старијим. Уколико је тај став негативан, такав је јер песник прошлост и вредности озваничене као традиција види као ограничења којима се намеће одређена форма и због којих се свако иступање изван општеприхваћеног оквира проглашава неуметничким и дилетантским. Став који су Витман и песници авангарде заузимали према прошлости и традицији уопштено би се могао означити као критички и преиспитивачки и, мада су друштвене и културне околности у којима су овакав однос развили биле различите, резултат је био практично исти – тежећи да направе помак од традиције, и Витман и авангардисти су створили изузетно иновативна дела.

То што се у поезији Волта Витмана и песника српске авангарде уочава отклон од традиционалних књижевних образаца, начињен ради усклађивања књижевности са модерним временом, не значи да у обликовању њихових поетика није постојао никакав утицај претходних епоха. И овде су потврђени постулати које је Т. С. Елиот изложио у есеју „Традиција и индивидуални таленат“ (1919), а по којима традицију није ни могуће негирати, јер се траг претходника често проналази управо у оним најбољим и најиндивидуалнијим аспектима дела песника. Енглески критичар је овде иступио против уверења да традиција подразумева слепо усвајање вредности претходне генерације и као важну компоненту истакао *осећање историје* које „укључује запажање не само онога што је прошло у прошлости већ и што је садашње у прошлости“ (Eliot 1963: 34–35). Нови песник се не може посматрати изоловано од својих претходника – његово дело се укључује у поредак постојећих дела и мења га онолико колико и само бива измењено. Елиотов модел, дакле, предвиђа активан однос уметника према прошлости и књижевној традицији и свакако би се могао применити и у разматрању Витманове поетике, као и поетике авангардних аутора. Витман и авангардисти издвајају се својим децидираним отпором поетским конвенцијама, који су демонстрирали не само у пракси, кроз стихове, већ и у различитим програмским текстовима, у којима образлажу свој антитрадиционализам. Њихово опирање прошлости, међутим, није једнодимензионално, а њихова поезија и есејистика пример су интерактивног односа традиције и индивидуалног талента о којем је говорио Елиот.

4. 1. ВОЛТ ВИТМАН – ПЕСНИК МОДЕРНОГ ДОБА

Витманов антитрадиционализам уочљив је већ при првом погледу на прво издање збирке *Влати траве*, будући да је сама опрема књиге одударала од формата уобичајеног за једну збирку поезије. Бетси Еркила је запазила да је већ и сам наслов књиге, са својом „визуелном иконографијом“, у виду биљних орнамената испреплетаних са словима, као и игром речи која упућује

и на траву и на листове књиге, „довео у питање традиционалне назоре поетског укуса указујући на заједничко, локално и демократско тло из којег израста америчка књижевност“ (Erkkilä 1996: 3).⁶⁸ Текстуални део није био ништа мање визуелно необичан, те се одмах у „Предговору“ уочава неконвенционална интерпункција или још чешће одсуство интерпункције.

Најупечатљивије антитрадиционалистичке елементе Витманове поетике, који су истовремено били и највише запажени од стране авангардних аутора, подробније ћемо разматрати у наредним поглављима. Овде ћемо као илустрацију Витмановог специфичног односа према књижевној традицији размотрити сам почетак „Песме о мени“: „Ја славим себе, и опевам себе“ (Vitman 2008: 23).⁶⁹ Како се „Песма о мени“ због своје форме и садржаја може сагледати као модерни амерички еп, намеће се поређење са другим националним еповима и спевовима. И Хомерова *Илијада* и Вергилијева *Енеида*, као камени темељци европске књижевности, и Милтонов *Изгубљени рај*, као велики енглески спев, почињу инвокацијом музе:

Гњев ми, богињо певај, Ахилеја, Пелеју сина (Отџос
1972: 43)

Оружје певам и оног јунака што с тројанских жала
први на италско тло, на лавинијске обале стиже
судбином гоњен; [...]
[...]
Кажи ми узроке, музо [...] (Vergilije 2014: 49-50)

О први Људски Непослух и Воће
Забрањеног Стабла, чији смртни укус
Донесе Смрт на свет и сав наш јад
[...]
[...] опевај Музо Неба (Milton 2002: 97)

У складу са Витмановим уверењем да амерички песник инспирацију треба да тражи у Америци али и у себи самом, већ првим стихом „Песме о мени“ у први план се истиче лирско „ја“, које је истовремено и певач и предмет певања.

⁶⁸ У оригиналу: „[...] the title challenged traditional notions of poetic taste by suggesting the common, local, and democratic ground out of which American literature emerged.“

⁶⁹ У првом издању први стих је краћи и гласи: „Ја славим себе“ [„I celebrate myself“]. Наставак је придодат тек у шестом издању (1881) а са елементом „опевања“ додатно приближава песму епској традицији.

Код Витмана, како примећује Џон П. Меквилијамс, надахнута визија лирског субјекта, односно Сопства (*Self*), не зависи од инспирације коју доноси муза споља, већ потиче изнутра и настаје „онда када се тело и душа Сопства сексуално повежу у једно“ (McWilliams 2009: 224).⁷⁰ Код Витмана се не ради о пародирању класичне епске формуле, већ о њеном прилагођавању особеној поетској идеји, са циљем стварања аутентичне поезије. Витман је познавао класике европске књижевности као и савремене ауторе, а аутопоетички текстови и поједине белешке откривају да је и сам о свом делу повремено размишљао као о некој врсти нове *Библије* или херојског епа.⁷¹ И мада се могу пронаћи заједнички елементи и са једним и са другим, *Влати траве* остају изван категорија традиционалних поетских жанрова.

Витманово поетичко одупирање књижевној традицији произашло је из његовог става према прошлости, који је изнео одмах на почетку своје прве збирке. У првим реченицама „Предговора“ из 1855. Витман самоуверено и у име целе нације, објављује да Америка не одбацује прошлост нити њене тековине. Па ипак, прошлост је приказана као мртво тело, као леш који се лагано износи из куће и на чије место долази снажни наследник.⁷² Тај наследник је модерно доба и модерни човек, који представљају тематску окосницу Витманове поетике. Витман је и експлицитно, кроз аутопоетичке прозне текстове,⁷³ а и имплицитно, освртањем на догађаје из прошлих

⁷⁰ У оригиналу: “[...] when the Self's body and soul are sexually joined into one.”

⁷¹ У припремним белешкама за треће издање *Влати траве* Витман између осталог изражава намеру да створи „нову *Библију*“. Да је то била једна од основних идеја при састављању овог издања види се и из појединих структурних промена у збирци (више о томе Stacy 2009).

Витманови рани аутопоетички осврти указују на то да песник није намеравао да пише амерички еп. У предговору првом издању *Влати траве*, Витман експлицитно каже да израз америчког песника треба да буде „изванредан и нов. Треба да буде индиректан а не директан нити дескриптиван нити епски“ (Витман 2015: 72). Ово ће се донекле променити, на шта указује Меквилијамс у својој студији о развоју, или тачније, покушајима стварања епске традиције у САД. Витманово иницијално категоричко ограђивање од епике губи се у периоду после грађанског рата, што се види и из припремних бележака за издање из 1867, где песник број стихова своје збирке упоређује са *Библијом*, *Илијадом*, *Енеидом*, *Божанственом комедијом* и *Изгубљеним рајем*. Поред овога, Меквилијамс нуди и друге, поетичке аспекте на основу којих се за каснија издања *Влати траве* може рећи да садрже више епског него она прва (в. McWilliams 2009: 221– 236).

⁷² Интересантно је да ће Аполинер искористити практично исту метафору: „Не можете носати на леђима леш свог оца. Оставите га са осталим мртвима“ [„You cannot carry around on your back the corpse of your father. You leave him with the other dead“] (Apollinaire 2004: 7).

⁷³ У „Предговору“ из 1855. Витман напомиње да „прошлост, садашњост и будућност нису растављене већ састављене“, те да велики песник успоставља хармонију између онога што

времена, указивао на то да садашњост не постоји независно од прошлости и будућности, али је и инсистирао на томе да поезија треба да се усредсреди на садашњост. Савремено доба је велико искушење за песнике и треба да буде у центру њиховог интересовања. Ова Витманова порука савременицима и будућим песницима евоцирана је и на неколико места у „Песми о мени“:

Никада није било више почетака него сада,
Нити више младости или старости него сада,
И никада неће бити више савршености него сада,
Нити више неба или пакла него сада. (Vitman 2008: 27)

Овај минут који ми долази кроз прошле децилионе,
Нема бољег од њега и садашњег тренутка. (Vitman 2008: 67)

Витман је песник садашњег тренутка, песник који не пише епове о митским временима и славној прошлости, већ пева о модерном добу. И мада је модерном добу имао и штошта да приговори, нарочито у периоду после америчког грађанског рата, оно за њега носи пре свега позитивне конотације и синоним је за прогрес – не само у домену техничких иновација, већ и у погледу целокупног развоја човечанства.

Ближе одређење појма „модерно“ у Витмановој поетици проналази се у песми „Ја себе опевам“ („One's Self I Sing“), која се од четвртог издања *Влати траве* налази на самом почетку збирке. Прва два стиха, „Ја себе опевам, једноставну, засебну личност, / а ипак изговарам реч *Демократски*, реч *En-Masse*“ (Vitman 1969: 103), у центар пажње постављају појединца, „божански просечног“, али се истовремено наглашава да ма колико сваки човек био посебан и јединствен, он је истовремено својим атрибутима близак сваком другом човеку. Песник о њему зато пева „демократским“ речима, те се, обраћајући се појединцу, обраћа и широј заједници. Песма се завршава стихом „модерног човека опевам“, којим се демократски приступ из темеља Витманове поезије повезује управо са модерношћу. За Витмана модерност подразумева демократичност, стварање шире заједнице људи од којих је

ће бити и онога што је било и што јесте (Витман 2015: 75). У нешто другачијем облику ово се понавља и у поговору последњем издању *Влати траве*, у тексту „A Backward Glance o'er Travel'd Roads“ („Поглед уназад на пропутоване путеве“), где песник каже: „Такође сам био снажно уверења (било да сам то показао или не) да су за истинску и потпуну процену садашњости од главног значаја и прошлост и будућност“. [У оригиналу: „I also felt strongly (whether I have shown it or not) that to the true and full estimate of the Present both the Past and the Future are main considerations.“] (Whitman 1996: 666)

свако снажна, самостална и јединствена индивидуа. Појмови „*en-Masse*“ и „*Modern*“ уклопљени у исти стих појављују се и у другим песмама *Влати тправе* – у „Песми о мени“: „Endless unfolding of words of ages! / And mine a word of the modern, the word En-Masse“ (Whitman 1996: 209),⁷⁴ а затим и у „Small the theme of my Chant“ („Мала је тема моје песме“), која је заправо препев песме „Ја себе опевам“: „Nor cease at the theme of One's-Self. I speak the word of the modern, the word En-Masse“ (Whitman 1996: 628)⁷⁵ – у оба случаја, стих из претходно поменуте песме измењен је тако да се уместо „демократског“ појављује „модерно“. Витман ставља знак једнакости између појмова „демократско“, „модерно“ и „*en-masse*“ или „заједничко“, чиме указује на то да модерно доба доноси прогрес у облику демократичне заједнице свих људи. У Витмановој поезији, модерност и демократија иду руку под руку, а песник је тај који треба да их донесе својим савременицима.

Витманова визија модерног доба и пророчански поглед у будућност дати су у песми „Years of the Modern“ („Године модерног“). Модерно доба овде не подразумева толико садашњост, колико време које тек долази, те су „године модерног“ у ствари „године неоствареног“. Песникова пажња није фокусирана само на Америку, већ прелази њене границе и обухвата и друге нације, пре свега Европу, као стари континент, пред којим се налазе велики изазови. У стиховима који би требало да наговесте незаустављив и позитиван напредак читавог човечанства, али који из данашње перспективе помало злослутно предсказују велике ратове и револуције прве половине 20. века, Витман пророчански најављује корените промене:

Видим силне уласке и изласке, нове комбинације,
солидарност раса,

Видим ту силу која напредује незадрживом снагом на
сцени света,

[...]

Видим Слободу, под пуном опремом и победоносну и
веома надмену са Законом на једној и Миром на
другој страни,

⁷⁴ У преводу Драгана Пурешића стих гласи: „Бескрајно откривање речи векова! / А моја – реч савременог, реч *en-masse*“ (Vitman 2008: 67). У тексту је задржан оригинал да би се показало да Витман у овом контексту користи баш *modern*, а не *contemporary* или слично.

⁷⁵ „Не заустављам се на теми свог сопства. Изговарам реч модерног реч *En-Masse*“ (превод Б. А.) У тексту је наведен оригинал ради упоређивања са претходним наводима.

[...]

Видим људе који марширају и контрамарширају у
хитрим милионима,
Видим како се сламају границе и разграничења старих
аристократија,
Видим како се уклањају обележја европских краљева,
Видим како тог дана Народ уводи своја обележја, (сва
остала узмичу) (Whitman 1996: 597–8)⁷⁶

У средишту свега налази се просечан човек, који никада до тада није био тако енергичан и тако налик Богу и чија се моћ огледа у незаустављивом освајању копна и мора („Његово одважно стопало је свуда на копну и мору, он колонизује Пацифик, архипелаге“) (Whitman 1996: 598),⁷⁷ као и у техничким изумима као што су пароброд и телеграф, којим ће он повезати географски удаљене крајеве. Све ово води повезивању нација, формирању заједнице људи пред којом узмичу тирани („Да ли се човечанство обликује у заједништву? јер гле, тирани дрхте, круне бледе“) (Whitman 1996: 598).⁷⁸ Песник није безрезервно оптимистичан у погледу модерног доба које долази те напомиње да нико не зна шта следи, да су „године пророчанске“ и простор будућности препуни фантома. Ипак, оснажени појединци удружени у заједнице народа и потпомогнути технолошким напретком најављују ново време, пред којим оно старо, „остварена Америка и Европа“, бледи у сенци.

Уместо загледаности у прошлост и књижевну традицију, Витман пропагира усредсређивање на садашњост и непосредно окружење, где треба тражити смернице при одабиру тематике и форме. Како је његово непосредно окружење било амерички континент и средина 19. века, отклон од књижевне традиције код Витмана подразумева пре свега отклон од

⁷⁶ У оригиналу:

„I see tremendous entrances and exits, new combinations, the solidarity of races,
I see that force advancing with irresistible power on the world's stage,

[...]

I see Freedom, completely arm'd and victorious and very haughty with Law on one
side and Peace on the other,

[...]

I see men marching and countermarching by swift millions,
I see the frontiers and boundaries of the old aristocracies broken,
I see the landmarks of European kings removed,
I see this day the People beginning their landmarks, (all others give way)“

⁷⁷ У оригиналу: „His daring foot is on land and sea everywhere, he colonizes the Pacific, the archipelagoes.“

⁷⁸ У оригиналу: „Is humanity forming en-masse? for lo, tyrants tremble, crowns grow dim.“

британске традиције као остатка колонијалног периода. Однос према прошлости и традицији за Витмана је од почетка био више од поетичког питања – било је то истовремено и политичко питање, чије би решавање Сједињеним Државама коначно донело и културну самосталност. Наиме, оно што се у Америци средином 19. века сматрало нормом и конвенционалним потицало је из енглеске литературе, па је ослањање на ту традицију спречавало развој нове националне књижевности, стварање поезије америчке нације. Хомер и Шекспир, мада непорециво велики песници, живели су и стварали унутар другачијих друштвених система (робовласничког и феудалног), те стога, по Витмановом мишљењу, нису одговарали демократским тежњама у модерном свету, а нарочито не једној младој нацији каква је америчка. Витманов отпор био је превасходно усмерен према енглеском песништву као најјутицајнијем у америчком контексту. У вези са тим, Бетси Еркила запажа да се Витман заправо више ослањао на француску него на енглеску традицију, у покушају да „ослободи Америку од дубоко укорененог пуританског сензибилитета и навика ума које је везивао за Енглеску“ (Erkkila 1980: 4).⁷⁹

Свестан свог окружења, које је и даље предност давало енглеским ауторима и европској традицији, као и тога да је његова поезија и сувише експериментална да би задовољила очекивања просечног читаоца друге половине 19. века, Витман се окретао будућим генерацијама. Након шест издања *Влати траве*, у поговору придодатом последњем, седмом издању (издању „са самртне постеље“), под насловом „A Backward Glance O'er Travel'd Roads“ („Поглед уназад на пропутоване путеве“), песник помирљиво констатује да „нисам прихваћен од стране свог доба, већ сам се ослонио на наивне снове о будућности – очекивања“ (Whitman 1996: 656).⁸⁰ Витманово ишчекивање будућности уочљиво је већ од првих издања *Влати траве*, изражено стиховима у којима се песник непосредно обраћа будућим

⁷⁹ У оригиналу: „Whitman's embrace of the French tradition was, in fact, part of his attempt to liberate America from the deeply rooted Puritan sensibility and habits of mind that he associated with England.“

⁸⁰ У оригиналу: „That I have not gain'd the acceptance of my own time, but have fallen back on fond dreams of the future – anticipations.“

читаоцима и будућим песницима. У песми „Прелазак бруклинском скелом“ („Crossing Brooklyn Ferry“) (која се у склопу *Влати траве* први пут појавила 1856. као „Sun-down Poem“) песник повезује прошлост, садашњост и будућност тиме што показује суштинску повезаност њега самог и његових савременика који се заједно са њим превозе скелом, и будућих генерација које ће туда пролазити и посматрати панораму Њујорка за педесет или сто година. Стога каже: „Није битно, ни време ни место – није битна раздаљина, / Ја сам са вама, људи и жене будућег покољења, или после много будућих покољења“ (Vitman 2008: 177), а затим наводи оно за шта сматра да га зближава са људима из будућности – они деле исто осећање које буди поглед на реку и небо, живе у граду, река им пружа освежење; и они ослоњени на ограду посматрају брзу речну струју и катарке бродова као што је он то некада чинио. Песник се будућим нараштајима обраћа присно и с љубављу, желећи да и њих придружи својој изванвременској, утопијској, демократској заједници једнаких и равноправних људи, те у наставку говори о онима „који памте мене јер сам им се ја радовао унапред“ (Vitman 2008: 179). Мада је својом поезијом желео да унесе радикалну промену у главне токове америчке поезије, Витман је свесно настојао да буде и песник будућности, не само размишљањима о даљем развоју друштва и иновацијама у сфери науке и технологије, већ и размишљањима о својим читаоцима:

Још више вам се приближавам,
Колико сада мислите о мени, толико сам ја о вама – [...]
Размишљао сам дуго и озбиљно о вама пре него што сте
се родили. (2008: 183)

Витман није размишљао само о својим будућим читаоцима; оно што је у великој мери окупирало његову пажњу били су будући песници, сој који треба да настави његову мисију стварања америчке, па и светске поезије која ће ујединити човечанство. Витманова загледаност у будућност исказана је у песми „Будући песници“ („Poets to Come“), где већ у првим стиховима песник износи своја очекивања:

Неће мене данашњица оправдати и одговорити за шта сам,
Већ ви, нов род, природан, снажан, издржљив, већи од
претходних.
Устајте! Јер ви ме морате оправдати. (2008: 21)

Овај снажни апел Витман упућује будућим песницима као неко ко је само натукнуо пар наговештаја за будућност, ко застајкује и упућује летимичне погледе ка ономе што тек треба разрадити. Оно што је Витман наговестио будући песници треба даље да истраже, докажу, дефинишу. На њима лежи велика одговорност, а песник у њих полаже велике наде и од њих очекује „главне ствари“, тачније оно „неостварено“, споменуто у песми „Years of the Modern“, што за Витмана представља позитивне вредности модерног доба.

Непосредност и срдачност у обраћању будућим генерацијама песника и инсистирање на певању о модерном добу и модерном човеку приближило је Витмана песницима почетка 20. века и квалификовало га да се сврста у фигуре које их инспиришу и охрабрују у новим уметничким експериментима. И они који су се одлучно опирали формама прошлости и традиционалним поетичким вредностима, Витмана су прихватили јер је по својој поезији он заправо пре био њихов савременик него песник прошлог столећа.

4. 2. АНТИТРАДИЦИОНАЛИЗАМ СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ АВАНГАРДЕ

Док свака нова епоха или нови правац у историји књижевности чини одређени искорак у односу на претходну праксу, било да је у питању надоградња или одлучно мењање курса, за авангардне покрете може се рећи да су настали као радикална антитеза традицији јер се у самој њиховој основи налази захтев за укидањем старих и успостављањем нових уметничких вредности. Зато се обично истиче рушилачка природа авангарде, док се типични аутори авангардних остварења првих деценија 20. века могу описати реченицом коју је српски критичар Бранко Лазаревић изрекао на рачун Милоша Црњанског, а поводом његове *Лирике Итаке*: „Он просто пошао улицом и, као пустахија, псује, грди, разбија излоге, мења имена улицама, диже 'фирме' са једне радње и меће на друге, судара се са људима и бежи даље“ (Лазаревић 1921: 531). Мада написано са намером да осуди и извргне руглу, ово је заправо прилично добар опис песника авангардне оријентације – не обазирјући се ни на кога и не бирајући речи, они

разбијају конвенције, сударају се с другима и у поетски дискурс често уносе „фирме“ које припадају некњижевном контексту. Појава оваквих рушилачких тенденција није искључиво везана за време које данас означавамо термином историјска авангарда. Пођоли примећује да је одбацивање прошлости и традиције „појава истовремена са стварањем најранијих авангарди или са јављањем првих великих личности које ће осветилити пут уметности нашег времена“ (Pođoli 1975: 89). Слично томе, Саболчи напомиње да нам авангардни покрети нису „пали с неба изненада“, већ да су проистекли из књижевних, уметничких и друштвених процеса средине 19. века и деловања песника као што су Витман, Верхарен, Лафорг и Рембо. Ипак, Саболчи истиче и аутентичност авангарде као књижевно-историјске чињенице приметивши да

са експресионизмом, кубизмом и футуризмом почиње нешто тако радикално ново, нешто што проузрокује таква гибања у циљевима и начинима сагледавања односа уметника и света, субјекта и објекта, да имамо потпуно право да са њима почнемо историју авангарде XX века (Sabolči 2002: 82).

Мада се 1905. године јавила „нова визија света, нови систем вредности“ (Sabolči 2002: 82), нова уметност није била сасвим одвојена од претходне епохе, а управо је антитрадиционалистички став оно што авангарду повезује са претходницима које иначе не сврставамо у авангардисте, али који су у своје време били авангардни по својој тежњи за променом поетског дискурса. Иако и сама у свом имену носи тај термин, и авангарда је имала своју претходницу, ауторе који би се могли назвати протоавангардистима, а међу њима је свакако и Волт Витман.

Међутим, када говоримо о односу авангарде према традицији, под традицијом не подразумевамо поезију претходника авангарде, већ оне озваничене вредности високе културе, које су се крајем 19. и почетком 20. века наметале као норма, а које су повезиване са ширим друштвеним контекстом тог периода. Код многих аутора се тада јавила тежња за комплетним превредновањем наслеђа европске уметности, изазвана између осталог и друштвено-политичким окружењем, а нарочито појачана током Првог светског рата, који је донео коначно разочарање у цивилизацију. Рат је

додатно продубио осећање незадовољства постојећим светом, које је у Европи међу уметницима тињало већ неколико деценија.

Однос авангардне уметности и књижевности према прошлости и традицији није једнодимензионалан и не може се описати као просто одбацавање. Александар Флакер, који на више места истиче да је за авангарду примарни циљ превредновање, најпре естетско, а потом и етичко и социјално, запажа да се на авангардна дела не могу применити традиционалне естетске и књижевне категорије, али и да авангардни текстови, мада несумњиво негирају традицију, истовремено остварују и одређени суоднос са њом, јер „да би се нешто оспорило, оспоравано мора бити означено или бар назочно у рецепијентовој свијести“ (Flaker 1982: 27). Гиљермо де Торе уз интернационализам наводи и антитрадиционализам као „две највидљивије премисе европске авангарде“ али при том наглашава да треба уочити разлику између поковања правилима и онога што он формулише као „учитељски узор и усавршавање технике“, што је вредност од неоспорног значаја. Јер „да би се срушила правила, или да би се она занемарила, неопходно је да се најпре упознају“ (Торе 2001: 18). У случају авангарде радило се о упућеном, иако радикалном, прекиду са традицијом, будући да авангардисти (као својевремено Витман) нису одбацивали тековине прошлости у потпуности, већ су их сматрали неадекватним за модерно доба.

Иако је осећање одбојности пре свега усмерено на поетику и естетику наслеђену из позног 19. века, карактеристика авангарде је да она не оспорава само једну одређену епоху, већ и сам концепт традиције као такав – она одлучно и рушилачки иступа против сваке канонизације. Теоретичари као што су Марино и Пођоли, међутим, истичу да авангарда има и своју стваралачку страну – она руши да би градила. По Марину, авангарда „руши традицију само зато да би на њеним рушевинама успоставила нови поредак“, док стваралачки чин види као „неуморну и бескрајну иновацију“ (1998: 90; 91). Уочавајући разлику између традиције и „академије“, Пођоли констатује да авангарда може да тежи традицији, али оној која се схвата динамички а не статички, „као вредност која се стално развија и обликује“, што је заправо

елиотовско виђење традиције – она се мења „појавом сваког новог ремек-дела, сваког вредног дела“, те тако постаје „антитрадиционална традиција“ (1975: 115–116). Својеврсни парадокс је у томе што се производњом и разрадом нових идеја, облика и поступака временом обликује нова традиција, другим речима, „темељ нове традиције чине стабилизоване вредности претходне аутентичне авангарде“ (Vučković 2002: 75). У том случају, авангарда, која је увек против, увек *анти-*, устаће и против претходних авангарди: „Будући да и сама авангарда ствара сопствене 'каноне', нормално је да се, у свом субверзивном замаху, окрене и против њих“ (Magino 1998: 35).

У разматрању односа историјске авангарде према прошлости, а у светлу специфичних околности с почетка 20. века, треба истаћи и то да је традиција која је оспоравана пре свега европска традиција, традиција која је била институционализована, прихваћена од стране интелектуалне и академске елите и наметнута као стваралачки оквир. Још од краја 19. века европско се све интензивније доживљавало као нешто старо, окоштало, истрошено и мртво, а поглед се све чешће упирао ка другим континентима, Азији, Африци, Америци, у чијим књижевним и уметничким делима се тражило освежење. Будући да су у тада прихваћени канон углавном улазила европска имена, чија дела су служила као норме које треба следити, авангардисти су тежили да овај канон сруше својим радикалним стваралачким експериментима, али и афирмисањем још непризнатих књижевника претходних епоха. На Пођолијева и Маринова запажања у вези са претечама авангарде може се надовезати и Флакерова констатација да се авангарда интересовала за „оживљавање традиције антинормативне, антиконвенционалне, често на пучку супкултуру ослоњене, *алтернативне* линије европске књижевности и умјетности“, те да је на тај начин заправо „ресемантизирала многе појаве европских и изваневропских књижевности и култура које су у своје вријеме настајале у знаку естетског превредновања“ (Flaker 2002: 34). Ханс Гинтер у свом разматрању односа авангарде према традицији узима у обзир суштинску „футуристичко-утопијску“ оријентацију авангардних покрета, али истиче да непријатељски став према традицији ипак треба преиспитати.

Непријатељство је у овом случају усмерено првенствено на реалистичку традицију, а будући да у култури не постоји нулта тачка, авангарда је посегнула за „предреалистичким или, тачније речено, антиреалистичким традицијама најразличитијег порекла, за бароком и маниризмом, примитивизмом и инфантилизмом, егзотичним и архајским узорима“ (Ginter 2002: 108). Тако се може рећи да се продуктивност авангардних покрета огледала и у томе што су они извршили својеврсну ревизију традиције и канона изашавши изван европских и академских оквира.

Проблем односа авангарде и традиције разматран је и у нашој новијој књижевној критици а посебну пажњу посветио му је Гојко Тешић, тако што је 1980. године у 150. броју *Књижевне речи* покренуо анкету управо на ту тему. Својим колегама, југословенским и иностраним критичарима и теоретичарима књижевности, поставио је питање: „Да ли је традицију и авангарду (или: авангарду и традицију) могућно довести у суоднос и критички их истраживати у тим релацијама?“, или прецизније: „Да ли се може говорити о тзв. традицији авангарде? Да ли традиција уопште има удела у авангардним песничким пројектима?“ (Tešić 2002: 7). Одговори су били разноврсни и комплексни, као и само питање, размимоилажења се углавном проналазе у схватању термина „авангарда“, али је општи закључак да се може говорити о одређеном суодносу између ова два појма.

С аспекта терминологије, а и у контексту Витманове поетике, интересантно је да се као антипод традицији, као и појмовима „класика“ и „класично“, још од средине 19. века појављују „модерност“ и „модерно“. Док традиција и класика упућују на дела признате и непролазне, трајне вредности, модерност носи динамизам, жељу за променом и преиспитивањем конвенција. Околности с краја 19. и почетка 20. века биле су такве да су тектонске друштвене и геополитичке промене, као и новине у сфери природних и друштвених наука, подстицале овакве тенденције у уметности, а сама реч „модерно“, заједно са изведеним именицама „модерна“ и „модернизам“, усталила се у описима књижевних појава овог периода. „Модерном“ се супротставља „класично“, што за собом повлачи и дихотомије стари/млади и здраво/декадентно. Оваква појмовна разграничења појављују

се и у полемикама вођеним између српских књижевника и критичара с почетка 20. века на тему нове књижевности, те ћемо се на то вратити нешто касније.

Првих деценија 20. века код модерних, односно авангардних аутора, уочљива је и усредсређеност на будућност, на шта у случају футуризма указује и само име покрета. У епохи брзог развоја технике, усавршавања машина, и средстава комуникације и транспорта (копненог, воденог и нарочито ваздушног) и популаризације нове уметности покретних слика, „динамизам“ је постао кључни појам, те се чинило излишним и назадним освртати се на традицију. Футуристи су незадрживо грабили напред. За њих, конкретно за Маринетија, модерно није стварност, већ „измишљена нереалност“, и као такво оно добија митске размере и постаје „модернолатрија“ (Торе 2001: 49).⁸¹ Футуризам је по много чему био екстреман покрет, али овакво схватање модерности добро илуструје антитрадиционализам уграђен у темеље авангарде.

У српској књижевности, о односу нове поезије и књижевне традиције међу првима је говорио Светислав Стефановић. Активан и као песник и као критичар и преводац, Стефановић је од почетка показивао наклоност према новим, авангардним тенденцијама које су стизале са Запада, а и према мање афирмисаним ауторима модерног израза. Као преводац нарочито је био оријентисан ка англоамеричкој књижевности те је, поред Витмана (о чему смо већ говорили), преводио и Шекспира, Едгара Алана Поа и Вилијама Блејка. У једном од својих раних есеја, „Каквом мјером? (Козерија)“, објављеном 1901. године у мостарској *Зори*, Стефановић изјављује: „Ми нећемо да осуђујемо прошлост, ми хоћемо да је разумијемо, да је познамо онакву, каква је била, па да се из ње научимо нечему за 'будућа покољења'“ (2005: 66). Скоро идентична формулација ће се појавити још двапут у овом есеју да нагласи да се „ми“, тј. нови песници и критичари, иако свесни значаја

⁸¹ Де Торе као једног од четири претече футуризма именује Волта Витмана, који је био „први песник модерне демократије“ и „зачетник новог правца у савременој поезији“ (Торе 2001: 65).

прошлости, усредсређују на садашњост јер је задатак уметности „да у свакој епоси оном специјалном цртом – да у индивидуалном види типско – пророчки, тако рећи, показује тенденцију свога времена“ (2005: 72). Овакав Стефановићев став евоцира Витманово помирљиво прихватање прошлости с почетка „Предговора“ из 1855. Не знамо да ли је српски критичар био упознат са овим Витмановим текстом или бар неким његовим деловима, али се у сваком случају ради о истој линији размишљања, по којој усредсређеност на прошлост не мора да подразумева и потпуно одбацавање прошлости.

Стефановићево неодбацавање прошлости може да се протумачи као став да модерну српску поезију треба градити на некој врсти компромиса између старог и новог. Међутим, препрека за прихватање новог, модерног било је то што се оно углавном перципирало као страни, као утицај Запада који ће угушити аутентичну српску књижевност. О односу националног и модерног писао је Димитрије Митриновић у есеју „Национално тло и модерност“. Модернизација и код Митриновића подразумева стране утицаје, али аутор децидирано тврди да она не може бити штетна, односно да „може се наша књижевност подати снажном утјецају модерних књижевности Запада, па да ипак остане наша, српска књижевности“ (1990: 159). У истом есеју напомиње се и то да један народ није само изоловани скуп појединаца већ да је „дио другог још много већег скупа, организма, који се зове човјечанство“ (1990: 159), што подразумева и да се књижевност тог народа мора развијати као део светске књижевности. По Митриновићу прихватање страних утицаја не само да није штетно, већ је неопходно: „Ми не смијемо бити неосјетљиви према бујном и свестраном животу модерног и јаког Запада, јер ће нас, некултурне и немодерне, тај бујни и снажни Запад прегазити силом своје културе“ (1990: 161).

Слично овоме и Светислав Стефановић у тексту „Себи руке!“ (1904) истиче да се певањем и писањем искључиво у народном духу, за које се залажу поједини српски песници и критичари, не може парирати надмоћној култури Запада, те да њој није могуће „одолети сакривајући се за примитивност нашу, него својом снагом – ако је имамо – асимилујући ту културу“ (2005: 304–305). С друге стране, Стефановић у тексту „На

раскрсници“ (1901), инсистира да се српска књижевност мора развијати на сопственим основама и критичан је према неселективном присвајању страног, сматрајући да је то уродило „прекомјерном пријеводном струјом, и још прекомјернијим угледањем на туђину“ јер „пресађивало се не што се није имало, за чим се осјећала потреба – него одреда све што је случајно коме дошло под руку“ (2005: 81). Касније ће у тексту „Али. Наставак 'Рефлексија у своје време““ писати:

А волео бих да наша поезија буде храм који је подигнут на нашем тлу, чији темељ продире у наше биће, да она буде изданак великог снажног словенског храста, чије жиле продиру до главног врела вишег живота, до оне велике љубави, оне животворне моћи, моћи која и ствара и одржава живот и у којој се додирују две велике расе будућности – словенска и германска, до оног врела, које је извор сваке велике књижевне тежње. (Стефановић 2005: 316)

Издавање словенског и германског наговештава да је Стефановићева критичност према страним утицајима усмерена пре свега на француски парнасовски утицај, тада доминантан у српском песништву и усвојен као поетски идеал и мерило уметничке поезије.

Наведени Стефановићеви и Митриновићеви текстови били су део ширег полемичког контекста, у оквиру којег се од самог почетка 20. века, у предавангардном периоду, дискутовало о односу традиционалног и модерног, старих и младих, о болесној и здравој књижевности. Ове дискусије ће се интензивирати после Првог светског рата, упоредо са продором авангардиста. Светислав Стефановић је 1921. објавио значајан текст „Узбуна критике и најмлађа модерна“, у којем критикује нападе на младе песнике и исказану бригу за дух „извесног западног европејства“, које је постало део српске високе културе а које је сада наводно угрожено „навалом новог, интернационалног, општечовечанског, универзалног и космичког духа, као што се некад национални дух осећао угрожен оним западноевропским“ (Стефановић 2005: 107). Стефановић иступа као „велики љубитељ прошлости, особито класичне, и особито старе грчке“, али поново истиче да ту прошлост треба „носити у души“, а не враћати се на њу у стваралачкој пракси (2005: 120). Уметност треба да прати дух времена, а апсурдно је и помислити да је старо угрожено новим тенденцијама:

Старом не треба заштите. Њега штити то што је сишло у прошлост. [...] Не руше нови старо, оно припада прошлости; него се оно старо, што је прошло, често силом намеће новом и живом. [...] не прети опасност старом од новог, него новом од старог. (2005: 114–115)

У доба јачања авангардних тенденција, жестина напада из правца критичара старе струје указује на то да је ново и те како требало бранити. Један од таквих оштрих критичара модерних тенденција био је Марко Цар, који је у својим текстовима полемисао управо са Светиславом Стефановићем. Памфлет „Авангардска поезија и авангардска критика“, написан као одговор на Стефановићево излагање о Љубомиру Недићу, већ смо помињали као текст у којем је први пут у српској књижевности употребљен термин „авангарда“ да означи нову поезију. Цар овде критикује однос млађих песника према уметности и њихово одбацавање традиционалних песничких форми не скривајући презир који осећа према њима:

Расипни синови најновије наше песничке генерације, сви ти захуктани стихотворци који се из петних жила напрежу да би створили неки нови тип лепоте, нешто што би имало да потече из њих самих и што не би имало никакве везе са традицијом, – сви ти млади људи, велимо, подсећају нас на скоројевиће који су, одједаред, наишли на закопано благо. (Цар 1921: 373)

Стефановић је на овај напад одговорио текстом „Књижевна позадина против књижевне авангарде“ (1922), где говори и о погубном утицају Великог рата, у којем су страдали бројни младих људи, „док је рат, с друге стране, поштедео скоро све што је већ пре рата било старо, инвалидирано, и стога мање или више упозадињено у нашој књижевности“ (Стефановић 2005: 354). Марко Цар је оштро узвратио и на овај текст и тиме се полемички низ, карактеристичан за развој српске авангарде, наставља.

Овакве полемике између бранилаца књижевне традиције и поборника нових, авангардних тенденција обележиле су књижевни живот у Србији двадесетих година (нарочито до 1925) и у великој мери допринеле обликовању авангардних покрета. Да би у непрекидним расправама успели да одбране своје погледе на поезију и уметност, млади књижевници су били принуђени да што прецизније дефинишу своје поетичке намере, које у почетку нису биле много више од нејасног осећања да постојеће стање у

песништву не нуди прикладан израз за оно што носе у себи. Однос традиционалног и модерног, националног и западног, старих и младих била су само нека од питања око којих су се ломила критичарска копља. Опорање традиционалним формама сматрало се последицом дилетантства и недостатка културе, што је изразио и Сима Пандуровић, по коме се као негативне одлике нове књижевности издвајају:

очевидно одсуство укуса код нових и младих писаца, простачки тон у књижевној полемици, некултурно насртање на све традиције, тенденциозна борба против сваког култа, негирање свих односа и смисла уопште, анархија у идејама и у циљевима. (Пандуровић 1920: 1195)

Реторика Пандуровићевог исказа и отворено непријатељски и нападачки став типични су за памфлете и полемичке текстове размењиване између „стarih“ и „младих“.

Један од представника традиционалне, парнасовске струје са којим су авангардисти често полемисали био је Богдан Поповић. Чињеница да се радило о ерудити са светским искуством, истакнутом професору Београдског универзитета, академику и покретачу једног тако значајног књижевног часописа као што је то био *Српски књижевни гласник*, као да је нарочито подстицала млађе ауторе да беспоштедно одговарају на Поповићеве нападе. Поповић је, са своје стране, помно пратио активности младих стваралаца и објављивао њихове радове, што показује да није сасвим зазирао од модернијег изрази. Утолико више изненађује оштрина којом се на представнике тог изрази обрушавао, нарочито у четири своја текста објављена у периоду 1921–1925.⁸² У два текста који се баве првенствено књижевном проблематиком, у дужој белешци о Малармеу и симболизму и у полемичком есеју о Свинберну и Витману, Поповић примењује један исти метод – преносећи речи и мишљења неког страног критичара (Ернеста Реноа и Ч. А. Свинберна), он оштро напада песнике популарне међу авангардистима (тј. Малармеа и Витмана), а самим тим, имплицитно, и саме авангардисте. Када говори о односу младих песника Југославије према Малармеу, Поповић

⁸² То су текстови „Стеван Маларме, Симболизам и други 'изми'“ (1921), „У славу Једних и Других“ (1921), „Која је уметничка вредност црначке пластике?“ (1923) и „Валт Хвитман и Свинбурн“ (1925), сви објављени у *Српском књижевном гласнику*.

не критикује угледање на стране узоре као такво. Будући да је и сам био поштовалац и француског парнаса а и енглеске културе, за њега праћење европских тенденција није проблематично само по себи. Проблем, по Поповићу, представља чињеница да млади узоре проналазе у песницима претходних деценија и то оним сасвим осредњим. Поповић иронично оцењује да је нови нараштај југословенских песника „открио старог Малармеа“ и у њему препознао извесне „песничке и мислене дубине“ које је његова генерација (прецизније, сам Поповић) одбацила као „полуболесне полушарлатанске детињарије“ (1921а: 397). На први поглед делује да Поповић младима замера недовољну упућеност у савремене тенденције:

Сваки човек има суд и знање какво му је дао Бог и његова властита вредноћа; али бар ово би се могло ишчекивати, да онај који жели да се облачи по париској моди ту моду носи заједно с Парижанима, као што раде наше жене, не чекајући да је Берлин носи десет година, па онда десет година Беч, и најзад десет година Пешта; она је тада престала бити париска, и постала је пештанска, и, дакле, престала је бити мода. (1921а: 398)

Наставак есеја, међутим, показује да се прави разлог критичаревог незадовољства новом генерацијом налази у драстично различитим поетичким ставовима, те Поповић каже како је младе писце, „лако упецати каквим било термином на 'изам' или на 'ика', будући да је за њих сасвим споредно да ли ће иза термина бити неког стварног и јасног појма“, као и да њихово ограничено поетско умеће може произвести само „вербалне и типографске забаве“ (1921а: 399). Нову генерацију привлачили су симболисти, који су у ствари један „болестан нараштај, нараштај моралне декаденције“ (1921а: 399), а „лудости које цветају и развејавају се“ по Србији и српској књижевности одједи су „злосрећног духовног утицаја Централне Европе“ (1921а: 400).

Поповићев есеј „Валт Хвитман и Свинберн“ једини је негативни приказ Витмановог песништва у српској критици. Есеј у свом централном делу доноси веома слободан превод Свинберновог есеја „Whitmania“, којем су придодати Поповићев увод и закључак. И сам превод би се пре могао означити као препричавање оригиналног енглеског текста уз одређена прилагођавања и коментаре српског критичара. Поповић овде прихвата

погрдан термин којим Свинберн означава Витманове следбенике – „витманијаци“ – а самом Витману замера наводно одсуство оригиналности и непоштовање поетских образаца, условљено песниковим скромним, радничким пореклом и недостатком формалног образовања. Богдан Поповић се у овом есеју не опире страним утицајима и показује отвореност за модерно – по његовим речима, Свинберн је „један знатан модерни песник и критичар енглески“ (Поповић 1925: 99).⁸³ Разлог напада на Витмана и његове следбенике није њихова модерност, него наводно одсуство талента и укуса.

Сам Поповић је био велики познавалац и поштовалац енглеске књижевности и културе, као и француског парнасистичког песништва, што је донекле и разлог његове оштрине спрам Витмана, Малармеа и симболиста, које види као лоше песнике једне минуле епохе. Поповић инсистира на томе да млади песници стране трендове треба да прихватају у тренутку у којем су они актуелни тамо одакле потичу, али истовремено извргава руглу оне модерне тенденције које се својом слободом израза и форме не уклапају у његову идеју „целе лепе песме“.

С друге стране, авангардни аутори, стално у потрази за радикално новим изразом, у књижевности претходних епоха проналазе личности које су у своје време биле непризнате, те их афирмишу.⁸⁴ Естетско превредновање, типично за авангарду, донело је и ревизију књижевног канона, на шта указује и Милош Црњански у „Објашњењу Суматре“: „Положај, дух наше лирике после рата, и, не могу а да не напишем, после Скерлића, сасвим је нов. Пале су идеје, форме, и хвала богу и канони“ (Црњански 1920б: 266).

Антитрадиционализам, према Гојку Тешићу, поред антирационализма и антипатријархализма, представља једну од поетичких доминанти теоријске мисли Станислава Винавера, критичара који „превасходно брани аутономност песничког стваралаштва не свдећи је на тезу о уметности ради

⁸³ У складу са општом полемичком климом раних двадесетих, ни овај Поповићев есеј није остао без реакције авангардиста. За Љубомира Мицића, у тексту „Зенитизам и књижевни пикавци“, Богдан Поповић је „усирена величина“, „умна уседелица“ и „један бедан Србин и професор београдског универзитета, који је превео неколико страна бљутавих клеветана једног енглеског аристократе о великом песнику Витмену“ (Мицић 1925: н.п.).

⁸⁴ Одатле и појачано интересовање за Лазу Костића и истицање дотад занемарене уметничке вредности његовог дела.

уметности“ (Тешић 2009: 138). За Винавера, као једног од најактивнијих авангардних полемичара и бранилаца модерних тенденција, противници модернизације и превредновања канона су „Зли Волшебници“, „представници неких тамних сила, који претварају сва проклетства у благослов, да би човечанство било лишено свести, да би се оправдао свет и његов поредак“ (Винавер 2012: 357), односно да би се оправдало постојеће стање у животу и уметности. Насупрот њима су експресионисти (међу њима и сам Винавер), који руше постојеће каноне да би изградили нову уметност. Ова уметност, међутим, не треба да постане нови канон, јер је суштина авангарде непрекидно мењање и кретање паралелно са духом времена. У „Манифесту експресионистичке школе“ Винавер признаје значај традиције, констатујући да су они, експресионисти, „дошли до свести о ономе што смо и због оних који су били пре нас, у Европи и Америци“, односно да су се из њих „ишчаурили, уколико смо њихова антитеза, по неумољивом закону дијалектике, којим нас је везао Хегел за прошлост“ (2012: 10). Међутим, већ неколико редова иза тога следи потврда суштински антитрадиционалистичког става експресионизма, односно авангарде: „Ми и обарамо сами себе, јер ми, као и природа, налазимо задовољство не у коначности једнога постигнућа, већ у периодичности победе и пораза“ (2012: 10). Фокус експресионистичке уметности је на садашњости, која је и једини легитиман извор поетског стваралаштва, из којег истиче експресионистичка литература. Стога Винавер наглашава да експресионисти нису тек „литерарна последица пређеног пута“, већ да су „грчевито везани“ за своје време, тако да прошлост за њих није од нарочитог значаја (2012: 15).

Антитрадиционалистичка визија Станислава Винавера и других авангардиста подразумева динамизам, односно потребу за сталним кретањем, непрекидним развојем и неуморним трагањем за *новим*. Нови свет се гради не само из нових делова, већ чак и делови делова, сами атоми, морају бити нови. Експресионисти се, међутим, не заустављају чак ни код таквог, сасвим новог света. „Нов свет мора да се креће, да се мења, да живи, да бива и да траје по својим својственим динамичким бесовима“ (Винавер 2012: 26). У складу са тим, у тексту „Совјети здраваго јестества“, Винавер објављује:

„Ми морамо наћи Нове Америке, па ма где оне биле“ (2012: 368), имплицирајући да постојећа Америка, премда за велики број европских уметника и песника симбол слободе од конвенција и бескрајних могућности, није довољна.

Текст „Совјети здраваго јестества“ дотиче се још једне теме, веома актуелне у књижевним полемикама тог доба – улоге страних утицаја у обликовању нових књижевних токова. Винавер овде категорички одбацује да је ширење експресионизма ствар помодарства, већ трагање за новим могућностима, новим перспективама и, већ поменути, новим Америкама. Нарочито се одбацује утицај Париза, доминантан у књижевности претходне генерације српских песника, која се махом формирала по узору на француски парнас. Док не пориче да „ми сви волимо Париз“, Винавер напомиње да нам „ни Вагнер, ни Ибзен, ни Хвитман [тј. Витман], ни Достојевски, ни Чарли Чаплин нису дошли и, што је кобније, нису могли доћи из Париза, па чак ни преко Париза“ (2012: 369). Сама ова реченица, поред тога што потврђује још од раније присутан авангардин отпор наметању француске парнасовске поетике, истовремено показује и космополитску, интернационалну перспективу, такође типичну за авангарду.

Аутор који у својим текстовима најчешће помиње управо Волта Витмана као представника модерног доба и модерне поезије јесте Бошко Токин. У Токиновим есејима Витман је уз Едгара Алана Поа и Чарлија Чаплина репрезентативни Американац, док је Америка симбол Запада, али не оног декадентног, који пропада, већ Запада који ствара и ревитализује. У програмском чланку „Експресионизам Југословена“ Токин истиче да су у Америку својевремено, у доба реформације, „отишли најбољи синови Европе“, да се тамо тако изнова родио европски човек и постао Американац (Токин 1920а: 2). За Токина је Америка симбол стварања и акције, те тако Витман као амерички песник представља отеловљење њених особина. У чланку „U. S. A. = Poe, Whitman, Chaplin“, за чији мото су одабрани Витманови стихови, Токин поново говори о Америци као о новој земљи, новој отаџбини Европљана „који су тражили и хтели оно ново што им Европа није могла дати“, земљи кроз коју су прокрчени путеви „за будуће људе, за Витмане“ и

њему сличне, у које убраја и себе и своје савременике (Токин 1920б: 2). По, Витман и Чаплин (или „Шарли Шаплен“, како га аутор овде назива) су „највиши духови, покретачи, почеци, свечовечански изрази“, који стварају и Америку и Европу и „дају дефинитивне облике модерном класицизму“ (Токин 1920б: 2). Они су донели нову атмосферу, открили нове односе, из њихове уметности израња нови тип човека, који служи као инспирација песницима 20. века.

Токинови текстови илуструју начин на који авангарда ревидира књижевну традицију, проналазећи ствараоце који су били занемарени у своје време, који можда ни у 20. веку нису уврштени у редове књижевне елите, али које авангардисти препознају као модерне духове, чије дело треба афирмисати и, што је још важније, наставити. Витман је за Токина део једне нарочите „духовне периоде“, која почиње Поом и Бодлером, наставља се Витманом, Ничеом, Ибзенем, Достојевским, Флобером, симболистима и досеже до руске револуције и најзад до експресионизма, односно уметности Токинових савременика.⁸⁵ Као песник претходне епохе али модерног поетског израза, Витман спада у „у ред оних ретких који дају дефинитивне облике модерном класицизму“, односно у велике револуционаре који су и „највећи класици“ (Токин 1920б: 2).

Модерни класици су младим песницима међуратног периода у Југославији били неопходни, јер су им давали смернице за изражавање онога што носе у себи, а што је производ нове епохе. У чланку „Четири почетка модерне поезије“, писаном поводом стогодишњице Бодлеровог рођења, Токин (под псеудонимом „Аристофан“) са жаљењем запажа „да смо ми данашњи по идејама, емоцијама, интензивности и лиризму мањи од великих песника деветнаестог века“ (Токин1921а: 12). Песници новог послератног доба нашли су се у ери у којој се руши старо а почиње ново. Они желе да објаве „оно што стварно живи у њима“ али им „недостаје адекватан израз“ (Токин1921а: 12), те се стога и окрећу модернима из 19. века. У тексту „Млади реакционари и нови дух“, написаном у одбрану тек насталог зенитизма,

⁸⁵ О овоме се говори у више Токинових текстова; видети нпр. „Млади реакционари и нови дух“ и „Мој зенитизам“.

Токин истиче динамизам као главни покретач носилаца новог духа. Тај динамизам послератне генерације песника специфичан је по томе што је „човечански“ и интернационалан, усклађен са једним општим духом времена. Стога се не може говорити о некаквој имитацији западних модела, већ о динамици која потиче од „интернационалне позиције душе и духова“ (Токин 1921б: 1). И док у критичаре и противнике модерних тенденција убраја „скептике, паразите, дегенерике, реакционаре“, Токин констатује да „почиње једна велика епоха“ и да се преко нових уметничких покрета врши „естетизација динамике“ (1921б: 2).

У већ поменутом тексту, у којем слави Бодлера, Рембоа, Витмана и Ничеа као супериорне фигуре 19. века и „четири почетка модерне поезије“, Токин каже да су ови „претходници и зачетници модерне“ у своје време били су усамљеници, „као усамљене стене“ (Токин 1921а: 12). Док је њихово непосредно окружење чинио један „вашар парнасоваца, натуралиста, постромантичара, задоцнелих класика, псеудофилозофа и много што шта што се 'кити туђим перјем', или што се доцкан родило“, у њима је живело „оно што је данас постало стварност, део нас“ (1921а: 12). По свом погледу на свет и схватању уметности песници авангарде су настављачи онога што су Бодлер, Рембо, Витман, Ниче и њима слични започели, а што пре свега подразумева модернизацију песништва, стално трагање за новим изразом и усклађивање са модерним духом. Када је реч о Витману, Токин америчког песника сматра за „аутохтоног модерног човека“ и једног од „најаутентичнијих почетака модерне епохе конструкција и синтеза“ (1921а: 13). Из овог Токиновог текста се можда и најбоље види то да је управо Витманова модерност, односно чињеница да су га авангардисти доживљавали као модерног песника, била разлог што су га прихватили као једног од својих претеча. Витман је припадао оном делу прошлости и књижевне традиције који је авангарди био прихватљив онолико колико је био неприхватљив већини његових савременика. А Витманово америчко порекло чинило га је нарочито привлачним песницима који у новим световима траже освежење, након вишегодишњег ратовања у Европи.

Однос према прошлости и књижевној традицији није био само предмет есеја и књижевних полемика, већ је пресудно утицао на саму поетску праксу, те се тежња за модернизацијом израза и новим формама нашла у сржи поетике српских авангардних песника. Потреба за критичком дистанцом спрам онога што је културни естаблишмент наметао као норму и порив за враћањем у претходне, некад и веома далеке епохе, ради проналажења и афирмације занемарених а значајних вредности, код српских авангардиста уочљиви су већ из наслова појединих дела. Тако нас сам наслов прве збирке Милоша Црњанског, *Лирика Итаке*, враћа у античку Грчку и евоцира мит о Одисеју, уз наговештај да ће се овога пута та тематика обрађивати у лирској, а не епској форми. Александар Петров запажа да ова збирка и почиње и завршава се песниковим поетичким манифестима у виду „Пролога“ и „Епилога“, који су заправо „манифести тог времена, писани [...] да изазову утисак, да запрепасте, да искажу презир, негодовање, да буду шамар јавном укусу и мишљењу“ (Петров 1988: 146). У „Прологу“, када помиње Мирослава Крлежу и Милана Ђурчина, Црњански у први план истиче песнике модерне, авангардне поетике и тиме најављује ревизију канона. С друге стране, стиховима: „Судбина ми је стара / а стихови помало нови“ (Црњански 1919: 5), иако наговештава нову поезију, песник не раскида са прошлошћу у потпуности. На овај начин Црњански, како објашњава Петров,

још једном ставља нагласак на песнички карактер преврата што га доноси нова генерација, а у том песничком преврату се не залаже за неку апсолутно нову садржину и апсолутно модерну форму, већ за враћање исконском, природном, душевном. У поезији њихових претходника он удара на извештаченост, на занатство, на шаблон, на умишљени артизам, на „литературу“. (1988: 154)

Први циклус *Лирике Итаке*, „Видовданске песме“, насловом упућује на локални еп, на циклусе епске народне поезије, посвећене Косовском боју. Ово ће, међутим, такође бити деконструисано, јер је у контексту Првог светског рата Видовдан добио сасвим ново значење. Од 1914. тај празник се везује и за Сарајевски атентат, догађај који је и ближи и значајнији за Црњанског и његову генерацију, те у складу са тим и песма „Спомен Принципу“ доноси идеју да видовдански храм не треба подизати косовским јунацима, већ

„убици“, Гаврилу Принципу. Овде је на делу пародирање, као поступак којим се канонизоване личности и догађаји деканонизују и банализују свођењем на ниво историјске чињенице без нарочитог значаја за живот човека у савременом добу. Анализирајући поједине песме *Лирике Итаке* Новица Петковић уочава да је пародијом код Црњанског видовдански пантеон у целини оспорен, што даље води „дехијерархизацији културе“ (1996б: 34).

Пародирање жанрова уочено код Црњанског, као израз специфичног односа према традицији, може се узети за општу карактеристику српске авангарде. Упечатљив пример су *Пантологије* Станислава Винавера,⁸⁶ где се пародирају не само остварења из модерне српске поезије, већ и сама форма антологије, при чему је аутор имао на уму изузетно утицајну *Антологију новије српске лирике* Богдана Поповића. Пародија код Винавера представља „програмски став у критичком раслојавању књижевне баштине, традиције, с циљем да се једна поетика разори како би писац указао на њену нефункционалност у једном новом, превратничком, времену“ (Тешић 2009: 140). Пародирајући и усвојену песничку праксу и књижевну теорију, Винаверове збирке су у српској књижевности можда и најексплицитнији пример авангардног критичког односа према књижевној традицији и утицају који она врши на модерно песништво.

Тврдња да авангарда не подразумева потпуно одбацавање, већ креативан однос према прошлости и књижевној традицији, своју убедљиву потврду проналази у поезији Растка Петровића. Традиција, али пре свега народна, фолклорна традиција, улази у темеље поетике овог авангардног песника, а била је и тема његових књижевнотеоријских размишљања у есејима као што су „Младићство народнога генија“ (1924) и „Да наша књижевност буде уистину наша“ (1930) (в. Петровић 1974).⁸⁷ У свом првом

⁸⁶ *Пантологија новије српске пеленгирике* (1920) и *Нова пантологија пеленгирике* (1922).

⁸⁷ Поред српске народне, важну улогу у поетици Растка Петровића игра и француска књижевна традиција, што је запазио и Станислав Винавер у приказу *Откровења* („Муза Растка Петровића“). Винавер, који се у више наврата изразито негативно изражавао поводом преовлађујућег француског утицаја у српском песништву, истиче Петровића као „најдаровитијег песника кога је дао нов покрет у нас“ и који доказује „да је француски утицај најзад постао плодан и на нашем плодном тлу“ (2012: 303). Растко Петровић је и елементе усвојене из француске културе обрађивао на креативан начин и прожимао духом поднебља са којег потиче, те тако стварао иновативна дела.

прозном остварењу Петровић се враћа у далеку прошлост старих Словена, али не да би испевао еп, већ да би написао бурлеску, чији је протагониста ни мање ни више него врховно божанство, Перун, бог грома. Старословенска и хришћанска митологија у *Бурлесци господина Перуна Бога грома* Петровићу служе само као сирова грађа коју песник слободно, уметнички обрађује, при чему теме и фигуре конвенционално сматране узвишеним он деканонизује, банализује, па и исмева. Слично се примећује и у случају „Споменика Путевима“ (1922), прозно-поетског текста који је песнику донео оштру осуду патријарха и претњу искључивањем из српске православне цркве, због стихова у којима се, по мишљењу црквених представника, наноси увреда Хрсту.⁸⁸ Централна тема текста је подизање различитих споменика, при чему доминира „изразито ругање традицији (оној споменичкој, ирационалној, митоманској и митотворачкој!)“ (Тешић 2009: 286). Поред „Споменика Ослобођења ослободиоцима“, „Косовског храма косовским јунацима“ као и споменика „рукописима изгубљеним у Русији“, песник помиње и „Споменик Обнављања и Препорађања“, али и „Споменик Катастрофа“ и „Споменик Пустоловина Узвишена“.

Иако Растко Петровић у својој поезији и прози често посеже за митским, религиозним и историјским темама, његово „'смеховно начело', утемељено у фолклору, разара било какву епску или хијерархијску дистанцу, онемогућавајући идеализацију прошлости и самим тим поткопавајући ауторитаран и званичан карактер слике света“ (Јовић 2005: 227). Овакво пародирање у делима авангардиста је, наравно, екстремнији вид отклона од прошлости, какав код Витмана нећемо наћи, али се у основи такве поетике налази исти антитрадиционалистички принцип који је мотивисао и америчког песника.

⁸⁸ Спорним су сматрани стихови:

Да, лирике

Наш Христ сад у врту

Округао и црн од махаговине

– Мушки му знак допире до колена –

Са очима белим: то је Црнац на рту (Петровић 1989: 53).

Када говоримо о антитрадиционализму авангардних песника, пре свега мислимо на њихово одлучно противљење канонима, шаблонима и некритичком прихватању традиционалних вредности, као и на тежњу да се у поезију укључи савремено искуство. Не може се рећи да их прошлост не занима, већ да се према њој односе преиспитивачки и слободно. У књижевној традицији проналазе фигуре попут Волта Витмана, који се својим инсистирањем на модерном и обраћањем будућим генерацијама природно уклопио у нове тенденције с почетка 20. века. Авангардисте је привукла Витманова модерност, препознали су свежину и иновативност његовог поетског израза и то их је инспирисало. У америчком песнику су видели фигуру каквој је тешко наћи пандан у савременом свету. Станислав Краков у приповеци „Лет маште и гвоздених крила“, занесен летом изнад Ламанша, указује на Витманову визионарску страну, преко потребну и модерном песништву:

Велика је трагедија књижевности из које се још није ишчупао један нови Валт Витман, учитељ, дрводеља, новинар и песник, који никада није ни видео механичка крила, а који је још пре шездесет година у генијалном лету мисли писао:

Salut au Monde! (Краков 1992: 245)

Посматрајући океан под собом, српски футуриста се пита: „Да ли ће се данас нови Валт Витман јавити? Да ли ће лет мисли сустићи лет механичких крила, која су већ запловила у бескрај?“ (Краков 1992: 246). Модерна цивилизација донела је нова научна и техничка достигнућа, па је и духовни живот било потребно модернизовати. Снага визије америчког песника охрабрила је и песнике српске авангарде да се одупиру конвенцијама и да експериментисањем на пољу форме, тематике и стила донесу дух модерне поезије.

5. МОДЕРНИЗОВАЊЕ ПЕСНИЧКЕ ФОРМЕ – СЛОБОДНИ СТИХ

A heroic person walks at his ease through and out of that custom or precedent or authority that suits him not. Of the traits of the brotherhood of writers savans musicians inventors and artists nothing is finer than silent defiance advancing from new free forms. (W. Whitman, Preface to Leaves of Grass 1855)

Права велика обнова слободног стиха пада у наше доба. Највећи лирски песници задњих тридесет година сви су за њега. (М. Црњански, „За слободни стих“)

Увођење слободног стиха као легитимне песничке форме био је значајан догађај у светској поезији друге половине 19. и почетка 20. века а уједно и најочигледнији пример удаљавања од песничке традиције. Отклон од традиције у овом случају подразумевао је непоштовање дотадашње праксе писања стихова по одређеним правилима версификације, која прописују број слогова, распоред акцената, врсту стопе у стиху, затим број стихова у строфи и шему римовања. Без обзира на бројне варијације забележене у историји песништва (као у случају сонетне форме), сматрало се да песма треба да буде написана по одређеном препознатљивом и доследно спроведеном обрасцу, који се може анализирати чак и када је нов. Управо је форма песме, строфе и стиха била оно што је на први поглед одвајало поезију од прозе, драмског текста или других облика писаног изражавања. Стога је одступање од формалне уједначености избрисало овај критеријум разликовања и довело песнике, а и критичаре у позицију да треба да утврде друге аспекте по којима се проза одваја од поезије, односно да утврде да ли уопште постоје строга разграничења. Могло би се рећи да су нови проблеми и били узрок раширеног критичарског анимозитета према слободном стиху и бројних полемика вођених на ту тему.

Мада је суштина слободног стиха избегавање укалупљивања у конвенционалне метричке формуле, што је и био главни мотив за његову афирмацију у модерној поезији, нови стих је било неопходно дефинисати да би био прихваћен као уметнички облик, односно да не био одбациван као

знак неталентованости песника или дилетантског приступа писању поезије. Ипак и након сто година расправе и вишеструко увећаног обима поезије у слободном стиху, која је у 20. веку постала доминантна, проблем прецизног дефинисања и даље постоји. Одреднице у речницима књижевних термина углавном указују на одсуство метричке правилности и фокусирају се на ритам. У Пенгвиновом речнику истиче се да слободни стих зависи од природног ритма говора и смене наглашених и ненаглашених слогова, али исто тако се наводи и надареност песника као фактор у писању овакве поезије (Cuddon 1999: 331). Према одредници у *Речнику књижевних термина* слободни стих је стих који се „слабљењем метричких веза супротставља традиционално регулисаном („везаном“, „метричком“) стиху“, те наговештава дух побуне против конвенција у поетском дискурсу. Даље се запажа да у слободном стиху нема метра „јер се ритмички фактори самерљивости мењају из фрагмента у фрагмент“, те да је чињеница да се не може говорити о „јединствено регулисаној структури“ била оно што је изазвало одбојност традиционалних стихолога (RKT 1992: 787).

Неслагање са прихватањем слободног стиха као легитимне песничке форме изражавали су и неки модернистички песници који су и сами писали поезију у слободном стиху. Њихова критика је у великој мери била усмерена ка самом термину, за који се сматрало да је антиномичан или контрадикторан. И овде можемо поменути Т. С. Елиота, који у есеју „Reflections on Vers Libre“ („Размишљања о слободном стиху“) тврди не само то да слободни стих није легитимна песничка форма, већ да таква форма ни не постоји, те да он својим текстом жели да разбије мит или „фикцију“ о слободном стиху (Eliot 1992: 184). По Елиоту, стих који је означен као „*vers libre*“ могуће је описати само преко онога што он није, што му заправо ускраћује статус легитимне врсте стиха: „Ако је *vers libre* аутентична форма стиха, он ће имати позитивну дефиницију. А ја га могу дефинисати само негацијама: (1) одсуство обрасца, (2) одсуство риме, (3) одсуство метра“ (1992: 184).⁸⁹ Пошто је у наставку есеја на примерима показао да се прва два

⁸⁹ У оригиналу: „If *vers libre* is a genuine verse-form it will have a positive definition. And I can define it only in negatives: (1) absence of pattern, (2) absence of rhyme, (3) absence of metre.“

одсуства појављују и у другим врстама стихова и да се никада не може говорити о непостојању метра, јер се сваки стих може изделити на стопе и акценте, Елиот закључује да „подела између конзервативног стиха и *vers libre* не постоји, јер постоји само добар стих, лош стих и хаос“ (1992: 189).⁹⁰ За Вилијема Карлоса Вилијамса, синтагма „слободни стих“ сама по себи је контрадикторна, јер је *vers libre*, по њему, заправо проза; стих се мери, а ништа што подлеже мерењу не може бити слободно (наведено према: Beyers 2001: 14). Чињеница да су ово запажања два истакнута представника модернистичке поезије, чије је дело афирмисало форму коју данас називамо слободним стихом, додатно компликује проблем њеног дефинисања. Крис Бејерс у својој студији о историји слободног стиха овакво негирање самог постојања форме коју аутори и сами користе наводи као јединствен случај. Међутим, ако се сагледа у контексту дебате вођене око тог питања, ствар постаје јаснија – Елиот и Вилијамс су покушали „да ослободе себе и песнике који слично размишљају оптужбе да слобода 'слободног стиха' означава потпуни недостатак поетске контроле и форме“ (Beyers 2001: 14).⁹¹

И Елиот и Вилијамс оспоравају сâмо постојање слободног стиха тврдећи да је у сваком стиху могуће одредити стопе, односно утврдити одређену метричку правилност, што значи да је немогуће „ослободити“ стих свих конвенција. С друге стране, критичари попут Хартмана не одбацују категорију слободног стиха, констатујући да постојање одређених правилности не значи да је стих везан. Хартман закључује да, будући да се прозодијска организација слободног стиха не заснива на метру, кључну улогу преузима ритам, тачније сложени однос ритма и значења, који читаоца „приморава да се врати у песму“, где му је и место (Hartman 1980: 28).⁹² Хартман истиче и улогу читаоца, који мора да прихвати законитости

⁹⁰ У оригиналу: „[...] the division between Conservative Verse and *vers libre* does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos.“

⁹¹ У оригиналу: „[...] to clear themselves and other like-minded poets from the charge that the freedom of 'free verse' means a total lack of poetic control and form.“

⁹² У оригиналу: „[...] forces him back into the poem; and that is where he has always belonged.“

слободног стиха у датој песми, јер сама могућност читања поезије „зависи од тога да сви, и песник и читалац, прихватају исте конвенције“ (1980: 7).⁹³

У прегледу историјског контекста развоја слободног стиха Хартман запажа жестину, чак фанатизам који је пратио полемике око овог питања и који није ослабио ни услед друштвено-политичке кризе тог времена, па ни са избијањем Првог светског рата. Штавише, теоретичар закључује да су питања у основи та два конфликта заправо веома слична будући да подразумевају радикално преиспитивање постојећих структура, али и опирање силама хаоса. Увођење слободног стиха подразумевало је промене у писању поезије и изучавању прозодије готово равне геополитичким променама на карти света. Или се тако бар чинило традиционалним прозодистима, за које је могућност постојања другачијег стиха осим метричког значило довођење у питање саме поезије, па чак и пораз цивилизације. Поезија, у чијем срцу је метрички систем „преношен с генерације на генерацију песника и теоријски усавршаван генерацијама прозодиста“, чини врхунски домет цивилизованог света, док се слободни стих доживљава као варварство – „Метар је једнако стих, једнако поезија, једнако култура, једнако цивилизација“ (Hartman 1980: 6).⁹⁴

5. 1. ВИТМАНОВ СЛОБОДНИ СТИХ

Поред свих полемика и несугласица око дефинисања, аутори текстова и одредница о слободном стиху углавном се слажу у једном – отац слободног стиха модерне поезије је Волт Витман. Ово свакако не значи да поезије писане у слободном стиху није било и раније – експериментисање са формом и одступање од метричких образаца старо је колико и песништво, те тако и Витманов стих има своје претече, међу којима је најочигледнији библијски версет. Ипак, Витман је био први модерни песник који се доследно служио

⁹³ У оригиналу: „The very possibility of reading poetry (that is, verse; that is, metrical verse) depended on everyone, both poet and reader, subscribing to the same conventions.“

⁹⁴ У оригиналу: „The metrical system handed down from generation to generation of poets and refined theoretically by generation after generation of prosodists was the very heart of poetry. [...] Meter equals verse, equals poetry, equals culture, equals civilization.“

формом ослобођеном општеприхваћених правила версификације и утврђене шеме римовања и метра, те је за три и по деценије створио корпус поезије у слободном стиху значајан и по обиму и по утицају. Међу модерним песницима Витман са својим стихом не фигурира као узор у смислу у којем је то Петрарка у сонетној традицији, али чак и они савремени песници чији се слободни стих знатно разликује од Витмановог прихватају витмановски принцип да садржина песме не треба да буде подређена формалним конвенцијама.

Иако је помало парадоксално говорити о структури Витмановог стиха, будући да је суштина слободног стиха избегавање прописаних образаца, утврђено је да је Витман прибегавао одређеним формалним правилностима, које се стога могу издвојити као препознатљива обележја његове поезије и по којима се поезија неких каснијих модерних песника карактерише као витмановска. У покушају да одгонетне основни метрички принцип на којем почива Витманова поезија, Скали Бредли полази од претпоставке да одређени принцип правилности мора постојати чак и у поезији слободног стиха (Bradley 1939: 438). Како се у конвенционалној поезији та правилност огледа у устаљеном и предвидљивом ритму који доноси метар, намеће се питање шта је са поезијом чија прозодија нија заснована на метру, односно чиме се у том случају остварује правилност. Бредли закључује да се Витманова поезија, уместо на метричкој правилности оствареној уједначеним бројем слогова, заснива на принципу карактеристичном за стару енглеску поезију – на одређеном временском интервалу између наглашених слогова или речи (Bradley 1939: 441, 442). Критичар чак тврди да је Витман улагао свестан напор да кроз своју поезију спроведе одређене образце, који би се могли утврдити детаљнијом анализом прозодије његовог песничког опуса (Bradley 1939: 451). Ова тврдња се ипак чини дискутабилном, јер је мало вероватно да се песник свесно бавио конструисањем нарочите песничке форме, мада је непорециво да се могу издвојити одређени карактеристични формални елементи његове поезије.

Пратећи еволуцију Витманове збирке и анализирајући прозодију његове поезије Роже Аселино издваја значај понављања, како оних

синтаксичких (паралелизми) тако и вербалних, која чине један сложен систем у делу за које се чини да нема никакву дефинисану структуру (Asselineau: 1999: III-243). Карактеристична стилска средства која уносе извесну правилност у Витманов слободни стих, а која су се нашла и у поезији Витманових следбеника у 20. веку, јесу паралелизми и каталози. Пореклом из Библије, паралелизми, као и прозодија природног говора, песму чине погодном за читање наглас, а садржају дају ауру проповеди или беседе. Каталози, као (не нужно систематично) низање различитих појмова, израз су, с једне стране, неспутаности поетског стваралаштва, јер песник у њима ређа призоре онако како их сусреће, без задржавања на детаљним описима, да би својом поезијом обухватио што већи део околног пејзажа. С друге стране, каталози су отеловљење свеприсутног демократског принципа, у чијој основи је равноправност и право на присутност и видљивост. И паралелизми и каталози доносе стиховима ритмичност, која у одсуству класичне метрике чини срж поезије слободног стиха.

Када је реч о одликама Витмановог слободног стиха, треба приметити да је он заснован на прозодији која прати синтаксу (*syntax-centered prosody*), те да се стихови као поетске целине поклапају са смисаоним, односно синтаксичким целинама (*end-stopped lines*). Ово одудара од традиције енглеске поезије, у којој су опкорачења свеприсутна, док је дужина стихова уједначена. Витман је оваквом версификацијом тежио да поезију приближи природном говору, што је пак проузроковало проблеме при читању. Џон Ерскин износи теорију да је Витманов стих био „метрички неразумљив“ (*metrically unintelligible*) његовим читаоцима управо зато што је песник, супротно конвенцијама, стихове завршавао на местима на којима би се и у природном говору правиле паузе, док се од поезије очекивала пре свега метричка правилност (чак и по цену извештачености ритма и акцентовања при читању).⁹⁵ Витманова поезија је визуелно одударала од традиционалне

⁹⁵ Ерскин на неколико примера показује како предзнање о врсти стиха утиче на то како ће се поједине речи и слогови наглашавати при читању, те да очекивања читалаца у том погледу често резултирају потпуно неприродним реченичним акцентима, што може да измени и сам смисао песме. Када би поезија класика попут Милтона структуром стиха пратила природни ритам говора, у великој мери би подсећала на Витманову. (Erskine 1923)

те је стога деловала неприродно, иако је песникова намера била да оствари супротан ефекат, односно да помогне читаоцу тиме што ће поједноставити стих (Erskine 1923: 336). Стварајући поезију чија структура прати логичне паузе говорног језика, како би њен ритам био што природнији и тиме пријемчивији читаоцима, Витман је направио револуционаран помак са далекосежним одјецима у песништву 20. века.⁹⁶

Тежња за природношћу стиха поклапа се са општим начелима органске поетике, која лежи у основи Витмановог стваралаштва. „Органска форма“ је данас донекле проблематичан појам јер се користи у два донекле опречна значења. У енглеској књижевности, о органској форми је први говорио С. Т. Колриџ у једном од својих есеја о Шекспиру („Shakespeare, a Poet Generally“), где ју је, користећи се Шлегеловом терминологијом, супротставио „механичкој форми“, описујући је као „прирођену“ (*innate*), као форму која се развија изнутра (Coleridge 1914: 46). У каснијим теоријским разматрањима „органска форма“ почиње да означава јединство форме и садржаја, склад целине и делова али и природни развој песничких творевина, упоредив са растом живог света у природи. Код оваквог схватања, инсистирање на уклапању делова и целине може да потисне други део дефиниције, који је по много чему значајнији – схватање песме као независног ентитета који се развија самостално, по природним законима, док је песник само медијум који тај развој подстиче. На двозначност термина „органски“ указао је и Хартман (Hartman 1980: 86), који је разматрајући историјски развој „органицизма“ приметио да је органску форму најпотпуније остварио управо Витман у својој поезији, тако што је створио потпуно нову врсту прозодије (1980: 89). Одбијајући да уклопи (или укалупи) садржај у конвенционалне метричке

⁹⁶ Хартман је запазио да слободни стих прати природни ритам говора, док прозодија генерално зависи од језика на којем се поезија ствара. Одређена врста стиха ће тако постати карактеристична за одређену националну књижевност управо зато што ритам стиха природно одговара ритму језика, или, по Хартману, „сваки језик тренира слух својих говорника да више обраћају пажњу на неке карактеристике звука него на неке друге“ [у оригиналу: „Each language trains the ears of its speakers to attend more to some characteristics of sound than to others.“] (1980: 17). У складу с тим би се могло претпоставити да заснивање ритма стиха на ритму говорног језика поезију чини универзалнијом, те да су и при превођењу на стране језике могућа прилагођавања каква у метрички уједначеним песмама нису остварљива уколико се жели задржати и садржај.

образце, Витман је „допустио“ стиху да се обликује слободно те је стога можда прецизније рећи да је нова прозоодија *настала* као резултат тога, пре него да ју је песник свесно и контролисано *створио*.

Витман је своје органско схватање поетског стваралаштва изнео већ у предговору првом издању *Влати траве*, где каже да суштина поезије није у рими нити уједначеној форми, а ни у апстракцији и меланхолији, већ да проистиче из саме душе. Витманова теза да „[р]има и уједначеност савршених песама показују слободан развој метричких закона и из њих пупају подједнако непогрешиво и слободно као јорговани или руже у грму и попримају облике компактне попут облика кестена и наранџи и диња и крушака“ (2015: 74) може се узети за начело органске поетике уопште.

Витманов органски приступ одражен је и у дизајну првог издања *Влати траве*, у биљним мотивима на корицама, који окружују наслов књиге тако да се чини да су сама слова обрасла лишћем и да пуштају корење. Како Ед Фолсом примећује, овде и корице књиге „инсистирају на органском схватању књижевности, са речима укореењеним у природи, са језиком бујним као трава“ (2015: 88). Витман ће једном другом приликом бити још одређенији по питању органске условљености поетске форме:

Што се тиче форме моје поезије, одбацио сам римовани стих и бланкверс. Нарочито презирем бланкверс, али се држим ритма; не оног спољашњег, правилне мере, кратка стопа, дуга стопа – кратка стопа, дуга стопа – као ходање хромог човека, то ми се не допада. Таласи мора не ударају о обалу по један сваких неколико минута; ветар не пролази кроз борове у трзајима, али ипак у котрљању таласа и у хуку ветра у дрвећу постоји диван ритам. Како би монотон свет био, како би се ухо уморило од њега, да је правилан! Подмелодија и ритам су оно што сам покушао да ухватим. (Pennypacker 1880)⁹⁷

Слободни стих, као и остале формалне специфичности Витмановог стила и прозоодије, чини део једног ширег поетског експеримента

⁹⁷ У оригиналу: „As to the form of my poetry I have rejected the rhymed and blank verse. I have a particular abhorrence of blank verse, but I cling to rhythm; not the outward, regularly measured, short foot, long foot—short foot, long foot—like the walking of a lame man, that I care nothing for. The waves of the sea do not break on the beach, one wave every so many minutes; the wind does not go jerking through the pine trees, but nevertheless in the roll of the waves and in the sougning of the wind in the trees there is a beautiful rhythm. How monotonous it would become, how tired the ear would get of it, if it were regular! It is this under-melody and rhythm that I have attempted to catch [...]“

спровођеног од првог издања *Влати траве* па све то песникове смрти. Витман је свом биографу Хорасу Траубелу говорио да је изузетно заинтересован за питање језика и да понекад сматра да су и *Влати траве* „само језички експеримент“ (*only a language experiment*) (Traubel 1904: viii).⁹⁸ Витманов „језички експеримент“ огледа се како у проширењу лексичког опсега и обogaћивању песничког речника речима које по конвенцијама не припадају поетском дискурсу, тако и у новој форми стиха, обликовању строфа и песме у целини. Ипак, појам експеримента је за Витмана имао и ванкњижевна значења – његови поетски експерименти били су пандан политичком експерименту који је у то време спровођен у америчком друштву – учвршћивању и ширењу демократије. И шире од тога, Витман се у предговору збирци *As a Strong Bird on Pinions Free* (*Као снажна птица на крилима слободним*, 1872) запитао: „Али шта је живот до један експеримент?“ (Whitman 1996: 1024).⁹⁹

Витманово поетско експериментисање, из којег је настала поезија слободног стиха, довело је и до релативизовања граница између жанрова прозе и поезије. Свој став о релативности жанровских облика Витман је практично показао већ у другом издању збирке *Влати траве*, где се у „Песми мноштва у једном“ („Poem of Many in One“) појављују реченице дословно пренете из предговора претходном издању, овде преобликоване у стихове. Тако уводни пасус о односу Америке према прошлости

AMERICA does not repel the past or what it has produced under its forms or amid other politics or the idea of castes or the old religions accepts the lesson with calmness . . . is not so impatient as has been supposed that the slough still sticks to opinions and manners and literature while the life which served its requirements has passed into the new life of the new forms . . . perceives that the corpse is slowly borne from the eating and sleeping rooms of the house . . . perceives that it waits a little while in the door . . . that it was fittest for its days . . . that its action has descended to the stalwart and wellshaped heir who approaches . . . and that he shall be fittest for his days (Whitman 1996: 5)

у песми постаје:

⁹⁸ У оригиналу: „This subject of language interests me – interests me: I never quite get it out of my mind. I sometimes think the Leaves is only a language experiment...“

⁹⁹ У оригиналу: „But what is life but an experiment?“

America, curious toward foreign characters, stands sternly by its own,
 Stands removed, spacious, composite, sound,
 Sees itself promulger of men and women, initiates the true use of precedents,
*Does not repel them or the past, or what they have produced under their forms,
 or amid other politics, or amid the idea of castes, or the old religions,*
*Takes the lesson with calmness, perceives the corpse slowly borne from the
 eating and sleeping rooms of the house,*
*Perceives that it waits a little while in the door, that it was fittest for its days,
 that its life has descended to the stalwart and well-shaped heir who
 approaches, and that he shall be fittest for his days.* (Whitman 1856)¹⁰⁰

Овај пример директног „преписивања“ није једини показатељ блискости Витманових прозних и поетских остварења. Како примећује Џејмс Перин Ворен, „Предговор из 1855. се одликује понављањем, синтаксичким паралелизмима, каталожним набрајањем и директним обраћањем, оним поступцима које Витман користи у песмама из 1855. и 1856“ (Warren 2006: 382).¹⁰¹ Двадесет година после овога, у књизи *Two Rivulets*, жанровски крајње експерименталном делу, о чијим структурним необичностима смо већ говорили, Витман се у једној напомени дотиче питања риме. Мада сматра да су „уважене и небеске форме звонке версификације у своје време играле велике и прикладне улоге“, сада увиђа да је време конвенционалне риме окончано. „По мом мишљењу дошло је време да се суштински сломе границе форме између прозе и поезије“. Витман поезији даје предност и истиче да ће она опстати и независно од риме. Штавише, песник сматра да се „најискренија и највећа *Поезија* (мада помало и неизоставно увек ритмична и довољно лако препознатљива), више никада, у енглеском језику, неће моћи изражавати деспотским и римованим метром“ (све наведено према: Asselineau 1999: III-249).¹⁰²

¹⁰⁰ Одломци су наведени у оригиналу на енглеском језику да би се уочила истоветност фразе као и измене. Курзивом су издвојени делови који су скоро дословно исти (измене су углавном резултат синтаксичког прилагођавања).

¹⁰¹ У оригиналу: „The 1855 Preface is marked by repetition, syntactic parallelism, cataloguing, and direct address, the very techniques that Whitman uses in the poems of 1855 and 1856.”

¹⁰² У оригиналу: „[...] the venerable and heavenly forms of chiming versification have in their time play'd great and fitting parts [...] In my opinion the time has arrived to essentially break down the barriers of form between prose and poetry. [...] the truest and greatest *Poetry*, (while subtly and necessarily always rhythmic, and distinguishable easily enough,) can never again, in the English language, be express'd in arbitrary and rhyming metre.“

Форма Витманових стихова и строфа привукла је пажњу ауторâ првих приказа написаних по изласку првог издања *Влати траве*, од којих су многи ову поезију поредили са прозом. Непотписани приказивач у листу *Life Illustrated* каже да су „влати траве“ које испуњавају збирку заправо „редови ритмичне прозе, или низ *исказа* (не знамо како другачије да их назовемо), неповезаних, чудних и оригиналних“ (*Life Illustrated* 1855).¹⁰³ У свом скептичном осврту на нову збирку, Ч. Е. Нортон примећује да ових 12 песама „нису ни римоване, нити су у бланкверсу, већ је то некаква узбуђена проза, преломљена у редове без икаквог покушаја мере или правилности и, што ће многи читаоци можда помислити, без икакве идеје о смислу или разуму“ (Norton 1855: 321).¹⁰⁴ Критичар листа *The Brooklyn Daily Eagle* оцењује да у питању јесте поезија, али да се она не може сагледати кроз призму правила која се обично примењују у анализи поезије, будући да то није ни еп, ни ода, ни лирска песма, нити прати конвенционалне метричке обрасце (*The Brooklyn Daily Eagle* 1855). Витманова поезија је била у тој мери формално иновативна да јој је већина критичара заправо ускраћивала статус поезије (због слободног стиха, али и због „непоетског“ језика и неубичајено приземне тематике), тако да се прикази попут овог из *Brooklyn Daily Eagle*-а, у којима се *Влати траве* третирају као песничка збирка, могу сматрати и благонаклоним. Мада је и касније Витман тестирао чврстину границе између поезије и прозе, у другом издању он песмама придодаје наслове од којих се у сваком појављује реч „песма“, чиме одговара на критичарске недоумице о поетском статусу својих творевина.

Насупрот реакцијама критичара и изричитим тврдњама да се Витманово дело не може окарактерисати као поезија, теоретичари 20. века су показали да сама форма која је била предмет несугласица и није толико нова. Џон Ерскин сматра да је Милтон унео далеко значајније новине у енглеску поезију, док се код Витмана и не може говорити о правим

¹⁰³ У оригиналу: „[...] lines of rhythmical prose, or a series of *utterances* (we know not what else to call them), unconnected, curious, and original.“

¹⁰⁴ У оригиналу: „[...] are neither in rhyme nor blank verse, but in a sort of excited prose broken into lines without any attempt at measure or regularity, and, as many readers will perhaps think, without any idea of sense or reason.“

иновацијама у стиху. Ритам Витманове поезије је, по Ерскину, сасвим јасан и, будући да прати ритам природног говора, не доноси ништа ново, те се може рећи да је по том питању Витман био тек „разуман“ желећи да својој публици олакша читање (Erskine 1923: 336). Разлог што читаоци Витманове песме ипак нису читали с лакоћом лежи у неубичајеном, мада логичном, начину преламања текста на стихове, тако да Ерскин закључује да је Витманов стих оригиналан више визуелно него аудитивно (1923: 336). Као што смо већ поменули, и Бредли је у свом трагању за претечама Витмановог стиха установио да је Витманов поетски бунт прецењен, јер је оно што се узима за анархични преврат и иновацију у формалном смислу заправо „изборано лице добро знане енглеске старине“ (Bradley 1939: 439).¹⁰⁵ Хартман запажа да је код Витмана „изналажење нових форми обично значило враћање на веома старе које су изашле из употребе“, а да у случају формалних аспеката „откриће подразумева свежину, а не апсолутну новину“ (Hartman 1980: 90).¹⁰⁶ Ово имплицира да сличност Витмановог стиха са стихом староенглеске поезије односно са библијским версетима (хебрејском поезијом која у енглеском преводу добија и енглески ритам) не умањује иноваторски домет нити значај појаве баш овакве поетске форме средином 19. века.

Витманова песничка форма специфична је и по томе што је свесно и промишљено проистекла из ширег друштвеног и политичког контекста у којем је песник стварао. Слобода и неконвенционалност у обликовању стихова и строфа део су тежње да се створи нова поезија, боље прилагођена и месту и времену у којем настаје. Витман је сматрао да традиционални метрички обрасци нису адекватно средство за изражавање садржаја које носи модерно доба, у којем су живот људи и њихова свакодневна искуства значајно измењена брзим развојем науке, технике и индустрије. Осим тога, конвенционалне форме песме и стиха, као што су сонет и јампски пентаметар, карактеристичне су пре свега за европску књижевност, те би се за стварање аутентично америчке поезије морала изнаћи и аутентична

¹⁰⁵ У оригиналу: „[...] the rugged face of a well-known English ancient.“

¹⁰⁶ У оригиналу: „[...] finding new forms usually meant returning to very old ones which had fallen out of use“; „[...] discovery implies freshness, not absolute newness.“

форма. Особена дужина Витманових стихова, који најчешће заузимају целу ширину странице, или се чак преламају у следећи ред, визуелно евоцира пространост америчког континента и симболично одражава песников дух, који „одговара духу његове земље“, који „отеловљује њену географију и природу и реке и језера“ и протеже се дуж обала Атлантика и Пацифика као и целом ширином континента, од истока до запада (Витман 2015: 71).

Политичка димензија Витмановог експериментисања са песничком формом везана је за уверење да је слобода у песничком стварању један вид ослобођења од наметнутих конвенција, које спутавају развој појединца, али и од старих друштвених и државних система, феудалних, монархистичких и недемократских. Овакво размишљање код Витмана је наговештено и пре појаве његове прве збирке, у поезији коју је четрдесетих година 19. века песник објављивао по периодици. Колико је за сада познато, прва објављена Витманова песма, „Fame's Vanity“, појавила се у часопису *The Long Island Democrat* 1839. године и по структури не одудара од конвенционалне поезије. Витман је, међутим, три године касније у часопису *Brother Jonathan* објавио другу верзију исте песме под насловом „Ambition“, којој су, као својеврсан пролог и епилог, придодате две строфе у слободном стиху, док је стара песма у средишњем делу задржала уједначене римоване стихове. Песник већ овде почиње да експериментише са формом и то тако што прерађује стари материјал.

И Бетси Еркила и Дејвид Рејнолдс у формалним аспектима Витманове поезије виде везу са песниковим политичким ставовима, пре свега због чињенице да је Витман прве песме у којима уводи слободни стих објавио 1840-их, у време када је почињао да се активније занима за политички живот Америке (Erkkila 1996: 86–87; Reynolds 1999: 315). По Еркили, ослобађање поезије од спољашњих правила налази се у сржи теорије слободног стиха и органске форме, а утемељено је у „револуционарном позивању на очигледне природне истине“ (1996: 87).¹⁰⁷ Поредећи Витманову теорију о органској форми са Џеферсоновом теоријом о америчкој републици, Еркила закључује

¹⁰⁷ У оригиналу: „[...] revolutionary appeal to the self-evident truths of nature.“

да су обе засноване на идеји да је „закон, било политички било поетички, усађен у процесе природног стварања“ (1996: 87).¹⁰⁸ Ослобађање од конвенција традиционалне метрике требало је да допринесе демократизацији поезије, те тако и каталог, поред тога што уноси одређену правилност у слободни стих, постаје и „инструмент Витманове песничке демократије, средство за отеловљење универзума у песни“ (Erkkilä 1996: 87).¹⁰⁹

И поред утицајних формалних иновација, Волт Витман је у антологије америчке поезије и школске наставне програме ушао као аутор песме „О капетане! Мој капетане!“, потпуно некарактеристичне за његову поетику због своје конвенционалне структуре и доследно спроведене шеме римовања, са унутрашњом и спољашњом римом. Ова песма, инспирисана убиством Абрахама Линколна, није једина Витманова песма у римованим везаним стиховима. Интересантно је да су Витманове „конвенционалније“ песме настајале управо у време рата и великих криза, те се закључује да је Витман прибегавао традиционалним метричким обрасцима и римовању у време друштвених превирања, проналазећи у предвидљивим старим формама осећај уравнотежености и повезаности (Folsom 2000: 54). Посезање за уједначеним ритмом и метром, као и за традиционалним метафорама и мотивима, одражава песникову потребу за успостављањем неке врсте уметничке контроле над хаосом насиља.

Витманов слободни стих, као израз потребе за ослобађањем од традиционалних структура, у Европи је прихваћен чак и пре него у Америци. Еркила сматра да су узор француским симболистима пре били Витманов слободни стих и органска форма, него Бодлерове *Petits Poèmes en prose* (Erkkilä 1980: 57). Утицај на развој француског *vers libre*-а продубљен је након првих, Лафоргових превода Витманове поезије (1886), који су француској публици донели најслободнију форму стиха од свих до тада познатих (Erkkilä

¹⁰⁸ У оригиналу: „[...] law, whether political or poetic, is embedded in the processes of natural creation.“

¹⁰⁹ У оригиналу: „[...] an instrument of Whitman’s poetic democracy, a means of embodying the universe in a poem.“

1980: 70). Превођење Витмана утицало је и на поетику самог Лафорга, будући да је управо у време док се бавио овим преводом, француски песник напустио ослобођени стих (*vers libéré*) и прешао на слободни (*vers libre*) (Erkkilä 1980: 71). И у случају белгијских песника Мориса Метерлинка и Емила Верхарена Еркила запажа везу са Витманом. Код Метерлинка су критичари (укључујући и његовог биографа) указали на директан утицај Витмановог слободног стиха. Пратећи структуру Витмановог стиха (што укључује духи стих, понављање речи и фраза и одбацивање римовања), белгијски књижевник је створио „један од најослобођенијих примера *vers-libre*-а који се до тада појавио на француском, пример који је веома добро одговарао Витмановом моделу“ (Erkkilä 1980: 90).¹¹⁰ Верхаренов случај је сложенији јер је, упркос евидентним формалним и тематским сличностима, песник негирао да је познавао Витманово дело пре 1909, када је објављен Базалгетов превод. Ипак, мало је вероватно да му је Витманова поетика била у потпуности непозната будући да је припадао књижевном кругу у којем су се, поред Метерлинка, налазили и други Витманови поштоваоци, попут Вијеле-Грифана, Марсела Швоба и Андреа Жида. Еркила закључује да је и Верхарен морао бар у некој мери бити упознат са Витмановом техником слободног стиха током раних 1890-их, тачније пре него што је увео слободни стих у своју поезију (Erkkilä 1980: 91).

Мада се чини да веза Витмановог слободног стиха и развоја немачке поезије још није систематски истражена, можемо претпоставити да је и она била плодносна, нарочито када су у питању песници немачког натурализма и експресионизма.¹¹¹ Чињеница да су немачки, као и француски, песници усвајали слободни стих и то често преко Витманове поезије, изузетно је важна за наш контекст, будући да су авангардни песници на југословенском подручју своју поетику обликовали под снажним утицајем Немачке и Француске. Са поезијом Волта Витмана су се често, или чак већином,

¹¹⁰ У оригиналу: „[...] one of the most liberated examples of *vers-libre* that had yet appeared in French, an example that corresponded very closely with Whitman's model.“

¹¹¹ Већ смо помињали да је Димитрије Митриновић навео Арна Холца као „њемачког владара слободног стиха“, форме коју је још раније афирмисао Витман (1990: 192).

упознавали преко француских и немачких превода, те је свакако од значаја да ли су ти преводи, поред садржине, преносили и оригиналну форму стиха.

5. 2. Слободни стих у поезији српских авангардиста

Поезија писана у слободном стиху, која је од средине 19. века освајала Европу, брзо је привукла пажњу стваралаца са југословенских простора. Почетком 20. века на књижевној сцени Србије појавили су се аутори који одступају од традиционалне версификације и пишу песме у невезаним стиховима неуједначене дужине, песме које задржавају природни ритам говора, без уобичајеног инсистирања на метричкој правилности. Било је ово крајње одважно и чак експериментално у време доминације парнасовске лирике. Већ у периоду пре Првог светског рата, који означавамо као предавангардни, појављују се и песме у слободном стиху а и критички текстови у којима се разматра ово питање. У појединим од њих аутори се позивају управо на Витмана да докажу вредност нове поетске форме, тако да је већ у предавангардном периоду амерички песник препознат као утемељивач слободног стиха. Ово упућивање на Витманову поезију наставиће се и током 1920-их, а питање слободног стиха је један од аспеката авангардне поезије где се, када је српска књижевност у питању, уочава и експлицитна веза са Витманом. Његовим примером се у овим полемикама служе и заговорници слободног стиха, када бране нову форму, и критичари, када желе да покажу да негирање конвенција указује на одсуство песничког талента. Позивање на Витмана у контексту афирмације слободног стиха илуструје тенденцију авангарде да узоре проналази у скрајнутим песницима из претходне епохе, чије дело поносно велича као потврду вредности својих експеримената. Витманов слободни стих је своју праву афирмацију доживео током 20. века а авангардни покрети су значајно допринели томе.

Ако се вратимо на предавангардне примере поезије у неконвенционалној форми, наилазимо на Милана Ћурчина – његове песме објављене 1902. године, као и живу полемику која је поводом њих уследила. Тада двадесетдогодишњи Ћурчин је у најпрестижнијем књижевном

часопису у Србији, *Српском књижевном гласнику*, објавио неколико песама,¹¹² од којих се „Пустите ме како ја хоћу“ издвојила као песников поетички манифест. У овој програмској песми песник тражи већу слободу у писању поезије и укидање култа форме:

Зашто увек једно и исто,
Зар све баш мора бити јасно и чисто,
И свуда прописан број?!
Та песма није акт, и мис'о није слово.
А дух тражи увек ново,
И хоће да буде свој. (Ђурчин 1902а: 1066)

Иако је управо ова песма привукла велику пажњу, треба приметити да је по својој форми она прилично конвенционална – стопе су неуједначене али је рима доследно спроведена. Оно што Ђурчин тражи у овој песми, применио је у песми „На лиду“, објављеној у истом броју:

На морском песку,
пред белим и тамнозеленим
валима морским,
исприсио се песник.
Замућен и замишљен поглед
блуди
са краја на крај.
Рад је
да шумне вале и ветар
са буром своје душе
у стопе стопи. (Ђурчин 1902а: 1064)

Овде се одустало и од риме, стихови су посве неједнаке дужине, а подела на стихове прати ритам говора те крај стиха означава и природну паузу у говору. Ђурчинова песма „На странпутици“, објављена исте године у истом часопису, такође заобилази традиционалну версификацију:

Дође т. зв. јесен,
Т. ј. стало падати „жуто лишће“, и т. д.,
Те скоро под сваком граном
По један песник
Стоји, и види
Где мре природа, и погреб јој прати. (Ђурчин 1902б: 508)

¹¹² Песме „На лиду“, „Да л' хоћеш тако?“ и „Пустите ме како ја хоћу“ објављене су у броју 36 (књ. VI, св. 6), док се пар месеци касније у броју 45 појавила песма „На странпутици“ (књ. VII, св. 7).

За разлику од претходне, издељена је на строфе али су и оне неједнаке дужине.

Посматрајући садржај песама „На лиду“ и „На странпутици“ запажа се да је у обе приказана немоћ песника пред природним феноменима какви су морски таласи или опадање лишћа. Као да се исмевају и сами покушаји да се опева природа, при чему се користи слободан стих као најподеснија форма за приближавање тој тематици. Овде је на делу управо органски принцип поетског стварања, по којем је форма у тесној вези са садржајем и песма се развија као природна појава. Осим тога, у песми „На странпутици“, Ђурчин се руга и конвенцијама које налажу да поезија о опадању лишћа и „умирању“ природе у јесен обавезно морају бити тужне – њега тај приказ не растужује, он у њему не види смрт већ шаренило боја и ведро небо због којег му се душа смеши.

Суочен са различитим реакцијама на своје песме („јер различност тих судова толико је велика да је једна граница онде где се одушевљавају мојим песмама и уче их напамет, а друга код оних који их називају будалаштином“ (Ђурчин 1903: 196)), Ђурчин је наредне године своје поетичке ставове образложио у чланку „О мојим песмама“. И овај чланак је објављен у *Српском књижевном гласнику*, али уз „Белешку“, којом се уредник, Богдан Поповић, оградио од идеја младог песника, иначе њиховог „симпатичног сарадника и пријатеља“ (Поповић 1903: 234). У свом тексту, Ђурчин као проблем препознаје то што је у поезији „мелодија запостављена на корист ритму, који, примитиван као што је, најлакше улази свакоме у уши“ (Ђурчин 1903: 199–200). У вези са тим, аутор говори и о укусу публике, о читаоцима који су научени да цене одређену поетску форму и који ће на свако одступање од ње гледати са ниподаштавањем: „Зато, ако напустиш тестерашки ритам, ако изневериш слик и др., онда [читалац] није начисто да ли је то што је песник, по осећају у уву, испевао, заиста песма, јер је он научио да сматра песмом само неке особите врсте облика са тачно прорачуњеним саставним деловима“ (Ђурчин 1903: 200). А ритам, супротно очекивањима читалаца, не мора и не треба увек да буде правилан и уједначен.

Ђурчинов текст привукао је пажњу и изазвао реакције традиционалних песника и критичара, који, додуше, више анализирају Ђурчинову личност и саму чињеницу да је песник сматрао за потребно да објасни своју поетику, него што разматрају неконвенционалну форму његових песама, те се њиховим текстовима овде нећемо бавити.¹¹³ Далеко битније је то што се у полемички низ инспирисан песмама Милана Ђурчина укључио Светислав Стефановић текстом „Г. Милорад Петровић против М. Ђурчина“, у којем признаје да је лепота ритмичног стиха непорецива, али и подржава Ђурчина у захтеву да се и мелодичном стиху, тачније стиху који није ограничен прописаним ритмом, „призна у начелу оправданост, кад он на делу има толико красних потврда“ (Стефановић 2005: 296). Почев од овог текста, питање слободног стиха постало је једно од централних питања Стефановићевих поетичких разматрања и честа тема полемика које је водио са другим, конзервативнијим критичарима. Посматрајући Стефановића као песника, не може се рећи да је слободни стих заступао и у пракси – већи део његове поезије писан је у конвенционалној, најчешће сонетној форми, са јасном шемом римовања, мада се могу пронаћи и песме које одудару од уобичајеног обрасца (такве су „Земљо мати!“ и „Дођи, вихоре!“). Ипак, Светислав Стефановић је имао прилику да се добро упозна са могућностима слободног стиха, не само као читалац стране поезије, већ и као преводилац Волта Витмана. Имајући у виду његов преводилачки рад, сасвим је очекивано да у есејима и полемичким чланцима о слободном стиху потврду својих ставова проналази управо у Витмановој поезији као исходишту модерних тенденција.

Своју одбрану слободног стиха Светислав Стефановић наставио је у изузетно значајним текстовима који су се појављивали током 1912. и 1913.

¹¹³ Полемички низ започет Ђурчиновим „О мојим песмама“ чине текстови: „О песмама М. Ђурчина“ Милорада Петровића (*Бранково коло*, IX/42, 16. (29) X 1903, 1331–1338), „О песмама М. Ђурчина“ Милана Ђурчина (*Бранково коло*, IX/44, 30. X (12. XI) 1903, 1405–1406), „Г. Милорад Петровић против М. Ђурчина“ Светислава Стефановића (*Пријеглед*, II, бр. XXI, 15. XI 1903, 321–326; бр. XXII, 30. XI 1903, 350–355) и „'Поезија' М. Ђурчина“ Милана Л. Поповића (*Дело*, IX, књ. XXXI/2, V 1904, 166–182). Текстови су редом прештампани у: Стефановић 2005.

године у *Босанској вили*.¹¹⁴ У есеју „Стих или песма? (Једно застарело, но за нас савремено питање)“ аутор запажа да су у српској књижевности „већ врло чести слободни и најслободнији стихови“ и да критика са своје стране не треба да затвара очи пред тим и прави од стиха „фетиша поезије“ (Стефановић 2005: 96). Стих треба да прати песникову мисао и што је она оригиналнија, то ће такав бити и стих по својој структури, јер прави стих је онај „који је у потпуном складу с песниковом мишљу, израстао с идејом у једном истом даху, истом моменту надахнућа“ (2005: 97). Као велике песнике који се нису ослањали на правила версификације, Стефановић овде наводи Браунинга, чији је стих толико близак прози, „да га једва сликови обележавају као стих, иако су сликови његови често такви да би згранули и нашег најлибералнијег приврженика поетике, под чијим упутствима пишу наши песнички критичари“, а затим и Волта Витмана „који презире сваку поетику, па ипак је дао човечанству неколико од највеличанственијих песама, некад испеваних као божанствена химна *Смрти*“ (2005: 97).¹¹⁵ Витманове „божанствене“ песме српском критичару овде служе као пример да се и о узвишеном може говорити у слободном стиху.

Идеју да је „стих средство, а не циљ песничког изражаја“ (Стефановић 2005: 98) Светислав Стефановић понавља у есеју „Више слободе стиха!“, објављеном такође 1912. у *Босанској вили*, где устаје да тражи „за песнике слободну употребу свог оруђа, стиха“ (2005: 99). Наредне године, Стефановић у истом листу објављује есеј „Ритам и емоција“, у којем запажа да „[и]скидана, немирна, жедна слободе у сваком покрету, душа, емоција модерног песника створила је себи адекватан ритам слободних, немирних, неједнаких стихова“, у чему се огледа „биће и оправдање слободног стиха“ (2005: 105).

Стефановић своје залагање за слободни стих наставља и после рата, у време пуног процвата авангардних покрета, а Витман као апостол поезије слободног стиха појављује се поново у Стефановићевом тексту „Узбуна

¹¹⁴ Треба приметити да је у *Босанској вили* управо тих година интензивније превођена Витманова поезија.

¹¹⁵ Можемо претпоставити да Стефановић мисли на песму „Шапати тајанствене смрти“ („Whispers of Heavenly Death“), која се у преводу Боривоја Јевтића појавила 1911. у *Босанској вили*.

критике и најмлађа модерна“, објављеном у часопису *Musa* 1921. године. Са пређашњим жаром, Стефановић пропагира слободни стих напомињући да „у светској поезији он се афирмирао и оправдао поезијом Валта Витмана, Верхарена – да друге не спомињем“ (2005: 115). Истовремено се истиче да слободни стих не значи да свако може постати (добар) песник, јер „слободан стих није нимало лакши медијум за песничко изражавање него строго правилни стих. Непесничке прозе има и у једном и у другом“ (Стефановић 2005: 116). Критичар својој ранијој одбрани слободног стиха овде додаје и тежњу, тј. потребу за полиритмијом, „наспрам моноритмије или ритмичне монотоније правилног стиха, увећане још монотонијом слика“ (2005: 117), што је још један сегмент за који би Витман могао послужити као узор. Поврх свега, истиче се да „[м]одерни стих и поезија значе даље још једно ослобођење човеково, ослобођење од прошлости не преко негирања ни рушења“, већ изражавањем онога „што од будућности носимо у себи“ (2005: 122). Ослобађање стиха и ослобађање од прошлости воде ослобађању човека и стварању новог, универзалног и космичког духа (Стефановић 2005: 122).

Светислав Стефановић је међу првима од српских песника и критичара препознао изузетну важност слободног стиха за развој модерне поезије, а то препознавање је, како се види и из наведених примера, подстакнуто Витмановим делом. Будући да Стефановић у својим одбранама слободног стиха Витмана помиње без навођења конкретних стихова и без било каквог детаљнијег објашњења, може се закључити да је већ у предавангардном периоду амерички песник био не само добро познат у српским књижевним круговима, већ и прихваћен као велики песник, те да није било потребно тврдње илустровати наводима из песама. Витман је за Стефановића песник узвишене тематике, творац химни смрти, који се не уклапа у постојеће поетичке калупе (пре свега формалне), те ствара поезију без граница. У свом есејистичком раду Стефановић ће скретати пажњу и на друге теме и тенденције у модерној поезији које своју претходницу такође имају у Витмановом делу, али само у одбрани слободног стиха он експлицитно помиње име америчког песника и истиче га као ауторитет на том пољу.

Поред Стефановића, у предратном, предавангардном периоду питањем слободног стиха бавио се и Димитрије Митриновић, који је младе песнике Босне а и Србије први упознавао и са Витманом и са модерним, експресионистичким поетским тенденцијама. Митриновић је истицао да је наша поезија тог времена „и сувише укалупљена и неслободна“ (1990: 160) и критиковао култ форме, који постаје страхан и слеп онда када „иде до презирања идејне, осјећајне, материјалне садржине“, када „прелази у вербализам и невриједност“ (1990: 190). Већ смо поменули Митриновићево истицање Арноа Холца, као истакнутог немачког представника слободног стиха, и Волта Витмана, који је успешно афирмисао ову форму као велики песник прогреса и демократије (1990: 192). Захваљујући Митриновићу песници Младе Босне, окупљени око часописа *Босанска вила*, почињу да се интересују за поезију у слободном стиху, па и да је сами пишу. Палавестра говори о све већој популарности слободног стиха међу српским и хрватским писцима, па и међу песницима Младе Босне, који су му пришли

с искреним одушевљењем, спремни да бар у извесној мери прихвате сваки књижевни програм који је у име енергије новог времена, нових ритмова живота и нових односа унутар друштвене заједнице, не потцењујући важност раније створених вредности, омогућавао непосредније изражавање унутарњих доживљаја, напона и хтења младога превратничкога нараштаја. (Палавестра 1994: 232)

И овде се уочава шире друштвено а и политичко значење увођења слободног стиха у поезију – ослобађање поетске форме значило је ослобађање човека и могућност одбацавања традиционалних система и конструисања новог друштвеног поретка боље прилагођеног потребама појединца. У време тежњи за политичким ослобођењем од Аустро-Угарске и све јачих националних осећања, свако слепо прихватање конвенција, чак и ако је књижевност у питању, сматрало се потчињавањем.

Када је реч о Младој Босни, интересантно је приметити како су преводиоци блиски овом покрету видели Витманов слободни стих. Међу преводима објављеним у *Босанској вили* у предратном периоду издвајају се два која потписује Митра Морачина, која стихове Витманових песама „Ко ће

потпуно да учи моју лекцију“ и „Сам на обали ноћу“ од почетка до краја претвара у прозу. Као илустрацију наводимо почетак прве песме, где:

Who learns my lesson complete?
Boss, journeyman, apprentice, churchman and atheist,
The stupid and the wise thinker, parents and offspring, merchant,
clerk, porter and customer,
Editor, author, artist, and schoolboy – draw nigh and commence;
It is no lesson—it lets down the bars to a good lesson,
And that to another, and every one to another still. (Whitman
1996: 517)

постаје:

Ко ће потпуно да учи моју лекцију? Мајсторе, путниче, морнару, свештениче, безбожнике, луди и мудри, родитељу, дијете, трговче, писару, вратару, муштерију, издаваче, ауторе, умјетнике и ученике – примакните се и почните!

Није то лекција – она смета једној доброј лекцији, а ова другој и свака даља новој. („Ко ће потпуно да учи моју лекцију?“, 1913: 189)¹¹⁶

Преводитељка се није освртала ни на веће структурне јединице, тј. подела на прозне пасусе није извршена према оригиналној подели на строфе, те су последња два стиха Витманове песме у Морачинином преводу одвојена у засебан пасус. Интересантан је и случај Витманове кратке приче „Ерис“, чији се превод појавио у сарајевском листу *Народ* 1923. године – иако је на први поглед јасно да се ради о наративној прози, превод у поднаслову добија одређење „Младеначка песма из год. 1844“ (курзив Б. А.). Витманова иновативна форма у тој мери је пољуљала устаљене конвенције да преводиоцу није деловало необично да очигледно прозни текст означити као песму.¹¹⁷

У предратном периоду се о Витмановом слободном стиху дискутовало и у контексту тада актуелних европских авангардних тенденција. Зденка Марјановић, у свом осврту на књижевне прилике у Италији и ширење Маринетијевих футуристичких идеја, говори и о Витману као творцу химни „модерном индустријализму, социјализму, демократизму, енергизму“, који је

¹¹⁶ Пуни библиографски подаци о преводу наведени у Прилогу.

¹¹⁷ У уводним разматрањима смо говорили о томе да је изворник за превод приче „Ерис“ највероватније био немачки превод објављен исте године у часопису *Sozialistische Monatshefte*, те смо поменули и могуће разлоге за ову преводилачку омашку. Слично се могло десити и са преводом Митре Морачине, али ово је само спекулација, будући да не знамо шта је послужило као изворник у том случају.

„презирао све дотадање обзире у поетичкој техници, и то до те мјере, да су његови 'стихови' поезија само за то што су – поезија, а не за то што су стихови“ (Марјановић 1911: 210). Ова наизглед контрадикторна тврдња у ствари је у складу са оним што су тврдили сви браниоци слободног стиха – суштина поезије није у формалним аспектима стиха.¹¹⁸ У наставку, Марјановић Витмана оцењује као немусикалног, без уметничких претензија, те напомиње да њему форма не значи ништа, али да је зато у питању „велики пјесник, али и велики револуционар технике стиха и рушилац баналне и конзервативне естетике“, што га чини претходником футуриста (1911: 211).

Мада се Први светски рат обично узима за време прекида у развоју културног и књижевног живота на југословенским просторима, оно што је уследило по његовом завршетку показује да никаквог правог дисконтинуитета није ни било. Као што смо видели на примеру Светислава Стефановића, и непосредно после рата наставља се полемика о истим поетичким питањима о којима се полемисало и пре, а модерне тенденције потврду добијају и у пракси. Песници су и током рата наставили да пишу поезију у којој су по узору на европске експресионисте даље експериментисали са формом и пробијали баријере конвенционалног песништва, те се већ првих послератних година појављују прве авангардистичке збирке. Прва од њих била је *Лирика Итаке* Милоша Црњанског, објављена 1919. године код београдског издавача С. Б. Цвијановића, чији су садржај углавном чиниле песме писане током рата. Већ у првој песми, у „Прологу“, Црњански скреће пажњу на форму, те стиховима:

Нисам патриотска трибина.
Нит марим за славу Поетика.
Нећу да прескочим Крлежу, ни Ђурчина,
нити да будем народна дика.
Судбина ми је стара,
а стихови мало нови. (1919: 5)

¹¹⁸ Занимљиво је да Зденка Марјановић овде прави разлику између „стиха“ и „ретка“; наиме, за Витмана је стих пре свега редак, а не метричка јединица. Ово упућује и на једно термилошко питање, односно чињеницу да српски језик не прави разлику између термина *verse* и *line* (која постоји у енглеском), већ се и једно и друго преводи као „стих“. Ова термилошка дистинкција, на коју и Марјановић имплицитно указује, може бити корисна у теоријским разматрањима.

наговештава шта ће бити једно од кључних питања његове поетике – слободни стих као једина прихватљива песничка форма у модерном добу. У већини песама *Лирике Итаке* Црњански користи риму, стихови су конвенционалне дужине и прилично уједначени, што се може рећи и за строфе. Па ипак, проналазе се и одступања, не тако радикална као у неким каснијим остварењима, али довољна да ову поезију издвоје као модерну и авангардну, не само по провокативном садржају (о чему ће бити речи у наредним поглављима), већ и по форми. У погледу форме, Новица Петковић код Црњанског примећује колебање између традиционалног и слободног стиха, будући да се у појединим песмама одлучно одбацује метар, док је у другима одбацавање метра само делимично (Петковић 1996б: 56). Рима се углавном задржава, али је шема римовања преуређена и, како каже Петковић, долази до „деканонизовања риме“ (1996б: 65). Римоване речи не налазе се нужно на крају стиха, нити на једнаком растојању једна од друге, те се тако римом цела песма повезује по вертикали. Као пример се наводи песма „Траг“, „која је можда више но ма која друга начињена у лакој, готово ваздушастој стилизацији“ (1996б: 68).¹¹⁹ Па и поред задржавања риме, закључак је да у поезији Црњанског мелодија односи превагу и да је ритмичка правилност, условљена правилним метром, потиснута у други план, што је и био захтев још од Ђурчина. Стих Црњанскове поезије можда није слободан у ужем смислу, али је зато „мелодичан у мери за коју српско песништво раније није знало“ (Петковић 1996б: 74).

¹¹⁹ Комплетна анализа шеме римовања у Петковић 1996б.

Формом стиха издваја се и песма „Растанак“, где се одустаје од практично свих захтева традиционалне метрике, те стихови неједнаке дужине и нестабилног метра прате ритам говора; нови стих почиње на месту где би се при читању спонтано правила пауза. Осим у последњем стиху друге и првом стиху треће строфе, рима је потпуно укинута:

Растали смо се
и сишли из града.
Као две сузе кад упоредо кану
са набораног лица.

На води су чекале лађе,
твоја оде прва.

Моја је обилазила острва.
Седио сам погурен и црн,
пуст
као месечева сенка. (Црњански 1919: 38)

На први поглед рекло би се да ослобађање стиха у поезији Црњанског па и других песника српске авангарде није преовладало, да су и сами када је пракса у питању били у недоумици како написати уметнички вредну песму а не послужити се макар римом. Ипак, чињеница да се рима појављује у великом броју песничких остварења овог периода не значи да је стих остао везан. Као што смо већ приметили, и Витман, као утемељивач модерног слободног стиха, у својој поезији држао се одређених правилности. Оно што чини битну разлику у односу на претходни период јесте то да се песме не пишу по унапред осмишљеном метричком обрасцу, да се и рима, ако је има, јавља спонтано и да ће исто тако спонтано нестати ако садржај песме и песников осећај тако захтевају.

Пратећи песничку праксу, и књижевна критика у Србији у послератном периоду почиње све више да се занима за слободни стих. Расправе око нових збирки углавном нису заобилазиле питање форме и док су заговорници класичних облика одсуство правилности у версификацији тумачили као одсуство талента, заговорници модерне поезије су такве експерименте хвалили. Пример такве похвале је текст Бошка Токина „Четири почетка модерне поезије“, у ком се аутор у својој одбрани песничког модернизма враћа на песништво 19. века и издваја Бодлера, Рембоа, Витмана и Ничеа као темеље нове поезије. Текст је писан поводом стогодишњице Бодлеровог рођења, али и као одговор на чланак Богдана Поповића, „Стеван Маларме, симболизам и други изми“. Доводећи у питање Поповићеву упућеност у савремене песничке тенденције, Токин истиче да је слободни стих у свету, конкретно у Француској, већ сасвим призната песничка форма, а као поткрепљење за своју тврдњу наводи часопис *Vogue*, који је у неколико бројева током 1886. објављивао песме писане у слободном стиху, међу њима и Лафоргов превод Витманове песме „Dedacse“.¹²⁰ За самог Витмана Токин

¹²⁰ О Токиновој упућености у актуелне појаве, тенденције и издавачку делатност у Француској, говори и његово позивање на студију коју је Едуар Дижарден (Edouard Dujardin) објавио у листу *Mercure de France* 15. марта 1921, непуних месец дана пре изласка Токиновог текста. Дижарденова студија под насловом „Les premier poètes du vers libre“ бави се питањем слободног стиха у француској поезији и у том контексту разматра Рембоово стваралаштво, пре свега песме „Magine“ и „Mouvement“, за које критичари спекулишу да су биле

овде каже да је амерички песник „уствари писао версет, тојест проширени слободан стих“ (Tokin 1921a: 13),¹²¹ а у наставку даје свој превод Витманове песме „O Living Always, Always Dying“ (преведену такође слободним стихом).

Поред тога што је и сам експериментисао са формом у својим песмама, Милош Црњански је пажњу посвећивао и стиху других модерних аутора. Већ 1919. писао је позитивне приказе Андрићеве лирске прозе *Ex ponto* и Мицићеве песничке збирке *Ритми мојих слутња*.¹²² У овом другом, Црњански говори о новом покољењу, које „пева душу“, и новој лирици, чији „стих је отворен, искрен као срдачан говор без циркуских колона“ (нав. према Вучковић 2011a: 159). Неуједначеност дужине стихова Црњански објашњава праћењем природних ритмова: „Не, није могуће да у једном реду срце песниково куца исто толико колико и у другом. Престаће испуњавање редова са песничким тоалетним прибором“ (према Вучковић 2011a: 159).

Своје идеје везане за формалне аспекте нове поезије Црњански је најтемељније образложио у есеју „За слободни стих“ (1922). Две године пре тога, на себе је скренуо пажњу песмом „Суматра“ и есејом „Објашњење 'Суматре'“, написаном по позиву Богдана Поповића и објављеном, као и сама песма, у *Српском књижевном гласнику*. И песма и пратећи есеј значајни су пре свега као манифести суматраизма, космичко-виталистичке концепције коју је осмислио Црњански а о којој ће бити више речи у наредним поглављима. Када је стих у питању, Црњански ни у „Објашњењу“ не пропушта да подсети да „пале су идеје, форме и хвала богу и канони“, те да најновија уметност прекида са традицијом, одбацује законе, а песници пишу слободним стихом „који је последица наших садржаја. [...] Без баналних четворокута и

инспирисане Витмановом поезијом, а које су, како је и Дижарден приметио, биле стимуланс за млађе песнике (в. Erkkila 1980: 68–9).

Лафоргове преводе које помиње Токин, помиње и Дижарден у свом тексту, те је вероватно да је српски критичар управо тако и сазнао за њих. Дижарден, поред *Dédicaces (Inscriptions)*, овде наводи да су преведене и „O'Etoile de France“ („O Star of France“) и „Une femme m'attend“ („A Woman Waits for Me“) (Dujardin 1922: 30). Француски критичар један део своје студије посвећује анализи превода Витманове поезије а акценат ставља управо на форму (в. Dujardin 1922: 49–50).

¹²¹ И ово запажање је Токин највероватније преузео из Дижарденове студије.

¹²² Љубомир Мицић је 1919. године у Загребу објавио збирку *Ритми мојих слутња*, која и тематски и формално указује на правац у ком ће се послератна југословенска поезија, пре свега авангардна, даље развијати.

добошарске музике досадашњих метрика, дајемо чист облик екстазе непосредно; покушавамо да изразимо променљиви ритам расположења“ (Црњански 1920б: 62, 63). Форма песме се усклађује са природним феноменима: „Делимо ритам сунчаних дана од вечерњих ритмова. Не мећемо све то у приправљене калупе. Опет једном пуштамо да на нашу форму утиче форма космичких облика, облака, цвећа, река, потока“ (1920б: 63). Поезија новог, авангардног доба се, дакле, развија по принципима органске поетике, што је у складу са космизмом који је у основи овог песништва.

Есеј „За слободни стих“ надовезује се на „Објашњење 'Суматре'“ и представља један од кључних текстова о овој проблематици у српској књижевној критици, а уједно и потврђује Витманово место у развоју поезије српске авангарде. Примећујући да је у Европи актуелна тенденција у уметности повлачење од старих и уздизање нових и занемарених вредности, што објашњава појаву мистицизма, космизма, футуризма и других динамичних и спиритуалих струја у књижевности и уметности, Милош Црњански овде наглашава да се у Србији „од свега тога назире само формалне промене и настају препирке око форме“ (Црњански 1922: 283). Ипак, то што се расправља „само“ о форми лирике, не значи да је то мање важно питање, напротив – по Црњанском, управо за промене у форми савремене лирике треба се јавно борити, а „питање слободног стиха треба решавати што пре“ (1922: 283). И Црњански се залаже да се слободном стиху призна уметничка вредност као и метрички правилном и римованом стиху будући да „није стих оно што чини песму песмом, и јер је тај појам променљив као и сви други“ (1922: 283). Аутор препознаје склоност критичара и читалаца да слободни стих сматрају прозом а уметничку вредност признају само ономе за шта су научили да је добра форма или лепа песма: „Необавештени, скучени, смешни ми смо научили да је стих и лирска песма оно, што смо добијали у навикнутим римованим строфама наслаганим као добро печене цигље из дрвених калупа“ (1922: 284). Године 1922. „лепа песма“ је била пре свега песма обликована по моделу француске лирике, што је „понекад велика част, увек не“, док се Црњански залаже за опирање француском утицају и инсистира да се потражи „ритам и стих наш, по духу

нашег језика наш“ (1922: 284). У најновијој српској лирици, како запажа аутор, више и није могуће прецизно одредити утицаје, јер ова лирика тежи оригиналности, али он ипак издваја пар имена, међу којима је и Витман (1922: 284).

Црњански сматра да поезија својом формом треба да прати ново доба: „Живот је други, а у њему је и уметност заузела ново место. Па и лирика. Логично је да се траже нове форме“ (Црњански 1922: 285). Слободни стих је логична последица везивања ритма поезије за ритам мисли и одбацивања „сладуњавих рима“; тамо где је задржана, рима је употребљена асиметрично. Ове промене у форми тесно су везане за промене у размишљању о поезији и животу уопште, односно, „са променом мишљења што је управо оно најдрагоценије у лирици, пропада слик“ (1922: 285). Овде се опет, поред кинеске и јапанске, наводи и модерна америчка лирика као утицај који води укидању слика.

Црњански говори и о специфичности ритма нове поезије, који многи не познају, те слободни стих из необавештености и незнања сматрају прозом. Истиче се да „није ритам оно што чини песму песмом и није ритам само добовање дванаестерца“, већ да слободни ритам, као „сеизмографски тачан ритам душевних потреса“, одражава песниково расположење (1922: 286). Ритам није „број слогова дужих и краћих, наглашених и ненаглашених, него је ритам: екстаза“ и усклађен је са садржајем (1922: 287).¹²³ Коначно, Црњански закључује да је слободни стих „она рафинована примитива која се јавља на врхунцу развитка. Неминовна, неизбежна, победоносна“ (1922: 287). И пошто је приметио да се у српској књижевности, „у поворци смешних остарелих форама“, слободни стих појавио „као једна занесена, мрска играчица, извикана и исмејана, а која у својим слободним покретима има више екстазе и лепоте, но сва гомила ћелавих сенатора“, Црњански свој есеј завршава објавом: „Почиње ново доба наше версификације“ (1922: 287).

Поред Стефановићевих есеја посвећених сличној проблематици, овај есеј Милоша Црњанског заузима посебно место у српској књижевној

¹²³ Црњансково објашњење подсећа на већ наведено Витманово поређење метрички правилног стиха са ходом хромог човека.

критици, као текст који се фокусира на сасвим конкретно поетичко питање и покушава да новој поетској форми да кредибилитет добро утемељеним објашњењима. Као и у неким ранијим текстовима, Црњански као главни аргумент наводи ново доба и промене у друштвеној атмосфери, које је немогуће негирати тврдоглавим држањем старог (дис)курса. Као и код Стефановића и овде се наводи Витман и новија америчка поезија као један од узора за писање у слободном стиху, при чему треба запазити да се ни овде не наводе конкретни примери, јер је публика већ имала јасну представу о каквој је поезији реч.

Надахнутост ових Црњанских есеја ипак не потири претходно изнето запажање да ни сам Црњански у својој поезији није у потпуности напустио традиционалну версификацију. Новица Петковић осврћући се на ове есеје запажа да „оно што је он сматрао слободним стихом не мора се подударати са схватањем слободног стиха у данашњој стихологији“, али да је из тих текстова јасно шта је песник желео да промени у „старом“ стиху (Петковић 1996: 63).

Захтеви за модернизовањем песничке форме предочени у наведеним есејима и полемичким текстовима своје отеловљење нашли су у поезији Растка Петровића, тачније у његовој збирци *Откровење*. Појава ове збирке је један од догађаја који су на књижевном плану обележили 1922. годину и због којих Гојко Тешић управо ову годину сматра кључном за српску авангарду. Тешић *Откровење* издваја као „најоспораванију и најзначајнију песничку књигу српске авангарде“, која се чак сврстава у ред „најзначајнијих остварења европске авангарде“ (Тешић 2009: 252), примећујући да је та збирка чак радикалнија од *Лирике Итаке* Црњанског и да је као таква изазвала крајње контроверзне реакције.

Мада је Растко Петровић као песник сазрео у оквиру француског културног миљеа, у контексту нашег рада његова поезија је од огромног значаја као пример одраза витмановских идеја у европским авангардним књижевностима. Ово се и те како добро уочава управо на плану форме песме и стиха, али пре него што се позабавимо тим аспектима, кратко ћемо се

осврнути на неке друге интересантне паралеле које се тичу саме књиге као материјалног предмета.

Песничка збирка *Откровење* објављена је крајем 1922. године (штампање је завршено 15. децембра), у издању С. Б. Цвијановића, у Београду. Како је назначено на полеђини насловног листа, „дело је отиснуто на луксузној хартији у 400 нумерисаних примерака. Од којих првих петнаест са оригиналним потписом пишчевим“ (Петровић 1922: 4). На истом месту дају се и информације о илустрацијама, тачније дрворезима који се појављују у књизи, те се као аутор дрвореза са насловног листа и оног на којем је приказан песников лик наводи Мило Милуновић, док су остале израдили Растко Петровић и Александар Дероко. Илустрација са насловног листа, која заузима скоро целу страну, а позиционирана је између наслова збирке и имена аутора, у првом плану приказује наог мушкарца са лиром, симболом песништва, који стоји на пристаништу, док су у позадини једрењак са леве и паун са десне стране. Конкретнија представа песника дата је на другом дрворезу, где је Петровић приказан у седећем положају, у прилично конвенционалном ставу, обучен у одело, озбиљног израза лица и очију управљених на портретисту, односно на читаоца. Шаке, руке и глава истичу се својом белином. Портрет би био сасвим конвенционалан да није помало неприродног положаја књиге коју песник држи у крилу, привучену кроз до трбуха тако да њоме као да заклања међуножје. Унутар књиге налази се још десет мањих илустрација, вињета.

Сама књига је неуобичајено великог формата, а папир и опрема у целини говоре о песниковом труду да пажљивом припремом своју збирку учини привлачнијом и прихватљивијом. Велики формат књиге, луксузни папир и ликовна опрема, као и необичности у портрету песника подсећају нас на прво издање Витманових *Влати траве*, које се такође истицало својим визуелним елементима, и које је, као и *Откровење*, свој визуелни идентитет попримило захваљујући самом песнику. Осим тога, збирка *Откровење* као и Витманова прва збирка садржи 12 песама и прозни текст („Пробуђена свест (Јуда)“), који се додуше код Петровића нашао на крају, док код Витмана има улогу предговора.

Када је реч о форми, већ на први поглед јасно је да је збирка *Откровење* била искорак од конвенционалног. Ако за горенаведене паралеле са Витмановом збирком не можемо да тврдимо да се ради о евентуалној директној вези, оно код чега се заиста може повући линија од Витманове поетике јесте форма Петровићевог стиха, иако та линија вероватно води преко француских песника са којима је песник био у непосредном додиру. Као и код *Лирике Итаке*, у песмама *Откровења* не одустаје се од риме у потпуности, у појединим је доследно спроведена од почетка до краја. Ипак, у питању је поезија слободног стиха, где су стихови неуједначене дужине. Дужина стихова, који неретко заузимају целу ширину странице, јесте оно што Петровића нарочито приближава Витману. Прва у збирци, песма „Пустолов у кавезу“, смештена одмах наспрам песниковог портрета, тако да и сама представља својеврстан портрет, оличење је модерних песничких тенденција и кад је форма у питању. Сам почетак

Не личим ни на храст, ни на пропелер,
друкчије прождиру пароброди
океан, сунчане сенке, модро грање.
Да ли иронију или оснажење на живот нови,
Пролеће, сад ми доносиш?
Неукротљива је туга за младошћу, несавладљиви друмови;
Пробуђена на кошаре скочила моја жеља,
Чека; рогуши се, нигде нема никога. (Петровић 1922: 7)

илуструје песниково експериментисање формом и прилагођавање дужине и облика стиха природном ритму говора. Растко Петровић је тако урадио управо оно што се очекивало од модерних, авангардних песника – прекинуо је са култом форме и ритам поезије прилагодио сопственом осећају.

Како примећује Новица Петковић, ни Растко Петровић као ни Црњански није у потпуности напустио везани и прешао на слободни стих, већ је задржао одређене карактеристике везаног стиха, као нпр. римовање, док је друге елементе нарушавао. Петровић „није само ослобађао синтаксу од стиховних стега него ју је разглобљавао и давао маха експресивним интонацијама толико да се често губило јединство стиха. Отуда и утисак о осипању у прозу“ (Петковић 1999: 47). По Петковићу, стихови Растка Петровића су у погледу ритма и интонације често „на граници расула“ (1999:

48), али се у њима ипак може уочити одређена правилност. На њу нас наводи сам песник у поговору своје збирке насловљеном „Пробуђена свест (Јуда)“. Овај прозни текст, који означава освешћење до којег се долази наког читања стихова, Петровићев је песнички манифест. Започиње краћом песмом у везаном стиху, али оно што непосредно следи говори о песниковом поетичком опредељењу: „Најзад говорити слободно и до краја. Једном бар (једним дахом), макар вас начин говора у први мах и увредио, да би се могла изрећи цела мисао и да би се одахнуло“ (Петровић 1922: 39). Одуставши од конвенционалних метричких образаца и стихова уједначених по броју стопа и њиховој врсти, песник се ослања на природни ритам говора, стихове завршава тамо где би у говору застао, а дах тако постаје основна јединица версификације поезије Растка Петровића.

Сличност *Откровења* са Витмановим првим издањем збирке *Влати траве* запажа се и у реакцијама критичара, пре свега оним негативним, често усмереним на песникову личност. Аутори млађе генерације Петровићеву збирку су дочекали с одушевљењем, те је тако Раде Драинац назива „расном књигом“, која је „откровење једног живота, једне душевности“, а за песника каже да је „први успео слободно и животно да говори“, изван конвенција версификације и форме (Драинац 1923: 4). У чак два приказа ове збирке, чији су аутори такође истакнути авангардисти, песник се доводи у везу са Витманом. Црњански у тексту „'Откровење' Растка Петровића“ говорећи о Петровићевој поезији, о њеној специфичности и уском кругу читалаца који је могу на прави начин доживети, описује је између осталог као „певање Витменово, само дечачком слабошћу, из које се рађа шарлоовска хуманост, гротескна љупкост, очај и љубав, над апокалиптичним“ (Црњански 1923: 386). У истом приказу, Црњански се осврће и на стих ових песама те примећује: „Стих у овој збирци скоро свуд потпуно имитује стих који влада сад на западу. Сад је на врхунцу слободе“ (1923: 384), мада износи и по коју замерку, што су „ачење и огромна несолидност у песничком занату“ (1923: 385). Како каже Црњански, „само закони, челичне полуге, мистични завети, дају и слободном стиху, уму и љубави ледену, свемирску моћ“, док модерни песници треба да се чувају „папирнатости фразе“ (1923: 385). Бошко Токин у

свом приказу „Откровење Растка Петровића“ (1923) прави директније поређење америчког и српског песника: „Као Витман коме се први корак тако допао да га је опевао, и код њега хтео да стане, тако се Растко сам себи свиђа и чуди се томе како се уопште иде“ (Токин 2009: 258).

За разлику од ових претежно афирмативних текстова, Милош Милошевић и Живко Милићевић дају крајње негативне критике пре свега на рачун самог песника, који је тако цинично оцењен као „интересантан психолошки случај“, чији се успех сматра појавом из домена социјалне патологије (Милошевић 1923: 2). Луксузна опрема књиге је примећена, али то не само да није ублажило критичарску шокираност садржајем, већ у неким приказима добија и негативну конотацију те се говори о „упадљивом формату“ и „унапред прорачунатим, у ствари врло јевтиним ефектима, који имају да зграну ћифту, збуне читалачку публику и дезоријентишу критику“ (Милићевић 1923: 3). Мада нису нарочито прецизни, чини се да су ови критичари највише згрожени тематиком, пре свега еротским елементима, док се неконвенционалност форме у овим приказима и не помиње.

Практично за све песнике који су били део авангардних покрета у Србији може се рећи да су писали поезију у слободном стиху. Овде ћемо издвојити још Радета Драинца, пре свега зато што је његов стих, поред стиха Растка Петровића, најсличнији Витмановом. Ово примећује и Тања Поповић, која каже да је Драинац, од свих српских авангардних песника, Витману најближи „по структури стихова, приказаном декору и начину изражавања“ (Поповић 2004: 418). Поповић уочава да постоји сличност и у структури целих песама, јер „и Витмен и Драинац показују склоност ка обимним лирским формама у којима се често препознаје епски замах“ (2004: 414). На наговештаје ослобађања стиха код Драинца (односно Радојка Јовановића), наилазимо у поезији коју је објављивао на самом почетку 1920-их година, у збирци *Афродитин врт* (1921). Драинчев слободни стих добиће витмановски облик у збирци *Воз одлази* (1923), што значи да те стихове, поред одсуства риме и уједначене метрике, одликује и карактеристична дужина, али и одсуство интерпункције:

Отићи ћу бунтовно у свет да велике снове на станицама
 посејем
На Атлантику из очију истрешћу родне пејзаже
Џентлмен у фраку у бару са тапета хватаћу балканске
 лептире
Два воза за мном носиће намештај мојих идеја (Драинац
1998: 105).

Никаква песничка конвенција не може да заустави овај песнички замах изражен већ у првим стиховима прве песме у збирци. Песник-бунтовник главе препуне снова и идеја екстатично креће у свет да са пространствима океана сједини свој родни крај. Ширини Драинчеве песничке мисли тешко да би одговарала било која конвенционална песничка форма, те као и Витман, Драинац прибегава дугом слободном стиху, који својим протезањем преко целе странице дочарава раздаљине пређене у мислима. Баш као и у првом издању Витманових *Влати траве*, тачке и запете су изостављене да не би прекидале и спутавале песничко надахнуће. Стих је тако и дужином и структуром у складу са песниковом идејом.

Модернизација стиха песника авангарде у Србији, као и у Европи, подразумевала је ослобађање од традиционалних конвенција, у чему им је као непосредан узор послужио Волт Витман. Било да су његову поезију упознавали непосредно или преко француских или немачких превода, српски песници су препознали предности нове форме и неопходност усвајања и афирмисања слободног стиха. А слободни стих је крајем друге и почетком треће деценије 20. века заиста било неопходно усвојити, јер је заједничко осећање авангардних песника било да се теме које намеће модерно доба једноставно не могу укалупити у старе поетске шаблоне.

6. ВАРВАРСТВО И ПРИМИТИВИЗАМ У МОДЕРНОЈ ПОЕЗИЈИ

I sound my barbaric yawp over the roofs of the world. (W. Whitman, „Song of Myself“)

Још дивљачки сам везан и не могу да се пропнем

Ах дивље би да рикнем у планине балканскога континента. (Љ. Мицић, „Барбарогеније“)

Незадовољство постојећим стањем у књижевности и друштву, отпор према традицији и конвенцијама и тежња за изградњом нових структура условили су промене у поетском изразу, које су се на плану форме манифестовале у виду слободног стиха. На идејном плану, ови сентименти, које уочавамо у Витмановој поезији у 19. веку, а који врхунац доживљавају у авангардној поезији првих деценија 20. века, донели су проширење тематског опсега, што подразумева искорак изван граница модела и начела европске цивилизације. „Цивилизација“ је управо једна од кључних речи овог поглавља, реч која је у Витмановој поезији имплицитно – а у авангардној и експлицитно – проблематизована до крајности. Време о којем говоримо је доба када и у књижевности и у уметности све већи углед добија примитивизам, када се све више инсистира на повратку природнијем, аутентичнијем, па и варварском начину поимања и изражавања света. Песници се враћају у праискон, истражују претцивилизацијске или ванцивилизацијске одлике човека, не би ли пронашли кључ за будућност.

Примитивизам као културолошка појава појавио се знатно пре периода на који смо ми усредсређени, у 18. веку, у доба просветитељства, а развијао се напореда са колонијалним освајањима, односно откривањем ваневропских култура у другим деловима света, мада су се и у западној цивилизацији издвајале одређене групе које су практично имале статус примитивних (рурална популација, деца и ментално оболели) (Rhodes 1997: 7). У контексту колонијализма јавила се опозиција цивилизација/примитивизам (варварство), као однос сопство/други, где је све „примитивно“, тј. све карактеристично за културе колонизованих народа, добило предзнак

једноставног, сировог и тиме мање вредног.¹²⁴ Схватање по којем су колонизоване културе (за)остале на нижем ступњу развоја и негативне конотације које се везују уз „примитивно“ и „варварско“ оспорене су појавом уметника и песника који управо у овим културама налазе освежење израза и нови извор инспирације. Разлог што је примитивно постало привлачно песницима превратничке, авангардне оријентације лежи у томе што је оно доживљавано као нешто у мањој мери одређено конвенцијама и историјом, а више инстинктивно и блиско суштини људског постојања (Rhodes 1997: 9). Уметност далеких култура¹²⁵ требало је да „изнова оснажи културу Запада која је одумирала“, а која је била и сувише рационална и условљена конвенцијама и прошлим остварењима (Hanna 2009: 114).¹²⁶

У време великих друштвених превирања, у време ратова, као и индустријских и технолошких револуција, живот човека мењао се из основа, осећао се губитак равнотеже, свеопшта несигурност и отуђеност, те су песници веровали да би се баланс могао повратити једино тако што ће се цивилизација, која све више постаје непријатељска и дехуманизована, заменити природнијим окружењем. Роудс сматра да се одбацивање културних конвенција као део уметничких подухвата 20. века може повезати са примитивизмом само онда када подразумева жудњу за једноставнијим животом, односно за природом. Другим речима, „природа је у овом смислу синоним за примитивно – прихватање сложеног низа идеја, од визија праисконског пејзажа до оног дела људског мозга недотакнутог процесом учења кроз који се пролази на 'цивилизованом' Западу“ (Rhodes 1997: 67).¹²⁷ Ово не мора да подразумева дословно бекство у природу и напуштање свих

¹²⁴ Говоримо о „колонизованим“ а не „ваневропским“ народима, јер цивилизације као што су индијска, кинеска и јапанска нису сматране примитивним, мада су имале статус егзотичних и као такве такође привлачиле песнике.

¹²⁵ Хана овде говори о просторно и временски удаљеним културама (*temporally and spatially distant cultures*), будући да су, како каже, модернисти примитивним сматрали „практично све културе изузев своје, укључујући и европску културу пре ренесансе“ [„[...] basically any culture other than their own, including European culture before the Renaissance“] (Hanna 2009: 113–4).

¹²⁶ У оригиналу: „[...] to reinvigorate the dying culture of the West, which was seen as being too cerebral, bound by convention, and a slave to its own past achievements.“

¹²⁷ У оригиналу: „Nature, in this sense, was synonymous with the primitive – embracing a complex set of ideas, ranging from visions of the primordial landscape to the part of the human mind which was untouched by the learning process that one underwent in the ‘civilized’ West.“

цивилизацијских тековина; штавише, поједини истакнути представници варварства у поезији, као што су Волт Витман или италијански футуристи, били су одушевљени напретком технологије. Природније окружење пре свега значи повратак себи, поновно повезивање са сопственим осећајима и инстинктима и деловање у складу са њима, што се донекле сматра одликом примитивних култура, а што се изгубило у извештачености западњачких друштвених конвенција. Циљ је спонтаност и једноставност, у животу и уметничком стварању.

Песницима као што су Витман или касније авангардисти, који су трагали за иновативним и неконвенционалним песничким изразом, није било тешко да се идентификују са оним што је њихова цивилизација прогласила варварским и сместила на маргину друштва. Роудс је истакао да у контексту модернистичке уметности примитивизам садржи „мит о уметнику као аутсајдеру“,¹²⁸ те да је управо такав маргинализован положај уметника оно што им је омогућило да буду објективни у својим запажањима и судовима (1997: 59).

6. 1. ВОЛТ ВИТМАН – ВАРВАРИН

У поезији Волта Витмана се многе идеје које су касније разрађене у модернистичкој и авангардној поезији (међу којима и примитивизам) појављују у једноставнијем и мање наглашеном облику. Мада се већина горенаведеног о односу уметника према примитивном и варварском проналази и у Витмановој поетици, његово „варварство“ се не везује за колонијализам, нити подразумева одбацивање технолошких достигнућа. Како и сам потиче са ваневропског поднебља, перспектива америчког песника донекле се разликује од перспективе европских (самим тим и српских) авангардиста. За Витмана се варварско и праисконско налазе пре свега у природи, у њеној сировој снази, која стоји насупротив друштвеним

¹²⁸ У оригиналу: „[...] the myth of the artist as an outsider.“

конвенцијама понашања и уметничког стварања и представља идеални облик постојања.

У очима америчке критике Витман је већ по објављивању своје прве збирке постао варварин, а тај епитет је заслужио пре свега захваљујући стиховима из завршнице прве песме *Влати траве* (касније „Песме о мени“):

Шарени јастреб се обрушава и оптужује ме, жали се на
моје брбљање и доконост.

Ни ја нисам нимало припитомљен, и ја сам непреводив,
Пуштам свој варварски крик преко кровова света.
(Vitman 2008: 145)

Приказ лирског субјекта који се оглашава варварским криком данас је једно од препознатљивих места Витманове поезије. Управо ови стихови допринели су стварању представе о Витману као робусном, гласном и неотесаном примитивцу, који је далеко од конвенционалне фигуре осећајног лиричара. У првом издању *Влати траве*, такву представу о себи подстицао је и сам Витман – на то указује и већ разматрани портрет песника са фронтисписа, али и стихови у једном ранијем делу „Песме о мени“, у којима се песник по први пут у књизи представља именом и презименом:

Волт Витман, Американац, један од грубијана, један космос,
Разуздано меснат и сензуалан.... једе, пије и размножава се,
Није сентименталиста.... не стоји изнад мушкараца и жена
нити одвојено од њих.... ништа више скроман но
нескроман. (Whitman 1996: 50)¹²⁹

Утисак је појачан стиховима који следе, који у пренесеном смислу траже укидање забрана и препрека и отварање ка свету, али који својим изразом евоцирају рушилачку снагу елементарне непогоде:

Скините браве с врата!
Скините и сама врата с њихових доворотника! (1996: 50)¹³⁰

¹²⁹ У оригиналу:

„Walt Whitman, an American, one of the roughs, a kosmos,
Disorderly fleshy and sensual . . . eating drinking and breeding,
No sentimentalist . . . no stander above men and women or apart from them .
. . . no more modest than immodest.“

¹³⁰ У оригиналу:

„Unscrew the locks from the doors!
Unscrew the doors themselves from their jambs!“

Песник у наведеном аутоопису себе своди на основне карактеристике једног једноставног природног бића, које је сензуално али не и сентиментално, које можда јесте грубо, али као такво припада једној широј заједници људи, а опет само за себе је цео један космос.

Витманова „Песма о мени“ прожета је тежњом ка приближавању природи, која се сматра савршеном у својој једноставности и нерафинираности, те се тако у завршници ове поеме, песник идентификује са јастребом, моћном, и често опасном, птицом која своју супериорност доказује тиме што се обрушава с висине и опомиње песника. У Витмановим стиховима сучељавају се радње карактеристичне за људску свакодневицу (нарочито урбану) и оне везане за живот ближи природи, при чему позитиван предзнак носе ове друге. Јастреб се „обрушава“ (*swoops by*) и опомиње песника да не доколичи (*loitering*) и да не брбља (*gab*). Покрет јастреба је енергичнији и снажнији од покрета шетача који се лежерно креће градом или ливадом,¹³¹ док се брбљању супротставља крик варварске снаге.

Витманов избор речи у овим стиховима крајње је упечатљив будући да се оне најистакнутије односе на вербално изражавање. Реч „варварски“ односно „barbaric“ етимолошки потиче од старогрчког, односно латинског и првобитно је била везана управо за говор. Користила се да означи људе и појаве који нису припадали грчкој, односно римској цивилизацији (в. Harper). Са ширењем тековина класичних култура, нарочито са ширењем Римског царства, шириле су се и границе „цивилизације“, али је појам „варварски“ и даље означавао оно страно, тј. „нецивилизовано“. У 19. веку изван цивилизације су остали поједини недовољно истражени делови планете, посебно Африка, али и природа, нарочито тамо где је била у свом првобитном облику, нетакнута од стране људи. Зато је снага природе и природних бића као што је јастреб за Витмана варварска снага, која људе треба да тргне из доконости и покрене на акцију.

¹³¹ Мада је овде преведено као „доконост“, чиме се појачава конотација дангубљења и доколичења, такође важна у овом контексту, *loitering* пре свега означава споро кретање, шеткање са честим застајкивањем или чак доконо стајање. Можемо замислити песника како се на тај начин креће градом или неком сеоском стазом, уколико је у питању природно окружење оно је свакако питома и кротко.

Уауp је такође у неку руку варварска реч у енглеском језику, не нарочито учестала ни у 19. веку ни данас, а означава пре свега неразговетне звукове које производе животиње. Витман овим криком жели да покаже да је и он попут моћне птице која га надлеће, неприпитомљен и непреводив. Мада би се многи Витманови преводиоци сложили са овом тврдњом о непреводивости, „варварски крик“ је, баш због своје природности, био оно што су песници и читаоци широм света сасвим добро разумели.

У завршетку „Песме о мени“, у строфама које претходе „варварском крику“, песник се журно опрашта од читаоца:

Еј, ти тамо, слушаоче!¹³² Шта имаш да ми повериш?
Погледај ми лице док гасим стидљиво вече
(Искрен буди, нико други те не чује, а ја сам овде још
само трен). (Vitman 2008: 145)

Варварски крик ће као кулминација целе песме уследити након неколико строфа, после чега се дешава песниково нестајање, односно физичко стапање са природом. На замаку дана, песник тресе својим белим увојцима, нестаје као ваздух и постаје трава:

Завештавам себе земљи како бих растао из траве коју
волим,
Ако ти поново затребам, потражи ме под својим
ђоновима. (Vitman 2008: 147)

Крик је означио прекид брбљања, које се овде односи на оно што је песник до тада испевао, док лирски субјекат прелази у своје идеално стање у потпуности се стопивши са природом. Ово имплицира да чак ни поезија ослобођена конвенција лирског стваралаштва није ништа друго до брбљање, а савршени језик је онај непреводиви, немушти језик животиња и птица.

Поред тога што означава неспутану снагу природе, варварско се код Витмана појављује и да означи заједнице људи које не припадају ономе што се сматра цивилизацијом. Појављује се дихотомија цивилизација/варварство, али важно је приметити да се испред ових појмова не ставља вредносни предзнак. Као и у случају других маргинализованих група и појава, Витман и

¹³² У оригиналу стих гласи: „Listener up there!“, што још јасније упућује на то да је слушалац уједно и читалац, који је нагнут над књигом и стога „тамо горе“.

овде демократски укључује и варварско у шаролику слику света. Тако се у песми „Salut au Monde“ („Поздрав свету“) појављују стихови:

Што видиш, Волте Витмене?
Тко су они које ти поздрављаш и који те један за другим
поздрављају?
видим велико округло чудо, које се ваља кроз простор;
видим мала имања, насеља, рушевине, гробишта,
тамнице, творнице, палаче, кућерке, *колибе барбара*,
номадске шаторе на површини; (Vitmen 1969: 34;
курзив Б. А.)

где су варварске заједнице представљене као равноправни део колорита „великог округлог чуда“, тј. планете. Не постоји вредносна ни статусна разлика између варварства и цивилизације када се касније у песми каже:

I see ranks, colors, *barbarisms, civilizations*, I go among them,
I mix indiscriminately
And I salute all the inhabitants of the earth. (Whitman 1996:
294, курзив Б. А.).¹³³

Слично набрајање појављује се и у песми „On the Beach At Night Alone“ („На плажи ноћу сâм“), где песник, уз шум моћног океана, мајке свег живота, у позадини, размишља о космичкој и временској повезаности свих бића и појава, те каже

All nations, colors, *barbarisms, civilizations*, languages,
[...]
This vast similitude spans them, and always has spann'd,
And shall forever span them and compactly hold and enclose
them. (Whitman 1996: 400–1, курзив Б.А.)¹³⁴

Витману је важно да се и они који живе у другачијим, нецивилизованим, варварским заједницама нађу на мапи и заузму своје место, које је сасвим равноправно месту његових сународника у америчким градовима и селима.

¹³³ Ујевићев превод гласи: „видим сталеже, облике полудивљаштва и образованости, идем међу њима, мијешам се са свим без разлике“ (Vitmen 1969: 44). Због жеље да покажемо употребу појмова „варварство“ („barbarism“) и „цивилизација“ („civilization“), који су овде слободније преведени, стихове смо изнад навели у оригиналу. Остаје питање зашто је Тин Ујевић „barbarisms“ превео као „полудивљаштва“.

¹³⁴ Превод:

„Све нације, заставе, варварске заједнице, цивилизације, језици,
[...]

Ова огромна сличност их све обухвата и увек их је обухватала,
И заувек ће их обухватати и држати их чврсто и садржавати их.“

У тексту су стихови наведени у оригиналу ради лексичког упоређивања са претходним цитатом. *Barbarisms* је преведено као „варварске заједнице“ јер се овде пре свега мисли на групе људи а не на културу и облик понашања.

У стиховима песме „To Think of Time“ („Мислити о времену“) „варвари“ Африке и Азије су, истина, применом синтаксичког паралелизма, стављени на исти ниво са неуким, злим и површним људима, али је то учињено да се покаже да и оне групе које су априорно маргинализоване имају значај у поретку космоса:

Непрегледне хорде неуких и злих нису ништавне,
Варвари Африке и Азије нису ништавни,
Непрекидни низ површних људи нису ништавни док
пролазе. (Whitman 1996: 556)¹³⁵

Када говори о заједницама и људима изван културног круга означеног као цивилизација, Витман повремено уместо „варварског“ („barbaric“) користи реч „дивље“ („savage“), али са истим конотацијама; могло би се рећи да су у његовом речнику то синоними.¹³⁶ У „Salut au Monde“ даје типичну слику припадника племенских заједница:

Ја видим пару, што хлапи из неистражених земаља,
Видим дивљачке емблеме, лук и стријелу, отровани
ивер, фетиш и оби. (Vitmen 1969: 43),

након чега следи набрајање афричких и азијских градова и појмова карактеристичних за њих. У песми „Song of Prudence“ („Песми о разборитости“) Витман стиховима:

Онај ко је био мудар има добит,
Дивљак, осуђеник, председник, судија, фармер, морнар,
механичар, књижевник, млад, стар, свеједно је
(Whitman 1996: 501),¹³⁷

на себи својствен начин, друштвено маргинализоване категорије ставља уз представнике угледних група, не би ли показао да сви подлежу истим законитостима космоса.

¹³⁵ У оригиналу:

„The interminable hordes of the ignorant and wicked are not nothing,
The barbarians of Africa and Asia are not nothing,
The perpetual successions of shallow people are not nothing as they go.“

¹³⁶ Роудс напомиње да су уметници и критичари реч „примитивно“ користили првих деценија 20. века, али да се она углавном односила на нову уметност. За означавање племенских заједница далеко чешће се користила реч „дивље“ (Rhodes 1997: 21).

¹³⁷ У оригиналу:

„Who has been wise receives interest,
Savage, felon, President, judge, farmer, sailor, mechanic, literat, young, old, it is
the same.“

Варварство, односно дивљаштво, у Витмановој поезији не само да није приказано као нижи ступањ развоја, већ се повремено представља као пожељна карактеристика. У одломку „Песме о мени“ појављује се лик племенитог дивљака, који је пријатељ свима и којем се сви радују:

Срдачни и спретни дивљак, ко је он?
Чека ли на цивилизацију, или је превазилази и осваја?
Је ли то неки југозападњак, одгајан у природи? Је ли
Канађанин?
Је ли из државе Мисисипи? Ајове, Орегона, Калифорније?
С планина? Из прерије? Шума? Или морнар с мора?
Где год да иде, мушкарци и жене га прихватају и желе,
Желе да их воли, додирне, прича с њима, буде с њима.
(Vitman 2008: 113)

Витман се овде значајно удаљава од конвенционалне представе дивљака, која је још увек имплицитна у претходно навођеним Витмановим стиховима, иако јој песник одузима негативан предзнак. Кључно је проблематизовање појма „цивилизација“ помоћу питања да ли овај позитивно окарактерисани дивљак чека да постане цивилизован или је цивилизацију превазишао. Питање је реторичко. Витманов срдачни и спретни дивљак, који може да буде из било ког дела Америке, с планине или с мора, добија ауру мистичног бића и мада песник и ту опцију ставља под знак питања („одгајан у природи?“), сасвим је вероватно да је у питању биће природе. То потврђује и наставак, где сазнајемо да је „разуздан попут снежних пахуља“, те да су му речи једноставне „попут траве“, да је весео, простодушан и обичног понашања. За разлику од дивљака са луком и стрелом, племенити дивљак из „Песме о мени“ није само прихватљива, већ и узорна фигура.

Да „дивље“ код Витмана често носи позитивну конотацију види се и из песме „Довиђења“ („So Long!“), којом песник завршава своју збирку, опрашта се од читалаца и најављује шта ће доћи после њега. У изузетно оптимистичном расположењу, он предвиђа долазак „природних особа“, као и тријумф правде, слободе и једнакости, а као своје наследнике види младе људе, али и „дивље старце“:

Најављујем мноштво младих, лепих, џиновских, слатке
крви,

Најављујем расу сјајних и дивљих стараца. (Whitman
1996: 610)¹³⁸

Упечатљив је неконвенционалан приказ старих и младих у овим стиховима – дивље понашање би се пре везало за младе, док се стари људи обично приказују као мудри. Витман одступа од уобичајених представа, те старима, уместо слабости и крхкости, приписује својеврсно дивљаштво, као исконску снагу и виталност.

Варварство и дивљаштво код Витмана подразумевају пре свега блискост са природом и везују се за космичку енергију која из природе проистиче. Концепт примитивизма (као и космизам, који ћемо обрадити у наредном поглављу) тесно је повезан са песниковим односом према природи. Трава, као један од основних мотива Витманове поезије, у шестом делу „Песме о мени“ означена је, између осталог, и као „јединствен хијероглиф“, који се појављује у различитим крајевима света, независно од тога ко их настањује – међу црнцима и белцима, северњацима и јужњацима, конгресменима и радницима – и тако отеловљује демократски принцип. Поистовећивањем траве са древним египатским писмом, дешифрованим тек пар деценија пре појаве ових стихова, песник сугерише да се у природи налази својеврстан језик, који треба разумети иако га (као што смо видели у одељку са јастребом и варварским криком) можда није могуће превести на савремене језике. У том разумевању и тумачењу језика природе кључну улогу има сам песник – пар стихова након што се представио као „Волт Витман, Американац, један од грубијана, један космос“, лирски субјекат „Песме о мени“ објављује: „Ја изговарам лозинку исконску, ја дајем знак демократије“ (Vitman 2008: 71) и тако наглашава своју везу са претцивизацијским временом, прапочетком, исконом. Трава као универзално хијероглифско писмо, песникова лозинка из праискона и варварски крик, као најпродорнија „реч“ прајезика који песник преноси читаоцу, указују на суштинску повезаност певања са природом и оним претцивизацијским одликама које тај језик чине свима разумљивим и

¹³⁸ У оригиналу:

„I announce myriads of youths, beautiful, gigantic, sweet-blooded,
I announce a race of splendid and savage old men.“

тима демократским. По Витману, разумевање и прихватање варварског, примитивног, дивљег неопходно је за живот модерног човека.

Као што смо поменули, Витманово варварство запажено је већ у првим критичким приказима који су се у периодици појављивали од појаве првог издања *Влати траве*. На ову страну своје песничке личности пажњу је скренуо сам Витман, у непотписаном приказу који је октобра 1855. објавио у листу *American Phrenological Journal* – у приказу се истиче да *Влати траве* нису поезија рафинираних салона, плесова и углађености, већ поезија необразованих, поезија грубог звука и дивљих слободних форми (в. [Whitman] 1855). Као пример се наводе управо стихови који говоре о варварском крику, а који ће се и касније појављивати у многим приказима Витманове поезије, и позитивним и негативним, а и оним збуњеним, заправо најбројнијим.

Један од таквих појавио се у листу *The Crayon* јануара 1856. Његов непотписани аутор уочава снагу мисли и интензитет опажања демонстриране у *Влатима траве*, али истовремено истиче да та поезија „нема ни идејност, ни концентрацију, ни сврху – варварска је, недисциплинована, као поезија неког полу-цивилизованог народа“, те да је пре свега намењена онима који преферирају „метал у његовом необрађеном стању“ (*Crayon* 1856).¹³⁹

У часопису *The Critic*, у броју од 1. априла 1856, објављен је можда и најоштрији негативни приказ Витманове збирке, где непотписани аутор истиче нецивилизовану, варварску природу новог песника. То да се у случају *Влати траве* не може говорити о цивилизованом песнику аутор приказа закључује већ на основу песниковог портрета са насловне стране. Приказивач, наиме, сматра да човек такве спољашњости и тако обучен одаје утисак особе која „презире деликатне уметности цивилизације“ те представља доиста верно оличење своје књиге, која је „груба, неотесана, вулгарна“. Витманова поезија описује се као „ратнички поклич црвених

¹³⁹ У оригиналу: „With a wonderful vigor of thought and intensity of perception, a power, indeed, not often found, 'Leaves of Grass' has no ideality, no concentration, no purpose—it is barbarous, undisciplined, like the poetry of a half-civilized people, and, as a whole, useless, save to those miners of thought who prefer the metal in its unworked state.“

Индијанаца“, а сам песник се пореди са Шекспировим Калибаном; заправо, како критичар овде закључује, стихове: „Ни ја нисам нимало припитомљен, и ја сам непреводив, / Пуштам свој варварски крик преко кровова света“ могао је да напише и сам Калибан, а не Волт Витман. Мада сматра да је бесмислено и помислити да би овај „варварски крик“ могао да засени песнике као што је Лонгфелоу, приказивач ипак напомиње да је Витман због појединих стихова заслужио јавно бичевање. Прогласивши Витманов слободни говор „изразом једне звери“, аутор приказа из *The Critic*-а сврстао се међу оне које су у тој збирци видели дивљаштво недостојно да се назове поезијом.¹⁴⁰

Међутим, као што је „варварски крик“ из завршнице „Песме о мени“ једнима послужио као доказ да је аутор један неотесани варварин а његово дело одраз дивљаштва и нецивилизованости, иста фраза је другима била повод да покажу врлине нове поезије, истичући пре свега снагу израза и живост опажаја. Многи приказивачи су управо у Витмановом варварству видели квалитет његове поезије. Приказ написан поводом трећег издања *Влати траве* и објављен у листу *Boston Banner of Light* похваљује Витманову слободу израза, коју су „књижевне пудлице“ назвале варварском. Приказивач сматра да је дошло време да се „њихов снобизам замени некаквом снагом па ма била она и варварска“, те се уместо нежних тонова флауте захтева „шкрипаво цвиљење фруле“. Витманове песме, живе, снажне, пулсирајуће, јесу много више од „варварске равнодушности према елегантним формама говора“; оне поседују „живу душу“, која се даје другима иако при том крши и најсветија правила изражавања.¹⁴¹

Витманов „варварски крик“ заиста је одјекнуо широм света и утврдио статус овог песника као варварина у светској поезији, што је за неке подразумевало одсуство талента, песничке вештине и рафинираности, а за друге исконску снагу поетског израза неопходну за ревитализацију учмале песничке праксе. Песници и критичари који су подржавали овакво

¹⁴⁰ У оригиналу, редом: „[...] scorns the delicate arts of civilisation“; „[...] rough, uncouth, vulgar“; „[...] the war-cry of the Red Indians“; „[...] the expression of a beast“ (*Critic* 1856).

¹⁴¹ У оригиналу, редом: „[...] the literary poodles“; „It is time their snobbery was supplanted by strength of some sort even if it be barbaric. We have had soft flute-blowing long enough; now let us bear the jarring screech of a fife“; „There is more here than [...] barbaric indifference to elegant forms of speech; there is a living soul.“ (*Boston Banner of Light* 1860)

„варварство“ у поезији у Витману су видели модерног песника који доноси нови поетски језик и укида низање стихова у строфе по задатим правилима. Сматрали су и да песник има не само слободу већ и својеврсну обавезу да пева о свему ономе што чини човекову реалност, не обазирјући се на евентуалну неприхватљивост одређене теме у датом временском тренутку.¹⁴² И кад је форма и кад је тематика у питању чини се да је Витманова варварска поезија спремније прихваћена у Европи него у Америци.

Позитиван приказ првог издања у Енглеској, објављен у *London Weekly Dispatch*-у, појавио се 1856. године, а критичар, поред тога што запањено примећује да пред собом има „један од најнеобичнијих примера јенкијевске интелигенције и америчке ексцентричности у писању“,¹⁴³ свој приказ завршава предвиђањем да ће Витман убрзо задобити поверење читалаца, да ће његове песме постати обавезно штиво „из којег ће се цитати драгоцени попут кованог злата преузимати и примењивати на сваки облик и фазу 'унутрашњег' или 'спољашњег' живота“ (Howitt 1856).¹⁴⁴ У британској штампи Витманова збирка је примљена као дело које најбоље од све поезије настале на америчком тлу одражава дух Америке и које се тако издваја од осталих поетских остварења тог периода, углавном верних британској традицији. Оваквог мишљења је и аутор приказа објављеног у *London Sunday Times* марта 1867. године, који тврди да би се за 99% америчке поезије могло помислити да ју је написао Британац, те да пре појаве *Влати траве* „ниједно озбиљно америчко дело није било у целини нити у неком ширем смислу национално“ (1867).¹⁴⁵ Исти аутор у наставку износи свој утисак о варварском карактеру Витманове поезије када каже да његова поезија спрам „обичне“ поезије стоји у истој релацији као музика племена дивљака спрам

¹⁴² У Витмановом случају, ово се пре свега односило на његову посвећеност људском телу, и мушком и женском, и еротичност његових стихова, што су конзервативнији критичари сматрали сасвим примитивним.

¹⁴³ У оригиналу: „[...] one of the most extraordinary specimens of Yankee intelligence and American eccentricity in authorship.“

¹⁴⁴ У оригиналу: „He will soon make his way into the confidence of his readers, and his poems in time will become a pregnant text-book, out of which quotation as sterling as the minted gold will be taken and applied to every form and phase of the 'inner' or the 'outer' life.“

¹⁴⁵ У оригиналу: „Before the appearance of *Leaves of Grass*, no serious American work was wholly or in any wide sense national.“

западне музике. Приказ који осцилира између признавања важности овог аутентично америчког песника и пригушеног згражавања над том новом „поезијом“ завршава се констатацијом да је збирка *Влати траве*, иако је можда претерано назвати је поезијом, штиво које образован човек треба да прочита, јер упркос „варварским изразима, огавним американизмима и свим манама мишљења и изражавања“ Витманови стихови имају особен карактер и завређују пажњу.¹⁴⁶ На самом крају, као најкарактеристичније за Витмана, критичар издваја управо стихове с варварским криком као најбољу слику песника.

Европска рецепција овог аспекта Витманове поезије интензивирала се и продубила крајем 19. и нарочито првих деценија 20. века, паралелно са све присутнијом тенденцијом детронизације и критичког преиспитивања вредности европске цивилизације и афирмисања примитивнијих облика уметничког изражавања. Витманова похвала варварству и примитивизму, исказана и експлицитно, у горепоменутом стиховима, а и имплицитно, неконвенционалном, слободном формом и необзирањем на морализаторске критике, деловала је као прихватљива алтернатива етаблираној уметности у годинама када је Европа западала у све дубљу друштвену кризу, а постојећи уметнички стилови се чинили неадекватним. Коначно разочарање у цивилизацију и осећај дезоријентисаности услед насталих промена донеће Велики рат, у којем ће се и сами појмови „цивилизација“ и „варварство“ потпуно релативизовати – није ли варварско управо оно што се током рата дешавало у Европи и какав став заузети према државама насталим сломом великих царевина и њиховим новим државним уређењима, тако различитим од онога што се сматрало цивилизованим?

У том осећају дезоријентисаности уметници и песници наћи ће потврду свог незадовољства европском цивилизацијом и подстрек да и даље инсистирају на повратку примитивном. Првих деценија 20. века интензивнија рецепција Витмановог варварства (као и саме синтагме „варварски крик“) била је подстакнута и снажним развојем авангардних

¹⁴⁶ У оригиналу: „In spite of barbarous expressions, vile Americanisms, and all faults of thought and expression, the writings of Walt Whitman are full of character, and well worthy of contemplation.“

уметничких покрета, за које је примитивизам управо један од кључних појмова. Није чудно што су се и у овом аспекту авангардисти окренули америчком песнику, који је још средином 19. века доводио у питање вредности европске цивилизације и европског друштвеног уређења, тада још претежно монархистичког. Наизглед парадоксално, у покушају да се направи отклон од традиције, све више се инсистира на томе да модерни човек (па и модерни уметник) треба да буде нецивилизовани варварин, а узор за то је Волт Витман. Сама Америка тако постаје својеврстан идеал земље природне, неспутане енергије, а Витман је варварин између осталог и зато што је Американац.

У чланку о немачкој рецепцији синтагме „barbaric уау” Ванеса Штајнретер запажа да је изненађујуће колико се често управо та фраза издвајала у различитим текстовима о Витману, у предговорима, уводима, есејима, као метафора за Витманов поетски стил (Steinroetter 2013: 275). Штајнретер као примере наводи текстове Витманових истакнутих преводаца, Карла Кнорца, Јоханеса Шлафа, Макса Хајека и Ханса Рајзигера, који су у описима Витманове поезије цитирали ову фразу, дословно или парафразирано. Кнорц је још 1889. „варварски крик” довео у везу са Витмановом неконвенционалном метриком, док је Витманову поетику упоредио са америчком прашумом, што је било у складу са тада преовлађујућом немачком представом о Америци као земљи дивљих предела. На тај начин, како каже Штајнретер, Кнорц је допринео да се Витман сагледа као прикладан симбол Америке – „диван, инспиративан и ослобађајући, с једне стране, али и дивљи и претња по стабилност утврђених песничких конвенција” (2013: 275–276).¹⁴⁷ Интересантан је и осврт Макса Хајека, који 1920. у уводу свом преводу „Песме о мени” каже да „варварски врисци” овог песника треба да нас подсети

у бледој пустињи наших градова и улица да негде на свету постоји дивљина у коју се није крочило, исконска божанства, ствари слободне од правила и принуде, океани, водопади, дивље струје, орлови и соколи, бизони и прерије, несломљено и атлетски грађено човечанство и

¹⁴⁷ У оригиналу: „[...] beautiful, inspiring, and liberating on the one hand, but also wild and threatening the stability of established poetic conventions.”

мушкост, хармоничног тела, духа и душе!“ (наведено према Steinroetter 2013: 277).¹⁴⁸

Немачки критичари су у овој варварској страни Витманове поезије видели пут опоравка од тешких последица рата, кроз ревитализујућу снагу нетакнуте природе. Варварство је генерално доживљавано као позитивна вредност, што је можда најбоље исказано у есеју „Варвари“ („Barbaren“, 1908) Хермана Бара (Herman Bahr), аустријског драмског писца и вође авангардне групе „Млади Беч“. Разматрајући промене које су се дешавале у предекспресионистичком периоду и наговештавале значајне преврате у уметности, Бар закључује да „изгледа да радимо на томе да постанемо варвари“¹⁴⁹ будући да је све оно што је у интелектуалној па и моралној сфери сматрано цивилизацијом стављено под знак питања (Bahr 1908: 1774). Баров есеј потврђује да варварство у 20. веку не подразумева заустављање технолошког прогреса – аутор поздравља доба машина и упозорава да је проблем управо у томе што људи својим унутрашњим бићем то још увек нису прихватили. Вештачка творевина која раздваја људе од стварности је културна традиција, док је модерни човек у ствари варварин, симбол поновног рођења, биће које прихвата и нетакнуту природу и машинско доба, а одбацује конвенције и идеологије прошлости. У тај контекст Бар укључује и Витмана, те говори о „раси Витман“, новој раси људи која се не обазире на утваре, већ само на оно што је живо (1908: 1779). И како у свом чланку закључује Ванеса Штајнретер, за Бара, као и за друге немачке критичаре, „бити 'варварски' значило је бити критички настројен према цивилизацији и њеним уоченим недостацима“, а Витманов „варварски крик“ је био „потврда новог односа према свету, човечанству и уметности“ (2013: 278–279).¹⁵⁰

¹⁴⁸ У оригиналу: „The barbaric screams (*das barbarische Geschrei*) that this poet sounds across the roofs of the world – may they remind us in the pale wasteland of our cities and streets that somewhere in the world there is an untrodden wilderness, primeval deities, things free from rules and coercion, oceans, cataracts, wild currents, eagles and falcons, buffaloes and prairies, unbroken and athletic humanity and manhood, harmonious in body, spirit, and soul!“

¹⁴⁹ У оригиналу: „So sind jetzt wir am Werk, fast will es scheinen, Barbaren zu werden.“

¹⁵⁰ У оригиналу: „To be 'barbaric' meant to be critical of civilization and its perceived defects, and Whitman's phrase more than any other seemed to express, in their view, this affirmation of a new attitude toward the world, humanity, and art.“

Поред све присутније потребе за повратком примитивним формама уметности у француском сликарству, идеја о варварском као освежавајућем и ревитализујућем јавља се и у поетици француских књижевника, од којих поједини наводе управо Витмана као својеврсног претходника. Жорж Дијамел (Georges Duhamel) у једном тексту помиње Витмана као једног од „варвара“ изузетно значајног за нову генерацију француских аутора (Erkkilä 1980: 140). Витманов „варварски крик“ свакако се уклапао у идеје књижевника окупљених у групи Абеји из париског предграђа Кретеја, којој је и сам Дијамел припадао, а за које је, како каже Бетси Еркила, „повратак варварском значио пробијање формализма и конвенција цивилизације да би се изнова успоставио приснији контакт између човека и човека и између човека и природе“ (1980: 140).¹⁵¹

6. 2. ПРИМИТИВИЗАМ АВАНГАРДЕ И ВАРВАРИ СА БАЛКАНА

Свесни слабости западне цивилизације, која се, немоћна да разреши унутрашње конфликте, суновратила у рат светских размера, европски авангардисти су алтернативу постојећим уметничким формама тражили у прапочецима. Сматрано је потребним вратити се на само исходиште људске културе, тамо где је човек још увек био у блиском контакту са природом. Жеља за поновном чистотом и враћање изворима, по Адријану Марину, подразумевају повратак „првобитном стању поезије, коју су друштво, култура и књижевност укаљали“, а које авангарда покушава поново да успостави (Marino 1998: 158). И у ликовним уметностима, и у књижевности окретање „примитивном“ духу подразумева „повратак изворима духовног и стваралачког живота, поновно успостављање изворних контаката са стварношћу и са животом, схватање да су деца и омладина претече сензибилитета и маштовитости“, као и „поновно откривање пуноће првобитног језика, обнављање уметности путем свежине нецивилизованог

¹⁵¹ У оригиналу: „[...] a return to the barbaric meant breaking through the formalism and convention of civilization to re-establish a more intimate contact between man and man and between man and nature.“

виђења, одбацивање културе, бекство у егзотику и повратак пређашњем, неисквареном стању друштвеног развоја“ (Magino 1998: 162), а у основи свега тога се налази мит о изгубљеном рају (1998: 166). Другим речима, примитивизам и варварство у авангардним књижевностима значе ослобађање од извештачености европске буржоаске културе, те не изненађује што су аутори из Европе позитивно реаговали на „варварски крик“ песника који је пола века пре тога покушавао да своју културу ослободи од европских шаблона. За разлику од Витмановог поетског варварства, у авангарди се може говорити о освешћеној тежњи примитивизму – док се у Витмановој поезији примитивизму прилазило више интуитивно, код авангардиста су ликовну и песничку праксу пратили програмски текстови који су теоријски образлагали ове нове тенденције. При том је важно напоменути да се примитивном уметношћу не сматрају само афричке скулптуре и уопште облици уметничког израза настали на неевропским подручјима, већ ту спадају и ране етапе развоја европских култура, нарочито оних изван западно- и средњеевропског културног круга, каква је и српска.¹⁵²

У земљама које су недавно стекле независност или су недавно формиране, као Краљевина СХС, примитивистичке тенденције актуелне у европској авангардној уметности повезивале су се и са тежњама за стварањем аутентичне националне књижевности, засноване на аутохтоној уметности из старих времена, уместо на страним моделима. Српски авангардни песници сматрали су да се до специфичног поетског израза неће доћи имитирањем европских (посебно француских) аутора, већ истраживањем словенских прапочетака у култури, уметности и језику. С друге стране, примитивизам у српској авангарди јесте био одјек европских

¹⁵² Имајући у виду авангардин отпор традицији и одушевљено поздрављање иновација, како научних и техничких, тако и уметничких и поетских, занимање за примитивизам чини се донекле парадоксалним. Оно се, међутим, појављује као још једна манифестација авангардног обједињавања супротности, јер се у карактеристике авангарде убраја и разрешавање супротности између „техницизма и слављења машинскога вијека ('цивилизам') и тежње према примитивизму и праоблицима умјетности, инфантилизму“ (Flaker 1986: 206).

тенденција у уметности, те је из Европе, између осталог, преузето и занимање за културе ваневропских народа, пре свега за афричку уметност.

И овај аспект авангардне поетике подупрт је теоријским разматрањима српских критичара. Светислав Стефановић је 1921. године писао о варварима у књижевном свету у Србији („Узбуна критике и најмлађа модерна“) правећи разлику између два типа – постоје варвари који велику културу осећају као лаж и „хоће да је сруше да би начинили места једној бољој, вишој, истинитијој култури“, али и варвари „који мисле да није за живот потребна никаква култура, да се може егзистирати на моралу убијања других људи и народа ради одржања себе и свога народа“ (2005: 133). Стефановић, наравно, подржава први тип варвара. Варваризам као уметничка тенденција везује се за повратак на примитивно, што је тема Стефановићевог есеја „Обнова уметности и појаве примитивизма“ (1923). Актуелно занимање за примитивно овај аутор види као једну од најзначајнијих појава у уметности, коју треба охрабрити. Развој уметности се овде пореди са растом дрвета, које увек креће из корена „и где свако ново цветање значи ново пролеће корену, подмлађивање тла, или оплемењивање стабла и корена“ (Стефановић 2005: 153). Ово „више органско, мање шаблонско“ схватање уметности објашњава примитивизам као појаву која се јавља у свакој епохи обнове, те Стефановић закључује да „оно што све академије свију времена сматрају као повратак у варварство, као примитивизам, то је у свима случајевима стварно, једно обнављање и подмлађивање, једно освежавање и обогаћивање уметности“ (2005: 156). Појаву примитивизма објашњава осећањем „засићености не само спољашњом него и унутрашњом садржином: засићености лепотом“ (2005: 157), али и чињеницом да постоје одређене „вечите теме и вечити проблеми“ који се јављају од почетака уметности, тј. од њених примитивних фаза, а који се никада не могу исцрпети (2005: 158). Будући да је примитивизам, „осим тога што је у органској вези са самим бићем уметности, и из њених унутрашњих потреба условљен, увек и свугде значио једно стварно и снажно богаћење уметности, и да је као инспирација послужио за темељ великом броју највећих дела које светска уметност познаје“ (2005: 156), Стефановић

новој уметности замера то да „у њој нема довољно примитивизма“ (2005: 165).

На српској књижевној сцени тог периода било је, међутим, и гласова који су сматрали да примитивизма у уметности има и превише. Богдан Поповић у свом чланку „У славу једних и других“ критикује млађу генерацију песника, који су „половином својих особина, интелектуалних и моралних“ варвари, док су само мањом половином цивилизовани (1921б: 622). Ови појмови се употребљавају у свом традиционалном значењу, а аутор и сам појашњава да је варварство „простота и сировост осећања, непотпуна, једнострана, те према томе и извитоперена памет, невештина руке, превласт осећања над памећу, недисциплина, одсуство мере, одсуство обзира према другоме, саможивост“ (1921б: 622). Слободни стих је, по Поповићу, „стих свих дивљачких народа док не успеју срочити говор у правилне ритме“, а модерни уметник „негује примитивну уметност, јер је и сам примитивац“ (1921б: 623). Проблему „примитивне“ уметности Поповић се нарочито посветио у есеју „Која је уметничка вредност црначке пластике?“, у коме разматра пораст угледа афричке скулптуре у европским уметничким круговима. Док поздравља европско интересовање за „напаћене афричке Црнце“, Поповић доводи у питање естетичко-уметничке вредности црначке уметности. Критичар покушава да путем објективне естетичке процене побије аргументе савремених естетичара који тврде да афричка уметност заправо надмашује европску по одређеним аспектима. Поповић ни овде не пропушта да се осврне на саме поштоваоце „примитивне“ уметности, на „данашњи нараштај“ уметника, чија „примитивност, 'неоварварство', одсуство знања и хистерија“ објашњавају њихове заблуде при уметничкој процени (1923: 222). „Занос једнога дела данашњих људи за црначком пластиком и за најпримитивнијим у књижевности и у уметности“ сматра се последицом „њихове психологије и њиховог великог незнања, а не неког нарочитог, логички или теоријски оправданог гледања на свет или уметност“ (Поповић 1923: 223). Као негативну одлику „данашњих 'Младих' критичар наводи њихово одбијање да се ослоне на тековине „крепке и здраве цивилизоване

уметности“, односно уверење „да се треба скотрљати низ целу падину брега, до дна“, да треба

почети с анархијом, с беођанским незнањем, с црначком пластиком, с црначким *jazz-band*’ом и *fox trot*’ом, с тангом аргентинских подвођача и лупанара, с футуризмом, „вортицизмом“, „дадаизмом“, с другим примитивистичким лудостима у архитектури, музици, и поезији, с аморфним стихом, с муцањем, с враћањем језика на примитивну паратаксу, с укидањем интерпункције, с укидањем граматике; речју, с укидањем свега онога што је цивилизација с муком створила – с враћањем у варварство. (Поповић 1923: 223)

Поповићево иронично и негативно настројено запажање заправо тачно описује тежње и интересовања модерних песника. Авангардистичко „враћање у варварство“ попримало је различите облике, а подразумевало је и експериментисање са формом и тематиком. Песници попут Сиба Миличића окретали су се природи као извору једноставности и радости. Миличић лamentsира над изгубљеном великом животном радошћу, која се налази у самом човеку као „бесвесно осећање Вечности“ и која значи: „Живети, као што живи дрво, тица, не за себе већ за живот“ (1920б: 5).

Поједини песници су освежење израза тражили у раној уметности балканског поднебља, свесни чињенице да је Балкан сам по себи сматран примитивнијим у односу на Запад. Као што је поменуто у поглављу о односу према традицији, Растко Петровић се у свом књижевном раду окренуо старословенским изворима. Као француски ђак и чест посетилац Париза Петровић је уживо пратио настанак и развој европских уметничких покрета ослоњених на идеју примитивизма, те је управо у Француској започео темељнија изучавања старословенске митологије и српског фолклора. Мада теме из давне прошлости јужнословенских народа обрађује у пародичном тону, овакво враћање на претхришћански и претцивизацијски период одраз је авангардне тенденције повратка примитивном. Поред старословенских, код Петровића се појављују и мотиви из афричких култура, са којима се упознавао и у Паризу, а нешто касније и у самој Африци.

Интересовање за варварско и примитивно налази се у основи Петровићеве поетике, те тако он у својој поезији и прози, поред тога што експериментише са формом, истражује примарне људске нагоне, извор

говора, народну уметност, развој и творевине народног духа, старословенска предања, као претцивилизацијску културу. Афинитет ка уметничком примитивизму нашао је израз у „Споменику Путевима“ (1922), у завршници овог прозно-поетског текста, која тако постаје и његов најконтроверзнији део:

Да, лирике
Наш Христ сад у врту
Округао и црн од магаховине
– Мушки му знак допире до колена –
Са очима белим: то је Црнац на рту,
Кога је крстила због истине
Љубави цела васиона. (Петровић 1989: 53)

У овом споју симбола хришћанства и афричке културе, због којег је аутору запређено искључивањем из православне цркве, чиста духовност се претвара у опипљиво мушко тело, одређене боје, облика и наглашене сексуалности, чиме се песник враћа са апстрактних појмова на примарне чулне сензације.¹⁵³ У Петровићевој поезији, експлицитно упућивање на Африку проналази се у песмама „У савани!... То беше...!“, „У племену Бауле“ и „Тамна Ева“, док се мотив канибализма појављује у *Откровењу*, у песми „Фабрички димњак и канибалац чекајући новорођеног“ и у „Пробуђеној свести“.

Значајне увиде у особености примитивне, тј. афричке културе и своје импресије о њој Растко Петровић је изнео у свом путопису *Африка* (1930), заснованом на путовању с краја 1928. и почетка 1929. године. Петровић је из Француске отпутовао на афрички континент да би се боље упознао са постојбином уметности која је фасцинирала авангардисте. Путовање у пределе централне и подсахарске Африке било је мотивисано ауторовом „чежњом“, која је била и „чежња целога мога поколења, толико европског, да се откинемо од свега оног што је Европа“ (Петровић 1930: 223). Путопис проистекао из тог путовања одише песниковим одушевљењем

¹⁵³ Растко Петровић је у својој „Изјави“ поводом напада на ову песму и њега као богохулног аутора истакао да Христа у овом контексту не треба повезивати са хришћанством, јер се то име овде појављује „у значењу Божанства и моћи“ и има „чисто артистичку вредност“, док се пасус у целини „односи на опис једног од многих црначких фетиша: од махаховине, црн, округао, са очима белим, истакнутог секса (што је мистична карактеристика црначких божанства)“ (Петровић 1989: 54). Мада аутор тиме негира везу са православљем, асоцијација на хришћанство је неизбежна.

Африканцима, пре свега њиховим тамним телима, али и оним што их, по његовом мишљењу, чини другачијим од Европљања – „јасност и једноставност његовога лика, осветљеног очима, које дају телу могућности да види, и зубима, која омогућују телу да се обнавља“ (Петровић 1930: 24). Након овога следи контроверзно ауторово запажање да је, насупрот афричком, лице Европљанина „измучено и испаћено непрестаним, често болесним, радом мисли“, разорено „чежњама, бригама, апстракцијама“ (1930: 24). Ипак, очигледно је да Петровић гаји поштовање према култури афричких народа, иако је сматра интелектуално инфериорном. Африканце назива примитивним, али тај атрибут код Растка Петровића нема негативан предзнак. Примитивно указује на културе и цивилизације другачије од европских и, ако у себи и носи неки вредносни суд, он претеже ка позитивном. Било је то време када је примитивно било у неку руку модерно, колико год то контрадикторно звучало. Једино према чему јесте негативно настројен су покушаји појединих „Црних“ да прихвате културу белаца, да измене своју културу. Растко Петровић у *Африци* чак запажа нешто што ће се касније издвојити као један од основних постулата постколонијалних студија – то да се Африканац не може дефинисати мерилима европске цивилизације: „Нити је црнац савршено 'прелогичан' као што тврди Леви Брил, нити је идентичан нама; нити је онакав каквим га види Фразер. Не верујем да се иједан савршен систем може применити у изучавању њега“ (Петровић 1930: 83). Савремени теоретичари постколонијализма се управо залажу за неопходност изналажења нових система мишљења за изучавање ваневропских књижевности и уметности.

Занимање за примитивну уметност, уметност која се враћа на базичне стадијуме креативног испољавања духа, код Растка Петровића повезана је са идејом расности и даље са идејом стварања аутентичне нације. Ово је принцип и Витманове поетике – да би се створила аутентична национална књижевност неопходно је инспирацију тражити у варварском, а не у рафинираним и извештаченим творевинама високе културе. Као што у *Африци* износи негативне коментаре на рачун Африканаца који су прихватили европски начин одевања и понашања и тиме се удаљили од своје

аутентичне културе, Петровић и од књижевности своје нације очекује да се утемељи на народној уметности и митологији.

Док се практично за све српске књижевнике авангардне оријентације може рећи да су бар начелно подржавали идеју примитивизма у уметности, за један југословенски покрет је карактеристично да се концепт варварства нашао у самој његовој основи. Реч је о зенитизму, чији се творац Љубомир Мицић неуморним деловањем кроз часопис *Зенит* и друге зенитистичке публикације потрудио да се овај авангардни покрет издвоји као интернационалан, револуционаран и анархистички бескомпромисан. Како Вида Голубовић запажа, тежња *Зенита* као органа ове уметничке групе била је „да естетски обликује и профилише балканску формулу авангардног покрета, који би својим изворним програмом и пратећом стваралачком праксом био на истој равни са осталим авангардним покретима тадашње Европе“ (Голубовић, Суботић 2008: 19). То је подразумевало „еманципацију Балкана и од Запада и од Европе“, односно „преокретање процеса европеизације Балкана у правцу балканизације Европе“ (Голубовић, Суботић 2008: 19). Тако је оно што се сматрало примитивним и варварским постало прихватљиво и чак пожељна основа за стварање једне националне културе.

Мада је Мицић у свом антиевропском замаху упорно инсистирао на изузетности и јединствености зенитизма, покрет је неминовно био ослоњен на европску експресионистичку књижевност и уметност, те је преузимао и неке њене постулате, као што су негирање буржоаске културе и тежња варварству. Концепт варварског не само да се нашао у основи зенитизма, већ је и персонификован у лику Мицићевог Барбарогенија, за којег Флакер каже да је „класична формула авангарде којом нас позива на тражење упоришта у преткултурном стању“ (1982: 353). У контексту овог рада, а у вези са варварством као авангардном тенденцијом, нарочито су занимљиви текстови који упућују на Витмана. Амерички песник се у *Зениту* помиње сасвим спорадично, али његова улога као варварина и космоса, како је приказан у текстовима појединих сарадника, није занемарљива.

Зенитизам је, као и остали авангардни покрети, настао из незадовољства декадентном Европом и као реакција на европску високу,

буржоаску културу, која се сматрала оличењем једне пропале цивилизације, коначно сломљене светским ратом. Године 1921. када је изашао први број *Зенита* Први светски рат је и за Љубомира Мицића био болна успомена, те није изненађујуће што су и његови текстови тих година носили снажну пацифистичку поруку. У свом делу *Манифеста зенитизма* (1921), он апелује на читаоце, будуће зенитисте: „Узлетите над ово злочиначко, братоубилачко Данас! Изнесите астрално биће пред визијске очи Надживота! Слушајте магију наших речи: Слушајте Себе!“ (Micić, Gol, Tokin 1921: 3), при чему се поред пацифизма, потенцира и космизам и хуманистичка вера у Човека. Знатно оштрије речи на рачун Европе Мицић ће упутити наредних година, те у тексту „Зенитизам као балкански тотализатор новог живота и нове уметности“ објављује:

Зенитизам је провала из дубоке потребе за унутрашњим ослобођењем човека од запрашеног староевропског академизма и његове античовечне переноспоре.

Од тога неживотног пустог академизма западноевропских мољаца, који су изгрицкали више књига и папира од свију пацова – свију лука – свију континената – страдало је и пригушено много раса, много људи – пропало је много младих и крепких генерација. Под лажним и празним видом „културе“, која је у свим доданашњим манифестацијама доживела свој најсрамнији епилог у можда последњем светском крвопролићу – уважани су сви западноевропски културни брабоњци без икакве контроле и царине. (1923: н.п.)

Временом зенитистички, а пре свега Мицићеви, напади на Европу постају све фанатичнији и заузимају све више простора у програмским текстовима, а свему негативном што европска култура представља супротстављају се барбарогеније и балканизација као позитивни принципи. У горепоменутом тексту Мицић се залаже за „постављање првих темеља балканској култури и балканској цивилизацији“ и излаже дефиниције концепата за које се залаже, те је тако балканизација Европе „формација новог типа културе и човека са балканским жигом етике и непосредне човечности – што надаље значи: стварати културу живота а не културу лажи и папира“, тачније културу за све људе а не само привилеговане, док је барбарогеније „носилац [...] несентименталне сирове виталности – чисте вере – непатворене душе – отвореног доброг срца, које са пуно свечовечне

љубави ми и Руси уносимо у нов живот новогa човечанства“ (1923: н.п.). Мицић решење за декадентну Европу проналази у децивилизовању и балканизацији, тј. варваризацији коју ће спровести „варварски“ народи Балкана.

Из текстова Љубомира Мицића и осталих сарадника *Зенита* који говоре о варварима примећује се да је зенитистички однос према варварству и примитивизму сасвим специфичан, заснован на неприхватању конвенционалних одређења ових појмова. Љубомир Мицић о варварима говори у 7. броју *Зенита*, у тексту „Дух зенитизма“, где је његов однос спрам варварства као културног концепта помало нејасан. Најпре се осврће на југословенску уметност и, по њему, практично непостојећу културну традицију, коју чине једино Марко Краљевић и Косово, те закључује да се наша уметност ту и зауставила: „То је наше јуче – барбарско јуче, а ми нећемо више да смо барбари. Не треба бити барбар!“ (Мицић 1921а: 4) Време „кад је балканско-српски човек као барбар ропски умирао за физичку слободу“ јесте прошло време у којем се неће наћи инспирација за нову уметност, јер су по Мицићу, „последњи барбари претече [...] само првих Зенитиста“ (1921а: 4). Ипак, у наставку истог текста, наводећи речи „балканског човека – првог Зенитисте“, Мицић стиже до барбарогенија:

Дух Зенитизма: Етика Хаоса.

Човек је у вечном хаосу.

Човек је хаос.

ЗЕНИТИЗАМ: ЕТИКА ЧОВЕКА

Хероизам Духа: Барбаро-Гениј.

Барбаро-Гениј: највиша снага духа – појам за Максимални Дух.

Такав је нови свет: МЕТАКОЗМОС. (1921а: 5)¹⁵⁴

Специфичан, зенитистички однос према примитивизму појашњен је у тексту Риста Ратковића „Барбарство као култура“:

¹⁵⁴ Мада се барбарогеније налази у основи зенитистичког програма, Мицић није подржавао идеју примитивизма у уметности, сматрајући да „Запад свесно форсира примитивност (ново подражавање). Они редом западају у грешку да постају модерни натуралисти“ (1921б: 12). Уредник *Зенита* истиче разлику између „старе“ и „нове“ примитивности: „Иза старе несвесне примитивности стајала је природа и човекова наивност. Иза нове свесне примитивности стоји култура и човекова рафинованост. Култура је дакле употребљена у профињење примитивности – регрес“ (1921б: 12). Мицић проблем види у „свесности“ и чињеници да се ипак ради о враћању, док се зенитизам (као уосталом и експресионистички покрети *en général*) залаже за прогрес.

Није реч о барбарству каквог су га схватили Јелини, Кинези и Немци [...] Није реч ни о примитивизму, ни о анархизму. И не мисли се о неком „повратку природи“, како је сентименталисао декадент Русо; нити о распојасаности, коју сањају блесави песници и револуционари под кафанским столом. (1925: н.п.)

Барварство, по зенитистима, није антипод културе, већ и само представља културу и „оздрављење културе“ и „неутољив[у] жеђ за демаскирањем“. Будући да верују „да је човек у дну себе добар“, варваризам зенитиста је „прафилозофија чистог постојања и у исто време једна етика несавладљивог бунта против свих лажних етикета“ (Ратковић 1925: н.п.). Ратковић истиче да варварска етика не негира достигнућа цивилизације (као што су техничка открића), већ да се супротставља ропству и тиранији.

Концепт барбарогенија искристалисао се половином 1921. године, када је објављен *Манифест зенитизма*, као посебна публикација зенитистичке библиотеке. Први од три дела *Манифеста*, који потписује Љубомир Мицић (аутори остала два су Иван Гол и Бошко Токин), већ на почетку представља кључну фигуру овог авангардног покрета: „На Шар планини – на Уралу – стоји / ГОЛИ ЧОВЕК БАРБАРО-ГЕНИЈ“ (Мицић, Gol, Tokin 1921: 3). Реч видно истакнута на средини странице указује да је то један од најважнијих појмова у овом тексту. Убрзо потом следи упозорење Европи, Западној, Северној и Централној, да затвори врата јер „долазе Барбари“, тачније „деца барбарогенија Југоистока“ (1921: 3). Сличну идеју пропагирају и друга два аутора овог Манифеста, те тако Иван Гол такође позива „натраг к праизвору доживљаја – ЈЕДНОСТАВНОСТИ“, односно „к барбарству“ и апелује да „ми опет морамо постати БАРБАРИ поезије“ (1921: 11). Гол овде европску авангардну наклоност примитивној, тј. афричкој уметности повезује са зенитистичким динамизмом: „Ми требамо модерне ЦРНАЧКЕ ПЕСМЕ пуне електричности, телефона, стенограма“ (1921: 11).

Од упозорења да „не треба бити барбар“, Мицић у 13. броју стиже до прокламације „ЗЕНИТИЗАМ ЈЕ НАЈБУНТОВНИЈИ ЧИН МЛАДЕ БАРБАРСКЕ РАСЕ“ (1922: 18), а варварство се тако превреднује од превазиђеног ступња културног развоја до једног вида супротстављања филистарском и грађанском моралу. У истом броју појављује се Мио Радова песма „Наш

варварски бог“, у којој се даје на знање да песници зенитисти („ми Варвари“) имају свог бога, Пегу, чији је задатак „ударити у Козмос“ (Мио Рад 1922: 20). *Зенит* народе Балкана све чешће приказује као варваре Европе и варварство се схвата као позитивна вредност. Тако се у специјалном, немачком издању часописа од 14. јула 1922, које се појавило у Минхену, на врху прве стране објављује „Други продор варвара“ (*Zweiter Barbarendurchbruch*), као пример барбарогенија се наводи Никола Тесла, даје се извод из Головог манифеста у којем се траже варвари у поезији, као и немачки превод Мио Радове песме „Наш варварски бог“ (в. *Zenit* 1922). Речи варвари и варварско су на неколико места видно истакнуте великим словима, а из целог памфлета се закључује да је Мицићу било важно да и у Немачкој представи идеју о варварској балканској раси која ће спасити Европу од њене „псеудокултуре и цивилизације“. Оно што су већином сви авангардни уметници и песници осећали, а што су Мицић и други зенитисти највише потенцирали, јесте да у таквим околностима, бити варварин усред европске цивилизације не само да није лоше већ је и пожељно. Ипак, Мицић у својој жељи за варваризовањем декадентне Европе временом постаје нарочито милитантан и фанатичан, те се од почетне пацифистичке и хуманистичке отворености из првих бројева *Зенита* и зенитистичког *Манифеста* стиже до изразите нетрпељивости, која прераста у екстремнији национализам.

Као својеврсна кулминација зенитистичког пропагирања „барбарогенијалности“, октобра 1924, у сада већ београдском осмоброју *Зенита*, појавила се Мицићева песма „Барбарогеније“:

Моја нова песма је бесна муња матере сунца
[...]
Још дивљачки сам везан и не могу да се пропнем
Ах дивље би да рикнем у планине балканског континента
Зверски ухваћен у лисичине истока и запада
Јаој.....
[...]
Али нове болове осветиће барбарогеније. (1924: н.п.)

Барбарогеније је Мицићева поетска конструкција, која се појављује и у његовој поезији и постаје главни и насловни лик његовог романа *Барбарогеније Децивиллизатор* (*Barbarogénie le Décivilisateur*) објављеног у

Паризу, на француском језику, 1938. године. Ипак, за уграђивање идеје варварства у поетику зенитизма заслужан је још један аутор *Зенита*. Бошко Токин је као Мицићев близак сарадник активно учествовао у раним фазама настанка покрета, те је тако, поред самог Мицића и Ивана Гола, написао и један део *Манифеста зенитизма*. Токинов ентузијазам и одушевљење Мицићевим покретом није дуго потрајало и он се са уредништвом *Зенита* разишао за мање од годину дана од изласка првог броја.¹⁵⁵ Међутим, Токинов допринос зенитизму је трајан и огледа се, између осталог, и у инсистирању на укључивању примитивног у модерну уметност. Већ у другом броју часописа Токин је предочио позитивне аспекте варварства кроз фигуру „барбаро-космоса“. У тексту „Млади реакционари и нови дух“ он хвали динамизам и интернационализам нове уметности и говорећи о духовној периоди, на коју се нова уметност надовезује, и о експресионизму, као приближавању „коначном решењу“, долази до „новог става човека, горостасног барбаро-космоса Whitmana“ (1921б: 4). Токинов барбаро-космос је Волт Витман, амерички песник којег исти аутор види и као део већ поменуте духовне периоде и као једног од „четири почетка модерне поезије“ (поред Бодлера, Рембоа и Ничеа).

Није изненађујуће што је Токин у темељ једног авангардног покрета као што је зенитизам уградио америчког песника ако се има у виду Токиново више пута исказано одушевљење Америком. За разлику од Мицића, који се одлучно окреће Истоку и Русији, Токин могућност обнове европске културе и цивилизације види у спреси Русије и Америке, као оног виталног дела Запада и симбола акције. Представници Америке, по Токину, пре свега су Чарли Чаплин, као звезда филма, нове уметности у успону, и Волт Витман, као велики песник, „барбаро-космос“.¹⁵⁶ Ова одредница сажето и прилично верно описује слику коју су о америчком песнику имали српски авангардисти – снага и виталност варварина у спреси са космичком визијом света.

¹⁵⁵ Како преноси Марко Бабац, „Токину се није свидела наглашена самоувереност у постизању коначног циља, који је готово остварен, као ни извесна претерана националистичка концепција Мицићевог схватања зенитизма кроз тежњу ка балканизацији Европе“ (Бабац 2009: 41).

¹⁵⁶ Повремено им је прикључен и Едгар Алан По.

Волт Витман је често име у Токиновим есејима. Као што смо видели, наводи га као типичног модерног човека и као песника слободног стиха. Пре него што га је приказао као „барбаро-космоса“ у *Зениту*, Токин се у текстовима које је објавио годину дана раније више усредсређивао на „космичку“ страну америчког песника, те ће о томе бити речи у наредном поглављу. За разматрање примитивистичких тенденција у оквиру зенитизма (и развој барбарогенија), значајнији су чланци које Токин објављује током 1921. године, а пре свега његов део *Манифеста зенитизма*. За разлику од Ивана Гола, који у свом делу манифеста такође помиње Витмана, али га сврстава међу превазиђене књижевне форме („Свако столеће има своју форму: / Сонет је био – четвртост / Античка драма – триангл / Шекспир и Витмен – упоредни / Данашња поезија је / ОКОМИЦА“ (Мисић, Gol, Токин 1921: 12)), Токин америчког песника афирмише означивши га као варварина, што је у контексту нове уметности пожељно јер „бити барбар значи: почетак, могућности, стварање (Nietzsche, Whitman, Достојевски барбари су, јер су почеци)“ (Мисић, Gol, Токин 1921: 14). За разлику од Мицића, који закључује да „не треба бити барбар“ (1921а: 4), Токин у *Манифесту* тврди да „**Треба бити барбар**“ (1921: 14). Токинова формула за стварање зенитисте је: „Барбар + аристократа + метакозмичар + надреалиста = зенитиста“ (1921: 14).

Након разлаза са Мицићем, Токин је сматрао за потребно да скрене пажњу на свој допринос зенитизму, те у тексту „Мој зенитизам“ (објављеном 1921. у *Југославенској њиви*) појашњава:

Када сам у манифесту написао „естетизација свих динамика и мистика = зенитизам“ то је била само једна нова форма већ више пута израженог. „Барбар + аристократа + метакозмичар + надреалиста = зенитиста“ стоји у мом манифесту. *Барбар* и *аристократа* појмови су које сам ја унео у „Зенит“, *надреалиста* експресионистичко је колико и зенитистичко, *метакозмичар* је једино узето од Мицића“ (Токин 1921г: 70).

Мицић ово не негира, те у реакцији на Токинов текст, у чланку „Зенитизам и његово наличје“ (1921, такође *Југославенска њива*) каже:

А и то, да зенитиста не може и не сме бити *барбар* што је одлучно! [...] Они који то хоће из свога сиромаштва подметнути, то је насилно прикрпавање једне псеудолжности. То је његово наличје. Јер, док је

зенитизам *узвисивање* дотле у исто време не може бити *снизивање* (Мицић 1921в: 556)

односно не може бити варварство. Мицић се тиме одриче варварства, мада задржава и наставља да афирмише концепт барбарогенија.

Мада је Љубомир Мицић упорно инсистирао на оригиналности зенитистичке мисли, што искључује позивање на изворе или утицаје, сама реч „барбарогеније“ упућује на два појма која је у поетици зенитизма афирмисао Бошко Токин. У текстовима у којима говори о „варварима“ и „генијима“ Токин у представнике обе категорије сврстава и Волта Витмана. Стога се може закључити да и зенитистички јунак, „барбарогеније“, фигурира као нека врста витмановског јунака. Амерички песник је тако преко Токинових идеја уграђен у кључни концепт једног аутентичног југословенског *изма*.

7. КОСМИЧКА ПОЕТИКА

*This day before dawn I ascended a hill and look'd
at the crowded heaven,
And I said to my spirit When we become the
enfolders of those orbs, and the pleasure and
knowledge of every thing in them, shall we
be fill'd and satisfied then?
And my spirit said No, we but level that lift to
pass and continue beyond. (W. Whitman,
„Song of Myself“)*

*Генијално-астрално-сунчано-динамично-
глобално тело генија еманира непрекидно.
(Б. Токин, „Сунце и геније. Човек-сунце“)*

7. 1. ВОЛТ ВИТМАН, ЈЕДАН КОСМОС

Одлучивши да се читаоцима своје прве збирке не представи онако како то конвенција налаже, именом и презименом на насловној страни књиге, Волт Витман је то учинио при средини прве песме стиховима:

Волт Витман, Американац, један од грубијана, један космос,
Разуздано меснат и сензуалан.... једе, пије и размножава се,
Није сентименталиста.... не стоји изнад мушкараца и жена
нити одвојено од њих.... нимало више скроман но
нескрман. (Whitman 1996: 50)¹⁵⁷

Песник себе, између осталог, дефинише као космос и управо тај атрибут ће прихватити и уз Витманово име наводити многи његови поштоваоци широм света. Стога је за разумевање Витмановог глобалног утицаја неопходно размотрити шта се тачно подразумевало под космосом у овим стиховима.

Сама реч је била врло актуелна у америчким интелектуалним круговима средином 19. века, што је повезано са чињеницом да се 1848. појавио енглески превод *Космоса* Александра фон Хумболта. Ово капитално дело је у значајној мери било инспирисано Хумболтовим путовањима по

¹⁵⁷ У оригиналу:

„Walt Whitman, an American, one of the roughs, a kosmos,
Disorderly fleshy and sensual . . . eating drinking and breeding,
No sentimentalist . . . no stander above men and women or apart from them . . .
no more modest than immodest.“

У последњој верзији ове песме (1881) стих гласи: „Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son“, што је у преводу Драгана Пурешића: „Волт Витман, један свемир, син Менхетна“ (Vitman 2008: 69).

Северној и Јужној Америци, а и само је служило као инспирација како у домену природних наука, поставши основ будућих истраживања у астрономији, биологији, географији, тако и у сфери хуманистике и уметности. Идеја да космички поредак, као савршено уређен и хармоничан систем, утиче и на живот на земљи, уређује га и води, била је привлачна америчким песницима и мислиоцима. Лора Дасоу Волс у књизи *The Passage to Cosmos: Alexander von Humboldt and the Shaping of America* (*Пут за космос: Александар фон Хумболт и обликовање Америке*, 2009) уочава Хумболтов утицај у делима многих америчких аутора укључујући Емерсона, Тороа, Поа и Витмана. Како Волс преноси, Витман је показивао велико интересовање за дело немачког природњака, те је и *Влати траве* писао са Хумболтовим *Космосом* на радном столу (Walls 2009: 280).

Витман је своју дефиницију космоса изнео у једној бележници где каже: „Космос, именица мушког или женског рода, особа чији опсег ума, или чији домет у одређеној науци, укључује све, цели познати универзум“ (наведено према Miller 2010: 145).¹⁵⁸ Како тврди Мет Милер, ауторство ове дефиниције може се приписати Витману јер није познато да се реч икада раније користила да означи људско биће (Miller 2010: 145). Поетски уобличено објашњење појма појављује се у песми „Kosmos“ („Космос“), објављеној у трећем издању *Влати траве*:

Онај ко обухвата разноликост и ко је Природа,
Ко има распон земље, и грубост и сексуалност земље, и
велику дарежљивост земље, и равнотежу такође,
Ко није узалуд гледао кроз прозоре, очи, или чији мозак
није узалуд слушао гласнике;
Ко обједињује вернике и невернике – Ко је најсјајнији
љубавник;
Који или која садржи како и доликује свој троједин део
реалности, духовности и естетског или
интелектуалног,
Онај ко, пошто је промислио о телу, закључује да су сви
његови органи и делови добри;
Који или која, на основу теорије земље и свог тела, по
суптилним аналогијама разуме и теорију града, песме
и велику политику ових Држава;

¹⁵⁸ У оригиналу: “Kosmos, noun masculine or feminine, a person who[se] scope of mind, or whose range in a particular science, includes all, the whole known universe.”

Ко не верује само у нашу планету, са њеним сунцем и
месецом, већ и у друге планете, са њиховим сунцима и
месецима;
Ко градећи кућу од себе самог или себе саме, не за један
дан, већ за вечност, види расе, епохе, датуме,
генерације,
Прошлост, будућност, како ту живе, попут свемира,
нераздвојни заједно. (Whitman 1996: 516–7)¹⁵⁹

Прво што се примећује јесте да песник користи релативну заменицу која се односи на људе (*who*) и космосу даје моћ расуђивања, веровања, стварања, те га тако приказује као човека, што је у складу и са претходно наведеном дефиницијом. Ово је везано и за Витманову транскрипцију саме речи – уместо уобичајеног енглеског „*cosmos*“ песник користи „*kosmos*“, што може да упућује и на Хумболтов утицај.¹⁶⁰ Необична транскрипција која прати необичну употребу речи запажена је и подробно разматрана од стране критичара, о чему је говорио и Велти у својој дисертацији (Welty 1980: 75). Анализирајући мишљења различитих аутора о Витмановој специфичној употреби термина „космос“, Велти је закључио да „*kosmos*“ (са својом неубичајеном транскрипцијом) подразумева Витманову поетску персону, тј. лирски субјекат као микрокосмос, који у себи отеловљује свемир и функционише по његовим законитостима – законитостима „*cosmos*-а“, овде у улози макрокосмоса (1980: 80).

¹⁵⁹ У оригиналу:

„Who includes diversity and is Nature,
Who is the amplitude of the earth, and the coarseness and sexuality of the
earth, and the great charity of the earth, and the equilibrium also,
Who has not looked forth from the windows, the eyes, for nothing, or whose
brain held audience with messengers for nothing;
Who contains believers and disbelievers — Who is the most majestic lover;
Who holds duly his or her triune proportion of realism, spiritualism, and of the
aesthetic, or intellectual,
Who, having considered the body, finds all its organs and parts good;
Who, out of the theory of the earth, and of his or her body, understands by
subtle analogies, the theory of a city, a poem, and of the large politics of
These States;
Who believes not only in our globe, with its sun and moon, but in other globes,
with their suns and moons;
Who, constructing the house of himself of herself, not for a day, but for all time,
sees races, eras, dates, generations,
The past, the future, dwelling there, like space, inseparable together.“

¹⁶⁰ Мада је Хумболтов *Космос* готово сигурно читао у преводу (енгл. *Cosmos*), Витман је вероватно био упознат и са насловом изворника.

Ако се термин односи на песника, песма „Космос“ се може схватити као програмска, са таксативно изложеним главним постулатима Витманове поетике. Кључне речи се појављују у првом стиху, „разноликост“ и „природа“, а присутно је и песниково инсистирање на „осетљивим“ темама као што су сексуалност и тело са свим својим деловима и органима. Тело, мушко или женско, налази се негде између земље, као небеског, и државе, као политичког тела, те се тако наглашава њихова повезаност. Истакнуто је и још једно тројство обједињено у космосу – реалност, духовност и естетска, односно интелектуална димензија. Космос у Витмановој песми потврђује и основно значење те речи, тиме што, поред нашег соларног система, обухвата и оне друге, али и тиме што је вечан, што у себи обједињује прошлост и будућност.

Елементи Витманове космичке поетике свеприсутни су у његовом делу, а упућивање на космос проналази се како у стиховима, тако и у аутопоетичким прозним текстовима, често објављиваним у виду предговора новом издању поезије. О нужној повезаности песништва и космоса говори се и у предговору првом издању *Влати траве*, где Витман напомиње да ће амерички песници бити великодушни и пуни љубави, да ће они „бити космос... без монопола или тајности... ради да пренесу било шта било коме.. гладни за једнакима ноћу и дању“ (Витман 2015: 76). Под тим се подразумева да ни сам песник ни његови наследници неће себично располагати својим талентом, да се неће окренути себи или некаквој езотерији, „већ да ће стварати поезију која је од користи другима, чак и (или нарочито и) песничкој конкуренцији“ (Miller 2010: 146).¹⁶¹ При крају предговора, песник закључује да „ускоро више неће бити свештеника“, те да ће на њихово место доћи једна „надмоћна врста“ – „дружине космоса и пророци *en masse* заузеће њихово место“ (Витман 2015: 83). Идејом о песнику-пророку, који својом демократском и космичком визијом наступа уместо постојећих система мишљења и веровања, Витман завршава овај предговор и уводи читаоца у

¹⁶¹ У оригиналу: „The implication is that his poetic progeny, like Whitman himself, will not monopolize their poetic gifts through private or esoteric acts, but instead will create a poetry that is of use to others, even (or especially) their poetic competition.“

прву песму, „Песму о мени“, где су начела космичке лирике примењена у пракси.

Витман своју космичку визију песништва образлаже и у каснијим аутопоетичким текстовима, те се идеја о песнику-космосу, представљена у „Предговору“ првом издању, временом обликовала у разрађену космичку поетику. У *Демократским видицима* песник одлучно објављује да „Америка захтева поезију која је одважна, модерна и свеобухватна и космичка, каква је и она сама“, што подразумева проналажење инспирације у модерним дешавањима и науци, окретање будућности и удаљавање чак и од „највећих модела прошлости“, као и веру у себе и сопствени демократски дух (Whitman 1996: 1003).¹⁶² По Витману, космичка поезија је модерна поезија која проистиче из демократског духа нације, односно појединца.

У тексту објављеном као предговор специјалном издању *Влати траве*, приређеном у част стогодишњице постојања Сједињених Држава (1876. године), песник се осврће и на свој песнички рад и износи своју визију модерне поезије. Наглашавајући утицај науке и научних достигнућа на његову поетику, Витман поново истиче и да поезија данашњице треба да прати модерни дух, да се шири ка будућности, да тежи да изрази „огромно пространство и сјај и стварност“ и да уздигне човечанство до нових орбита. У складу са таквом тежњом,

поезија, до сада па чак и данас у тако великој мери везана за дечје приче и пуко љубависање, тапацирунг и површне риме, мораће да прихвати и, не поричући прошлост ни теме из прошлости, биће оживљена овом огромном иновацијом, космичким духом, који од сада, по мом мишљењу, мора да буде позадина и основни покретач, мање или више видљив, свих првокласних песама. (Whitman 1996: 1036)¹⁶³

Ова реченица, која сажима срж Витманове поетике, могла би се сасвим прикладно употребити и у манифесту неког авангардног покрета из првих деценија 20. века, будући да потенцира управо оне антитрадиционалистичке

¹⁶² У оригиналу: „America demands a poetry that is bold, modern, and all-surrounding and kosmical, as she is herself“; „[...] the greatest models of the past.“

¹⁶³ У оригиналу: „the vastness and splendor and reality“; „Poetry, so largely hitherto and even at present wedded to children's tales, and to mere amorousness, upholstery and superficial rhyme, will have to accept, and, while not denying the past, nor the themes of the past, will be revived by this tremendous innovation, the kosmic spirit, which must henceforth, in my opinion, be the background and underlying impetus, more or less visible, of all first-class songs.“

и космичке тенденције које су инспирисале и песнике авангарде. Као и Витманова, и авангардна поезија заснована је на уверењу да је космички дух оно што ће песника отргнути од скучености, баналности и украса и приближити човеку и модерном добу.

У основи Витманове космичке поетике налази се песниково занимање за природне појаве, као и за науке које те појаве изучавају, а које су у другој половини 19. века биле у експанзији захваљујући бројним открићима. Песниково поштовање према „егзактној науци“ и научницима изражено је у „Предговору“ из 1855, где се истиче да научници не постављају ограничења, већ пружају ослонац и подршку песницима, те да су за песнике „законодавци“, чија се достигнућа налазе у основи сваке савршене песме (Витман 2015: 77). Ипак, како Харолд Аспиц предочава, и поред искреног занимања за науку, Витманово познавање научних феномена и принципа било је лаичко, стицано посматрањем и читањем популарне научне литературе. Стога се може рећи да Витман, „мада поздравља достигнућа науке, није доследно објективан, те често научну објективност подређује својим интуитивно-поетским увидима“ (Aspiz 2006: 217).¹⁶⁴

У контексту космичке поезије посебно је важно Витманово интересовање за астрономију и небеска тела, у којима често проналази инспирацију.¹⁶⁵ У кратком есеју „Ноћи препуне звезда“ („Full-Starr'd Nights“, *Specimen Days*) песник истиче значај неба и звезда као извора духовног стварања: „Ах, где би било хране за духовност да није неба и звезда?“ (Whitman 1996: 828).¹⁶⁶ Звездано небо и природа уопште одувек су налазили место у поезији, али Витман и овим темама прилази на начин који се разликује од традиционалног. У *Демократским видицима* он предочава да песник природу не треба да посматра као украс, већ као целовит ентитет:

¹⁶⁴ У оригиналу: „Although he applauds the achievements of science, he is not consistently objective, often subordinating scientific objectivity to his own intuitional-poetic insights.“

¹⁶⁵ Витманово интересовање за астрономију добило је конкретизацију и у наслову једног циклуса песама у последњој верзији *Влати траве*, „Од поднева до звездане ноћи“ („From Noon to Starry Night“).

Осим тога, Витманова космичка поезија послужила је и као инспирација другим уметницима. Примери су сликар Винсент Ван Гог и његово *Звездано небо* и композитор Густав Холст са оркестарском свитом *Планете*.

¹⁶⁶ У оригиналу: „Ah, where would be any food for spirituality without night and the stars?“

Природа, права Природа, и права идеја о Природи, дуго одсутна, мора се, пре свега, у потпуности повратити, увећана, и мора обезбедити преовлађујућу атмосферу за песме и бити тест за све високо литерарне и естетске композиције. Не мислим на уређене стазе, подшишане живице, букетиће цвећа и славује енглеских песника, већ на целу орбиту са њеном геолошком историјом, космос, који носи ватру и снег, који се ваља кроз бескрајне просторе, лак као перо, мада тежак милијарде тона. (Whitman 1996: 1008)¹⁶⁷

Космос није само предмет проучавања науке која покушава да га измери и опише егзактним терминима; космос је пре свега бескрајни, мистични простор, у ком делују недовољно истражене силе, моћни свод који наткриљује и обједињује цело човечанство. Одатле аналогија са песништвом, јер Витманов идеални, космички песник својом универзалном поезијом такође треба да буде свеобухватан. Космичка поетика тако подразумева мистично јединство остварено између људи и између човека и природе. Ипак, и поред своје мистичности, за Витмана космос није некакво далеко, апстрактно пространство, које постоји као антипод земаљском животу, већ се он непрекидно прожима са бићима и појавама на Земљи.

Песник не пропушта да нагласи да централно место у космосу заузима човек, који је и сам по себи један космос. У „Песми о мени“, у одељку који непосредно претходи стиховима у којима себе изједначава са космосом, песник кличе научним достигнућима: „Ура за позитивну науку! Живели егзактни докази!“, као и људима који се баве различитим истраживањима (лексикографима, хемичарима, морепловцима, геолозима, математичарима), али док њима упућује „прве почести“, он и додаје: „Ваше су чињенице корисне, али оне ипак нису моје пребивалиште, / Ја уз њих само улазим у подручје свог пребивалишта“ (Whitman 2008: 69). У песми „Кад сам слушао ученог астронома“, песник атмосфери амфитеатра и научног предавања, током којег се нижу докази, бројке, карте и дијаграми, супротставља отворени простор и звездано ноћно небо:

¹⁶⁷ У оригиналу: „Nature, true Nature, and the true idea of Nature, long absent, must, above all, become fully restored, enlarged, and must furnish the pervading atmosphere to poems, and the test of all high literary and esthetic compositions. I do not mean the smooth walks, trimm'd hedges, poseys and nightingales of the English poets, but the whole orb, with its geologic history, the kosmos, carrying fire and snow, that rolls through the illimitable areas, light as a feather, though weighing billions of tons.“

Кад сам седео и слушао астронома где предаје у сали уз буран
пљесак,
Како сам брзо постао необјашњиво уморан и слаб,
Док нисам устао, извукао се напоље и одлутао сам,
У тајанствени влажни ноћни ваздух, и с времена на време,
У савршеној тишини, гледао у звезде. (Vitman 2008: 203)

Слично томе, у „Песми о кључу“ („Clef Poem“),¹⁶⁸ термин из музичке нотације употребљен у наслову (*clef* тј. кључ) упућује на музику сфера. Посматрајући звезде песник осећа да су и његове мисли усклађене са космосом и схвата да је његова земаљска стварност подједнако величанствена и дивна као звездано небо.

Витман себе сматра неодвојивим делом космоса, јер је, попут свих људи, и он настао као производ еонског развоја света. Стихове из „Песме о мени“: „Велике су биле припреме за мене, / Верне и пријатељске руке које су ми помогле“ (Vitman 2008: 129), песник ће разрадити у антологијском опису продаје робова из „Ја опевам тело електрично“, где се узвишеност људског тела дочарава стихом: „За ово се земља припремала квинтилионима година без иједне животиње и биљке / За ово су се истинским и сталним окретањем смењивала доба“ (Vitman 2008: 157). Лирски субјекат „Песме о мени“ на више места наговештава своју протејску природу, те каже да се неће задржати између шешира и чизама, да је „напуњен грубом твари и напуњен твари која је фина“ (2008: 55), као и да у себи садржи „гнајс, угаљ, маховину дугог влакна, воће, жито, јестиво корење, / Цео сам обложен четвороношцима и птицама“ (2008: 85). Будући да је створен природним процесима који су трајали миленијумима и да је сачињен од делова живе и неживе природе, стапање лирског субјекта са природном средином логичан је завршетак живота као и „Песме о мени“ и илустрација принципа космичких веза по којем човек настаје из природе и у њу се умирањем враћа.

Идеја о космичкој повезаности доноси и идеју о суштинској једнакости свих људи, што се при површнијем читању појединих стихова може превидети. Стихови попут „Ја славим себе, и опевам себе“ могу зазвучати и егоцентрично, мада песник додаје: „Јер сваки атом што припада мени, исто

¹⁶⁸ Песма је први пут објављена у другом издању *Влати траве*, 1856. године, а касније скраћена, прерађена и преименована у „На плажи ноћу сâм“.

тако припада и теби“ (Vitman 2008: 23). Потенцијални егоизам у „Песми о мени“, како то запажа Кенет Кмил, „није нарцисоидан, није затворен унутар себе нити проистиче из неспособности да се повеже са другима. Витманов егоизам одлучно гледа ка споља, тумара светом, заправо целим универзумом, упијајући све“ (Smiel 2000: 221).¹⁶⁹ Витманов лирски субјекат, означен заменицом првог лица јединине, у току песме преузима различите улоге и поистовећује се са најразличитијим људима, тежећи да обухвати цео свемир. Ворд Велти, анализирајући „космичку перспективу“ „Песме о мени“, закључује да космос отеловљен у лирском субјекту представља „централну метафору ове песме, јер служи као уједињујуће средство у песми која нема никакво препознатљиво јединство времена, места и радње“ (Welty 1980: 80).¹⁷⁰ Космички лирски субјекат је, по Велтију, управо оно што обједињује епизодичну и фрагментирану радњу и разноврсну тематику „Песме о мени“ и увезује их у једну целину.¹⁷¹

Песник-космос и физички обухвата велика пространства досежући у висину до далеких универзума, а у ширину до најдаљих делова планете. У „Песми о мени“ његова визија је планетарна:

Моје ме споне и терети напуштају, лактови ми почивају
у морским провалијама,
Обухватам планинске венце, дланови ми прекривају
континенте (Vitman 2008: 89).

¹⁶⁹ У оригиналу: „The egoism described in 'Song of Myself' is not narcissistic, not contained within itself or stemming from an inability to connect with others. Whitman's egoism looks resolutely outward, roaming the world, the whole universe for that matter, soaking it all in.“

¹⁷⁰ У оригиналу: „The persona as 'kosmos' is the central metaphor of the poem, for it serves as a unifying device in a poem that has no recognizable unity of time, place, and action.“

¹⁷¹ Витман универзалност свог искуства потенцира и стиховима:

Ово су заиста мисли свих људи свих доба и земаља, оне не потичу од мене,
Ако нису твоје колико и моје, оне су ништавне, или готово ништавне (Vitman
2008: 57),

што објашњава и често цитирану констатацију о противречењу:

Противречим ли ја себи?

Добро онда, противречим себи

(Ја сам велик, садржим мноштва). (Vitman 2008: 145)

Песник универзално искуство проживљава чак и у сновима, те у „Спавачима“ каже: „Сањам у свом сну све снове других сневача“ (Витман 1974: 184). Космичка повезаност међу људима нарочито добро се види док спавају:

Спавачи су врло лепо док леже разодевени,

Они струје, за руке се држећи, поврх читаве земље од истока до запада док
леже разодевени“ (Витман 1974: 192).

Витманов космички приступ подразумева и интернационализам и отвореност према другим нацијама. Идеалистички космополитизам и жеља да се поезијом обухвати цела планетанашли су се у основи песме „Salut au Monde!“ („Поздрав свету“), која је својим француским насловом и пописом топонима и народа света пробудила интересовање европских песника, нарочито оних авангардних, поборника интернационалне уметности.¹⁷² Неименовани лирски субјекат позива Волта Витмана да се осврне на чуда, на призоре и звуке, све међусобно повезане ентитете, људе, насеља, природу. Песникова визија је истовремено интроспективна, јер се „географска ширина шири, а дужина издужује“ унутар њега самог, а и панорамска, као визија која прелеће континенте и при том успева да сагледа и ситне детаље у пејзажу. Песник чује и шпанске кастањете и француске слободарске песме, и скакавце у Сирији и арапског мујезина, и козачке повике и Индуса који подучава свог ученика. Погледом прелази преко великих вода, планинских венаца, железничких пруга, телеграфских жица, подручја која призивају древну историју и приче из митологије, преко степа, равница, ледених крајева, али и градова. Свуда види мушкарце и жене и различита достигнућа остварена упорношћу и вредноћом човечанства и све то поздравља. Стихом „You whoever you are!“ песник се у последња три одељка песме обраћа становницима света:

Ти, тко год био!

Ти, кћери или сине Енглеске!

Ти, из моћних славенских племена и царстава! Ти, Русе у
Русији!

Ти, црни Африканче с божанском душом, тамнога
поријекла, велик, с лијепом главом и тијелом одређен
си за дивну коб у потпуној равноправности са мном!

[...]

Поздравље вама! Честитке вама свима у име моје и
Америке! (Vitmen 1969: 45–46)

¹⁷² Песма пак није пробудила значајније интересовање српских (српскохрватских) преводаца. Уз изузетак одломака који су се местимично појављивали по периодици, песма „Salut au Monde!“ појавила се код нас само у преводу Тина Ујевића (у Ујевићевом избору Витманове поезије, објављеном у Загребу 1951. Превод је касније ушао и у избор који су сачинили Т. Ујевић, И. Андрић и Т. Вучковић, 1969). Иван В. Лалић и Драган Пурешић је у својим изборима изостављају.

У последњим стиховима, Витман у име своје нације високо диже руку у знак поздрава „да остане послуже мене за увијек на видику / за сва насеља и домове људи“ (Vitmen 1969: 49), чиме утврђује статус америчког али и светског песника, као и песника будућих генерација. Волт Витман, Американац и космос, поздравља свет који прожима и обухвата својом визијом, а који са своје стране прожима и обогаћује њега својом разноликошћу.

7. 2. КОСМИЗАМ У АВАНГАРДНОЈ ПОЕЗИЈИ

Говорећи о карактеристикама авангардних књижевности, Гиљермо де Торе је издвојио интернационализам, као једну од две највидљивије премисе европске авангарде. При том се не мисли на интернационализам „у самом делу, већ у екуменском ширењу духа и одређених норми“, што даље подразумева презирање „свега личног, наслеђеног и ритуалног“ (Торе 2001: 12). У таквом стању духа и у вечитој тежњи за ослобођењем од стега и ограничења, сасвим је природно да песници усвајају ширу, космичку перспективу, којом успостављају везу са најудаљенијим деловима планете и универзума.

Код европских песника се жеља за превазилажењем националних граница и повезивањем народâ нарочито појачала у току и по окончању Великог рата, те се управо у овоме налази и важан разлог за спремно прихватање Витманове космичке поезије. Можемо да претпоставимо да су на пораст угледа америчког песника у Европи у послератном периоду утицале и друштвено-политичке околности, пре свега позиција Сједињених Држава у мировним преговорима. Ставови америчког председника Вудроа Вилсона, изложени у његовом говору у „Четрнаест тачака“, истицали су помирење и сарадњу европских народа, као најбржи пут опоравка од разорних последица рата.¹⁷³ Као што ћемо видети у наставку текста, Вилсонов говор је запажен и

¹⁷³ Мада је услед противљења појединих савезника сразмерно мали део Вилсоновог плана ушао у Версајски мировни споразум, последња од 14 тачака послужила је као основ за

на југословенским просторима, а његов изражен космополитизам засигурно је помогао да и велики амерички песник Волт Витман буде поздрављен као песник отвореног духа, пријатељски настројен према свим народима света.

Непуних годину дана по окончању рата, Америка, а и Европа, прославиле су стогодишњицу Витмановог рођења, те је тим поводом и двоје српских књижевника у загребачком *Књижевном југу* објавило пригодне текстове. Мада текст Иве Андрића пре свега даје приказ песниковог живота, сама завршница потврђује да је и код нас Витман прихваћен као песник интернационалног пријатељства – Андрић у америчком песнику види

ретког, савршеног, видовитог човека, који је својим друговима, песницима и борцима свих будућих нараштаја, оставио као завет своју предсмртну реч, реч једноставне делотворне љубави: “Будућност света је у слободном промету и солидарности свих раса.” (Андрић 1994: 116)

Самој поетици и њеним космополитским аспектима више пажње посвећује Аница Савић Ребац, која у Витману види творца америчке нације, песника који је ту нацију и стварао и први опевао. Наводећи одломке из различитих песама („Крећући са Поманока“, „Теби о демократијо“, „Мала је тема моје песме“, „Песма Земље која се окреће“, „Године модерног“) српска критичарка Витмана приказује као песника Демократије, за којег је „братство људи [...] оно високо уметничко дело које он хоће да створи“ (Савић Ребац 1988: 323), али и као песника индивидуализма, који слави сваког појединца, свако „лично ја“, колико и цело човечанство. У есеју се истиче Витманово залагање за усавршавање сваког човека понаособ, што је предуслов за усавршавање друштва, будући да се демократија не може стварати без оснажених појединаца. Као доказ да није у питању само песнички идеал, Аница Савић Ребац наводи Америку и председника Вудроа Вилсона, чије се име, како каже, „данас [...] не спомиње мање од имена самих Сједињених Држава“ (1988: 324). Индивидуализам демократије, остварен у Америци, подразумева „да једна моћна личност израсте органски из целине, а не да јој се споља наметне. А то може да буде, кад се сваки делић целине

стварање Лиге народа. Амерички председник је стекао велику популарност, чак и у Немачкој, где је његов говор штампан и прештампаван у више публикација.

подједнако хармонично развија“, те је и Витменов идеал американизма: „Снажна личност у снажној демократији“ (1988: 324).

Аница Савић Ребац препознаје Витманову космополитску визију у којој он жели да, стварајући Америку, створи један бољи свет, заснован на демократским принципима слободе и једнакости. Витман је певао Америци јер је „у њој гледао симбол човечанства будућности“, те је зато и желео њено оснажење (1988: 322). Ово је изузетно проницљиво читање Витманове поезије, нарочито у односу на читања појединих данашњих критичара, који у његовом слављењу Америке виде одраз национализма и чак империјалистичких претензија. Аница Савић Ребац је још 1919. препознала ширину Витманове перспективе, која захвата много већа пространства од америчког континента и много ширу епоху од времена у којем је живео. Због тога је за њу Витман већи уметник од других песника префињенијег израза, јер он „није своје уметничко-творачке инстинкте концентрисао на своје поједине песме, уопште не на своју поезију, него је сматрао човечанство материјом своје уметности“ (1988: 322). Ауторка констатује да је тежња за обликовањем човечанства присутна код свих мислилаца-уметника, од Платона до Ничеа, али да јој нико од њих није дао „тако директног и примитивно снажна израза као Витмен“ и то управо зато што таква „творачка слобода“ не би ни била могућа нигде друго до у Америци (1988: 323).

Песници српске и југословенске авангарде позитивно су реаговали на космичке аспекте Витманове поезије, који су се поклапали са авангардним поетичким тенденцијама. Космичка лирика је заузела истакнуто место у српској послератној књижевности, чак доминантно, по мишљењу Радована Вучковића, који у својој студији о српској авангардној поезији покушава да одгонетне разлоге за ову доминацију. Вучковић се пита:

Шта је то утицало на песнике да цела једна генерација, у време оштрих класних борби, револуција и стварања политички ангажоване литературе на свим меридијанима света, пише поезију која уважава једино релације субјект – космос, субјект – природа као универзални простор живота човека који, као да није део друштвене заједнице, тежи ка свемирској апсолутизацији? (2011б: 139)

Одговор Вучковић проналази у историјским околностима, у идеји југословенства и борби за ослобођење и уједињење, као тежњама за које се залагала већина младих књижевника. Као други разлог овај аутор наводи жељу „да се наставе прекинути континуитети“, односно предратна тенденција супротстављања традиционалној естетици. Паралелно са тежњом за стварањем аутентичне националне књижевности развија и тежња за деловањем у оквиру шире заједнице, у оквиру човечанства. Ратно искуство је додатно утицало на продубљивање космичких сентимената те је „инсистирање на космосу, а не на људској заједници на земљи, која је издељена границама нација, култура, ратовима и мржњама, омогућавало [...] да се човек укључи у најшири оквир постојања“ (Вучковић 2011б: 152).

Знаци космичког духа и свест о повезаности бића и појава уочавају се већ у првим делима српске послератне авангардне поезије, а како истиче Вучковић, ток космичке поезије текао је практично непрекидно од 1920. године, када је Црњански објавио песму „Суматра“, до 1929, када се појављују *Вечери на мору* Анице Савић Ребац (2011б: 141), дакле целу деценију. Осим тога, космос је и редовна тема есеја као и различитих програмских текстова. У низу песничких и есејистичких остварења насталих на заједничкој подлози уочавају се и посве индивидуални приступи космизму. Разматрајући „топос космоса – космизам“ у поезији експресионизма, Бојана Стојановић запажа да се он појављује „често праћен мотивима екстатичног доживљаја природе / света, углавном подразумева чежњу лирског субјекта за ослобађањем од сопствене несавршености и телесности, кроз сједињавање са космосом“ (Stojanović 1987: 378). Ауторка додаје да код појединих песника „космичке визије имају карактер пантеистичког преплитања субјективног принципа у објективном, до стапања са апсолутом и губљења индивидуалитета“, док се код других космос јавља као „поприште васељенског сукоба добра и зла, Љубави и Смрти, при чему се песнички субјект јавља као медијум апокалиптичког, често деструктивног подвајања, до уништења“ (1987: 378). Јасно је да би се Витманови песници-космоси сврстали у ову прву групу, јер се у поезији америчког песника, који је пропагирао јединство различитости и прихватање злог као и доброг, не може говорити о сукобима између њих.

Радован Вучковић такође уочава индивидуални печат који су песници експресионизма остављали на „истоветни модел космичке поезије“ када су га „варирали [...] на посебан начин“ (2011б: 149). У случају Милоша Црњанског Вучковић препознаје етеризам, означен термином „суматраизам“, који је у основи песникове космичке лирике (2011а: 156). Црте етеризма присутне су и у хипнизму Радета Драинца, још једном аутохтоном српском *изму*, који је у „Програму хипнизма“ представљен као покрет који „ослобађа људе од свега“ а свет чини „невидљивом етеричном варницом, да га на тај начин истински баци у вечност“ (Драинац 1922: 1). У свом противљењу традиционалној, салонској поезији, Драинац тражи: „дајте нам мало даљина – мало страха – мало радости открића – мало вечности. [...] Дајте нам мало грозе – мало свемира – ужаса – мало ваше крви, да се види бар један конач голе душе... Дајте нам етеричности: у чему је Васељена“ (1922: 2).

Анализирајући поетику Растка Петровића, Бојан Јовић уочава да за овог песника свако књижевно-уметничко дело „представља посебну врсту уређене реалности, својеврсну васиону“ (2005: 49), те да се особеност Петровићевог космичког приступа огледа у извесној виталистичкој црти, односно у томе што је

[у]обичајена индивидуалистичко-субјективистичка концепција космизма [...] битно допуњена и ставовима који наглашавају и питања устројства – конструкције и структуре – људског, природног и уметничког космоса, а потом и тенденцијом да се космос у свим манифестацијама одреди у превасходно виталистичким терминима. (2005: 49)

Космичка перспектива је спремно усвојена међу песницима српске авангарде, јер им је космос, како је то предочио Винавер у „Совјетима здраваго јестества“, био већи и ближи од Париза (2012: 369). Било је, међутим, и другачијих реакција на појаву модерног, космичког и интернационално оријентисаног песништва, које су долазиле од традиционалиста. У есеју „Узбуна критике и најмлађа модерна“ (1921) Светислав Стефановић говори о тенденцији српске високе културе, у то време прожете духом „западног европејства“, да се осећа „угрожено навалом новог, интернационалног, општечовечанског, универзалног и космичког

духа“ (2005: 107). Критичар се, преиспитујући вредности афирмисане поезије Дучића и Ракића, запитао:

Има ли у тој поезији, најпре оног ширег национализма, југословенског и словенског? [...] Има ли у тој поезији оног осећања које сам назвао свемирном, козмичном милошћу, које данас поплављује целу светску уметност? Има ли тежње за спиритуализирањем љубави, живота, свега? (2005: 120)

Стефановић закључује да поезији српске модерне недостаје оваква космичка ширина, али да се она може пронаћи у поезији „најбољих од најмлађих“, због чега и стаје у њихову одбрану.

Након саркастичног осврта на „чежњу за бескрајношћу“, „носталгију за даљинама“, која се код Дучића завршава „једном женом која негде далеко преко три мора између два сфинкса тужи и плаче, мислећи на песника, који чезне и плаче и никада се утешити неће“, Стефановић запажа да се код „најмлађих“ и жена појављује као израз једне

универзалне чежње бића да се саопште једни другима; израз једне свеопште везе између свију бића, и вечите носталгије човекове да изађе из својих граница, из окова свога тела и своје свести и да се помеша са телима и душама, свестима и несвестима свега што постоји, свега што је било и што ће бити. (2005: 121)

Не само да осећања према једном одређеном бићу и усредсређеност на себе замењују осећањима према целом човечанству, док трагају за нитима које их повезују са другим ентитетима и појавама (живим бићима или природним феноменима), космички песници авангарде, као и Витман пре њих, теже да се са другим ентитетима споје, да се са њима стопе. Анализирајући црте мистике у српском космичком песништву, Вучковић закључује да се ту не ради о успостављању везе између појединца и божанства, већ о „растапањ[у] појединачног бића у космичком и природном универзуму или у другом бићу, што ствара претпоставку за нову врсту еротско-љубавног обожавања, са наглашеним квалитетима чулне екстазе“ (2011б: 151). Свест о повезивању и прожимању и најудаљенијих бића и о узрочно-последичној вези догађаја на различитим крајевима планете присутна је у многим делима авангарде. Светислав Стефановић у горенаведеном есеју, осврћући се на поезију

Црњанског као пример поетике „најмлађих“, у његовој песми „Ветри“ (*Лирика Итаке*), препознаје једну опсесију, „од које сви данас патимо“ – у питању је

она не толико носталгија за бекрајношћу и за универзумом, колико нека интуитивна свесност о нашој вези с целим универзумом, о нечем далеком, изнад свега нашег бића, од чега ипак цело наше биће зависи, и о оној сенци тајној и тајанственој коју сви ми бацамо на сва бића. (2005: 127)

Космичка поетика је у оквирима српске авангарде добила неколико специфичних и упечатљивих конкретизација. Један од аутохтоних *изама* српске авангарде, заснован на принципима космичке поетике, јесте суматраизам Милоша Црњанског. Инициран песмом „Суматра“, објављеном 1920. у *Српском књижевном гласнику*, суматраизам своје конкретније уобличење добија у „Објашњењу 'Суматре'“, написаном на позив уредника часописа, Богдана Поповића. Евоцирањем далеких, егзотичних крајева, који су у то доба деловали као снажан контраст суморној, ратној и послератној европској стварности, песник нуди утопијску слику простора у којем су људи „безбрижни, лаки и нежни“ и указује на узајамну повезаност далеких ентитета, бића и природних појава. Стихови „Суматре“

Растужи ли нас какав бледи лик,
што га изгубисмо једно вече,
знамо, да, негде, неки поточић,
место њега, румено тече (Црњански 1920а: 262),

враћају нас на Витманово поимање места човека у природи, са којом се непрекидно прожима, из које настаје и са којом се на крају сједињује.

Светски рат је, поред тога што је донео људске жртве и материјална разарања, имао и друге, мање негативне последице – повезао је становнике различитих делова планете. Војници су распоређивани на различите фронтове, цивили су одлазили из своје у околне земље, вести су стизале из удаљених крајева. Црњански се у објашњењу своје песме враћа на дан када је осетио „сву немоћ нашег живота и замршеност судбине наше“ (1920б: 268), на загребачкој железничкој станици, где се, окружен људима различитих националности, у суморној атмосфери, присетио друга који му је причао о Уралу. Уморног песника, који се после рата враћа у завичај, испуњен и измењен збуњујућим искуствима, његове хаотичне мисли воде до Суматре те

он на крају, опхрван различитим утисцима, из којих покушава да извуче неки смисао, закључује: „Гле, како су боје, чак до звезда, исте, и трешања и корала; како је све у вези на свету“ (1920б: 270). Поновивши реч „Суматра“ неколико пута, песник успева да се отргне од осећања немоћи и туге и преплављују га позитивна осећања:

Али, дубоко, у души, крај свег опирања, ја сам осећао, одједном, неизмерну љубав према тим далеким брдима, снежним горама, чак горе до ледених мора. Осетио сам неизмерне даљине, до тих, румених острва, где се догађа оно, што смо, можда, ми учинили; изгубио сам страх од смрти, везе за околину нашу, и као у некој лудој халуцинацији дизао сам се у те безмерне јутарње магле, да испружим руку и помилујем далеки, високи Урал, мора индијска, куд је отишла румен са мог лица, острва, љубави, заборављене бледе прилике... И сва та замршеност постаде један огроман мир и безгранична утеха. (1920б: 270)

Суматраизам је тако постао Црњансков покушај проналажења смисла у наизглед бесмисленим, неповезаним догађајима, који би донели утеху и ослонац за наставак живота.

У *Дневнику о Чарнојевићу* налазимо даље потврде песниковог космичког погледа на свет у његовој загледаности у небо, које усред ратног хаоса и послератне збуњености такође постаје извор утехе: „Ми смо слободни и знамо: да је небо свуд на свету исто и плаво, ох, тако“ (Црњански 1921: 28–29). О небу је највише слушао од свог друга, Далматинца, који је сам за себе рекао: „Ја сам суматраиста“. Суматраиста је песнику често причао о небу, „знао је боју неба сваког дана оних година што их је провео на мору по свету“, а по зидовима његове мале, оскудно намештене собе стајале су слике облака и неба, „сличице неба целог света“ (1921: 72). „Плаве обале на Суматри“ постале су једино у шта Далматинац-суматраиста верује и његова судбина, невезана за мисли о добру, злу, о животу. Суматраиста из *Дневника о Чарнојевићу* осећа „да је његов живот само румене једне биљке ради на Суматри“ (1921: 81) и то му доноси мир и осмех. На самрти се суматраиста теши „да ће уместо њега да живе румене неке јеле пуне какадуа лепих на једном острву далеком“, а присутнима говори: „господо смешите се можда ће то неко на Суматри осетити“ (1921: 84).

Станислав Винавер наводи суматраизам Црњанског као пример уметничког преобликовања стварности, које подразумева да треба „унети нову динамику, и нова образложења, нов ритам и нов ток, у стару стварност“ (1921: 27). Другим речима, то би значило „тумачити људе, овакве какви су пред нама, не оним што су и где су, већ нечим сасвим другим, нечим без непосредне везе са њима“, односно пронаћи космичке везе међу удаљеним и разнородним ентитетима. Надовезујући се на Црњанског, Винавер истиче да „преокрета не мора бити код нас, већ на Суматри“ (1921: 28).

Ово упућивање на суматраизам чини завршни део Винаверовог „Манифеста експресионистичке школе“, у којем аутор, у склопу објашњења експресионистичких тенденција, приказује и космичку димензију своје поетике. Језгровито формулисана прва реченица: „Ми смо сви експресионисте“ (1921: 3), показује ширину Винаверовог приступа, којим ће он објединити различите уметнике – од Баха и Бетовена па до Поа, Сезана, Достојевског и Гогоља. Тежња свих тих стваралаца, и оно што их чини експресионистима, била је да, од датих елемената, саграде нови свет, јер „сви су, када су били највећи, стварали свет, а не реконструисали свет, градили васељену, а не прецртавали оно чему је, у најбољем случају, други неимар дао полазне могућности“ (1921: 4).

За Винавера, експресиониста је и Витман (Хвитман), који од природе узима „више но што она даје у једном утиску“, који „набацује, као гиганти, Пелион утиска на Осу утиска, и даје експресију“, те тако остварује нову целину (1921: 15). Витман се природно уклапа у Винаверову слику експресионистичког песника због своје космичке визије, отворености духа и тежњи ка свеобухватности. Ова последња Витманова црта је можда најбоље изражена кроз каталоге, где се мноштво призора, звукова и најразличитијих сензација прелама и даје слику савременог света.

Винаверова запажања део су његовог промишљања о односу уметника-експресионисте и природе и космоса. Како природа „делује коначним ударима на чула“ и „даје и више но што наша чула траже“, а атом и космос су „изнад и испод те коначности“, уметник мора или да се уздигне до бескраја

космоса, или да се спусти на ниво атома, „који су такође космоси“ (1921: 14) Винавер открива оно што је својевремено открио и Витман, а што се заснивало на тада актуелним научним открићима – сваки појединачни атом представља један космос. Описујући непосредно дате појединачне случајеве уметник ће стићи до космоса, јер је у индивидуалном садржано универзално, кроз које је све на свету повезано.

„Манифест експресионистичке школе“ има улогу поетичког увода у књизи *Громобран свемира*, коју чине разнородни експресионистички текстови, обједињени, између осталог, Винаверовим космичким схватањем уметности и живота. Један од њих је и футуристичко-космичка радио(грам)-драма у једном чину, по којој је збирка и добила наслов и која је уједно и пример увођења научног дискурса у књижевни текст. Остали текстови у збирци обрађују различите теме и посвећени су музици, сликарству, боемству, сукобу старих и младих, те заједно чине пастиш различитих утисака и илуструју повезаност наизглед несродних појава, на којој космички песници експресионизма инсистирају. Тако конципиран, *Громобран свемира* у читаоцу буди осећаје које је изразио Растко Петровић у свом осврту на ту књигу:

У васељени владају закони неумитни; али конци тих неумитности граде својом испреплетаношћу неколико чворова на које, ако се случајно наиђе, и делује на њих, одјекнуће и најинтимнији кут свемира. У освајање њих упућен је напор хероја-људи и хероја-масе, дакле и хероја-уметности. (Петровић 1974: 168)

Уочљиве су сличности са Црњансковом поетиком суматраизма, па и са поетиком других авангардних песника, те се ова запажања могу издвојити и као суштина космичке лирике послератне авангарде.

Треба истаћи да космос у модерном добу с почетка 20. века није сасвим еквивалентан античком појму који подразумева хармонију и склад, већ он имплицира и хаос, са којим се треба изборити. Гојко Тешић у вези са Винаверовим делом запажа:

У филозофском смислу, *Громобран Свемира* повезан је антропоцентричком идејом, односно идејом која човека ставља у центар космичког хаоса – дакле хаоса у коме владају силе васељене и зли волшебници – али и хаоса који отвара простор за једну нову

револуцију, нову стварност, коју ствара нови човек, нови ритам, нови покрет. Човек се, једном речју, сучељава са свим силама космоса и васељене, с музичким силама, са силама вечног стварања али и вечног уништења.“ (Тешић 2009: 339)

По Винаверу, космос је предмет интересовања „великих духова“, док њихови противници, „зли волшебници“, активно спречавају ослобођење човечанства. Винавер каже да велики духови „откривају односе, који постоје у Космосу, и тим самим доприносе ослобођењу, јер је констатовање једнога односа, већ покушај преласка у други“ (1921: 76). Космичке односе је неопходно изучавати јер је у њима извор „свеопште узрочности“ и повезаности планетарних и интерпланетарних појава.¹⁷⁴

Мада космичка визија прожима дела свих авангардних стваралаца објављена у Србији током двадесетих година, она је најексплицитније изражена у поезији и поетичким ставовима Сиба Миличића. Своју космичку поетику Миличић је представио у програмском тексту који се сматра за манифест његовог космизма, „Један извод који би могао да буде програм“, а који је објављен 1920. у *Српском књижевном гласнику*.¹⁷⁵ „Извод“ почиње два узнемиреним констатацијама: „Савремена поезија је у декаданси! Нема великих песника!“ (Миличић 1920а: 188), након чега се разматра еволуција европске поезије и разлози због којих се у такву ситуацију дошло. Миличић закључује да „поезија коју донесоше Парнасовци – пропаде у лудачкој празноћи фраза и лепих речи, а она друга – кренувши од Готје-а, Бодлера, била је доведена до каботенства и мистификације“ (1920а: 190). Дакле, поезија претходне генерације доноси „интересантност и лепоту“, али недостаје „душа човека“, што космичка лирика треба да надомести. Захваљујући достигнућима природних наука, „човек је унесен у козмос као део његов“, а идеја братства и једнакости прожима све што постоји. Док констатује напоре младе генерације да пронађе нове путеве, песник се

¹⁷⁴ У Винаверовом *Громобрану* све добија космички значај. Када говори о сукобу старих и младих, о њему говори као да је од значаја за цео свемир – млади се не боре само за нову поетику, нову уметност, ново друштво, они су на путу за космос. Осујећење тог путовања имаће космичке последице.

¹⁷⁵ Текст је објављен непосредно након објављивања Црњансковог „Објашњења Суматре“. Уредник Богдан Поповић је сматрао упутним да младим песницима пружи прилику да објасне своју поетику.

осврће и на претходнике, чија поетика садржи сличне тенденције, а међу њима издваја и Витмана: „У Америци јавио се је Уитмен, у Француској Верхарен, у Ческој Бржезина, у Немачкој Рилке и Момберт и т.д. са својим козмичким осећањима“ (1920а: 192). Миличић примећује да савремена поезија лагано стреми висинама, а „[к]ад се човек буде у истину ослободио, барем у колико је њему могуће, од свега материјалног, дигнуће се високо и нова духовна, до данас нечувена поезија, одјекнуће светом, велика поезија свеопште козмичке љубави“ (1920а: 192). Надахнутост ове визија јењава већ у наредним реченицама „Извода“, у којима се запажа да у југословенској поезији још не постоје такве тежње у довољној мери. Оптимизам буде најмлађи песници, који иду напред, у корак „са целом европском литерарном младошћу“ (1920а: 192).

Две збирке поезије које је 1920. и 1922. Миличић објавио у издању Геце Кона, *Књига радости* и *Књига вечности*, доносе идеју о космосу као простору радости и љубави и о природи као свепрожимајућем идеалу. Пажња је усмерена на небо и небеска тела, до којих песникова душа тежи да се узвиси. У фокусу прве песме *Књиге радости* је Сунце („Сунчани дан“), док други део, који чини циклус песама, за тему има ноћ и звездано небо („Звездана ноћ“), те је у складу са тим за мото послужио чувени цитат из Кантове *Критике практичног ума* о звезданом небу и моралном закону. Као и у Винаверовом *Громобрану свемира*, у Миличићевој поезији музика има истакнуто место, с тим што песник не говори о конкретним композиторима, већ пре о музици сфера – кроз векове, Бескрај ће испуњавати шумови и брујање природе као да „Невидиви Неко“ додирује жице „огромне неке харфе Свемира“ (Миличић 1920б: 20).

Паралела са Витмановом поетиком уочљива је у односу према природи – песник је њен део, са њом се прожима, она је његов животни идеал. Песник на крају и физички постаје део природног окружења, када му јастребови разнесу срце на три стране – у море, на небо и међу флору и фауну:

Један улете
са делом срца у море дубоко;
други узлете
са делом срца до сунца и звезда;

трећи одлете
на једно дрво међу многа гнезда. (1920б: 32)

Непосредни контакт душе и свемира остварен је у другом делу збирке, где је приказано космичко сједињавање неба и човековог бића, душе и духа:

Са својим дубоким миром
и својим звездама,
ноћ ми напуни душу
морем песама. (1920б: 41)

Посматрајући звезде песник остварује контакт са другим људима, замишљајући да и други попут њега стоје и гледају то исто звездано небо. Песник одлази и корак даље (од Земље), јер у своје маштарије укључује и бића са других небеских тела:

– бескрајно тамо далеко,
на свакој од тих звезда,
као и ја, будан је неко,
и мисли и збори:
„Безбројне, безбројне звезде нада мном!“ (1920б: 57)

За космичког песника не постоје ограничења, те он машта о једном интерстеларном путовању од звезде до звезде. Када му се душа отисне у космос и стигне до звезда, разочарање се јавља заједно са сазнањем да је Земља толико сићушна и безначајна да је потпуно непозната далеким звездама.

Тема узвишене космичке љубави према жени обрађена је у *Књизи вечности*, која је заправо требало да претходи *Књизи радости* и да заједно с њом и никад ненаписаном *Пут кроза свет* заокружи „један систем мишљења, основан на вечним, интуитивним законима Живота“ (Миличић 1922: 3). Миличићев однос према жени овде далеко више одговара опису који је у анализи авангардног космичког песништва дао Вучковић (изнад), него традиционалној љубавној лирици.

Тајна живота није недостижна за песника-космоса, јер је он проналази у свему:

У свему тајну осетив Живота,
у свему Вечност и себе у свему,
знам да у свему живим од векова,
знам да ћу вечно живети у свему. (1922: 45)

Попут Витмановог „ја“ које се распршује и нестаје у природи да би се некада поново појавило (можда као трава), и Миличићев лирски субјекат постоји као део природе и то ће и остати.

Витман је био опште прихваћен као космички лиричар у круговима српске авангарде али ни код једног аутора се не помиње толико често управо у том контексту као код Бошка Токина. Готово у свим својим текстовима из области књижевне критике (а и појединим из области филмске) Токин се осврће на Витманову космичку визију, коју очигледно доживљава као главну везу између српских и југословенских песника своје генерације и америчког песника.

То да је космички поглед на свет био близак Токину види се већ из једног од првих његових књижевнокритичких текстова, „Експресионизам Југословена“ (1920), где се говори о „синтези Истока и Запада“, тачније Русије и Америке, коју у себи носе људи са Балкана. Од оца Америке и мајке Русије настали су синови Југословени и они представљају „једини могући излаз за Европу“, која је у то време била у кризи (Токин 1920а: 2). Констатујући актуелни успон бољшевизма, Токин истиче да је и то засигурно само прелазна фаза, те да се они, космички људи са Балкана, налазе корак испред бољшевика и једини имају потенцијал да досегну звезде јер: „Ми смо витмановци, а други су само лењиновци. Космос је већи од колоса“ (1920а: 3). Космичност и Витман као њен представник овде се наводе као врхунац човековог развоја.

У тексту „U. S. A. = Poe, Whitman, Chaplin“ (1920),¹⁷⁶ у којем издваја три уметника као симболе Америке, Токин излагање о Витману започиње стиховима: Хајд'мо изнад свих формула / Пођимо са великим друговима (1920б: 2), који служе као мото. Оба стиха су преузета из Витманове „Song of the Open Road“ („Песма о отвореном путу“), али се у тој песми не појављују један уз други – „Allons! From all formules“ је стих из десетог, док се „Allons!

¹⁷⁶ Интересантно је да је управо овај Токинов текст Станислав Винавер одабрао за пародирање у *Новој пантологији пеленгирике*, где добија наслов „Унтерцигер Валта Хвитмана“. Подражавајући Токинов стил, Винавер започиње констатацијом: „У својим старијим данима Валт Хвитман носио је унтерцигер“, због чега се раније представљена формула „U. S. A. = Poe + Chaplin + Whitman“ мора допунити још једним елементом – „U. S. A. = Poe + Chaplin + Whitman + унтерцигер“ (Винавер 1922: 77).

After the great Companions“¹⁷⁷ налази на почетку дванаестог одељка ове песме. Како и зашто је дошло до спајања ових стихова није нам познато; увек постоји могућност да је комбинација преузета из текста неког страног аутора, француског или немачког. Токин је исте стихове користио и на другим местима, те се тако на самом крају романа *Теразије* (1932) наводи исти цитат, након чега следи ауторово објашњење:

Овај стих Волта Витмана био је израз и његовог душевног стања, његовог схватања. Када је немогуће бити „пророк у својој земљи“, када је тешко живети са својим временом, припадати својој генерацији, онда је боље и можда је то једино решење, поћи са „великим друговима“. Ићи друмом великих другова. То ће рећи ослободити се свега временског. (Tokin 2015: 202–203).

„Song of the Open Road“ позива на напуштање конвенција и стварање заједнице људи који ће заједно путовати отвореним путевима волећи и подржавајући један другог. За Токина је Витман био песник који је „нарочито изразио“ оно чега је Едгар По био суптилизатор – „космичност“. Витманова космичност огледа се у томе што је он „могућности које нова земља крије у себи, [...] осетио и изразио необичном интензивношћу и спонтаношћу. Певао их је. Певајући их, певао је себе. Певајући себе, певао је и – нас“ (Токин 1920б: 3). Његова космичка поезија означава свеприсутност и носи „симпатију“ (тачније, емпатију) за све појаве. Коначно, Витман је за Токина „концентрација свих људских и космичких снага“, или укратко, космос (Токин 1920б: 3).

Наредне године, коју је обележила сарадња са Љубомиром Мицићем и зенитистима, Токин ће имену америчког песника додати још један атрибут, те у тексту објављеном у 2. броју *Зенита*, „Млади реакционари и нови дух“, Волт Витман постаје *барбаро*-космос. Говорећи о новим уметничким тенденцијама и о новом духу, Токин истиче динамизам и „чисту, човечанску“ динамику коју тај дух носи, те запажа да се „ствара [...] пут сунцу“, односно да се „преко и кроз суштину данашњих проблема“ тежи доласку до Суштина (Tokin 1921б: 4):

¹⁷⁷ Ујевићев превод: „Allons! Удаљимо се од свих формула“, „Allons! За великим Другарима“ (Vitmen 1969: 60, 62).

Преко песама о нама данашњим до песама о нама вечнима. Циљ је братска, индивидуална уметност. Према томе: козмична, експресионистичка уметност Зенита. Циљ је и спојити индивидуалност, таленат, оно више у човеку са културом свих, са пролеткултом. (1921б: 4)

Идеје исказане у овом тексту – поетска пројекција у будућност, инсистирање и на индивидуалном и на колективном, братском, тако да једно не искључује и не угрожава друго, као и идеја о космичкој уметности која се уздиже до универзалних суштина – показују да је Токин у потпуности усвојио постулате који се налазе у самој основи Витманове поетике. У доба када песници желе да досегну „вишу реалност“, да стварају космичку поезију и „савремени мит“, Витман, „горостасни барбаро-космос“, издваја се као један од значајних представника „духовне периоде“ којој припадају и експресионисти (1921б: 4).

У *Манифесту зенитизма* (1921), након што је подвукао значај динамизма и варварства и успоставио везу између Ничеа, Витмана, Достојевског и Југословена, означивши их све као варваре, Токин истиче да „полет, динамика идеја, свест нас самих пројигира нас високо, далеко, сасвим тамо у циљ, у извршење, у ЗЕНИТ“ (Мисић, Токин, Гој 1921: 14). Сама реч „зенит“ указује на космичку оријентацију покрета и његових представника и истиче захтев за уздизањем човековог духа до највиших сфера, чиме би се изједначио са Сунцем у зениту. О Сунцу и човеку Токин говори у тексту „Сунце и геније. Човек-сунце“, где међу геније, потомке Сунца, свесне „свога суначног порекла“, сврстава и Витмана. Као што је космос код Витмана персонификован и означен заменицом „ко“, и Сунце је за Токина више од удаљеног небеског тела и апстрактног појма, и представља извор живота па и сам живот отеловљен у сваком човеку. Токин тврди да би „у сваком човеку било [...] предиспозиција да постане сунце“, али се те предиспозиције најчешће губе услед различитих околности (1921в: 2). Само генијални људи, попут Витмана, свесни су да потичу од Сунца и вечно ће живети „астрално као ГЛОБУС – КОСМОС – АСТРАЛ“ (Токин 1921в: 2-3).

Као и Витман, и космички песници српске авангарде тражили су везу између појединца и небеских тела, Сунца, звезда и целог свемира, како би

доказали постојање универзалног космичког духа, који прожима сва бића и све појаве. Космизам је поезију требало да отргне од плитких осећања и поетских украса, да је извуче из скученог простора усвојених конвенција и усмери је ка промишљању суштине човека и целог човечанства. Како је истакао Винавер,

[к]осмички не значи да се говори о звездама, сунцима, месецима, као о неким позоришним реквизитима. Космички значи да се полази од основног осећања целе целине, космоса, од једног великог осећајног јединства, великог стања духовног које обухвата смисао заједнице. (2012: 42)

Ипак, тежња космичких песника да се одвоје од баналности поетског израза, од „позоришних реквизита“, не значи да их нису интересовале мање апстрактне појединости човековог постојања. Напротив, и за Витмана и за песнике авангарде космизам је подразумевао истраживање пуноће човековог бића, његове душе али и тела.

8. ТЕЛО, СЕКСУАЛНОСТ И ЕРОТИЗАЦИЈА ПОЕЗИЈЕ

*Through me forbidden voices,
Voices of sexes and lusts. . . . voices veiled, and I
remove the veil,
Voices indecent by me clarified and transfigured.
(W. Whitman, „Song of Myself“)*

*Невероватна лепота голих тела, какву даље
на путу више нисам сретао. Она корачају
гупко као у игри. [...] Сваки њин покрет
представља једну хармонију. (Р. Петровић,
Африка)*

8. 1. ВОЛТ ВИТМАН, ПЕСНИК ТЕЛА

Витманово дивљење људском телу налази се у основи његове поетике и представља један од аспеката којим се он одважно удаљио од конвенционалне песничке усредсређености на духовни, интелектуални и емотивни живот човека. За разлику од главног тока енглеске (као и европске) поезије 19. века, Витман је својим стиховима јасно исказао уверење да човеково сопство чине два ентитета, душа и тело, да су оба божанског порекла и бесмртна. Стога је сматрао да је дужност песника да се позабави и једним и другим, те је обликовање збирке *Влати траве*, а тиме и дефинисање самог себе као песника, започео стиховима: „Ја сам песник тела / И ја сам песник душе“.¹⁷⁸ У стиховима „Песме о мени“ у којима се читаоцу представља именом и презименом, а чије смо делове већ разматрали у вези са примитивистичким и космичким тенденцијама, Витман наглашава и своју телесност и сензуалност. Поред тога што је Американац, грубијан и космос, Волт Витман као лирски субјекат ове песме је и „разуздан меснат и сензуалан“ човек који „једе пије и размножава се“ (Whitman 1996: 50). Овим стиховима Витман обликује један прототип човека (а и песника, као просечног представника човечанства), који је идеалан не само по својој духовној ширини, већ и по телесним атрибутима, а при том се не фаворизује ни одређена раса, ни одређени тип телесне грађе, већ се слави људско тело и

¹⁷⁸ О бележници у којој се појављују ови стихови говорили смо у другом поглављу (стр. 34)

сваки његов део. Како је свако тело савршено, без обзира на пол и расу, песник инсистира на томе да човек не треба да се стиди ниједног његовог дела, већ да треба да ужива у њему, да га поштује и чува.

У Витмановом систему вредности телесно и духовно се налазе на истој равни и ниједно не треба да се потчињава другом, нити једно може да постоји без другог. Лепота људског тела посебно се разматра у песми „Ја опевам тело електрично“, где песник још на почетку каже: „Љубав према телу мушкарца или жене необјашњива је, сáмо тело је необјашњиво; / Мушко тело је савршено, и женско је тело савршено“ (Vitman 2008: 147, 149). У истој песми засебни делови су посвећени мушком и женском телу, а сам крај доноси исцрпан каталог делова тела и органа. Своју ужаснутост над сваким обликом повређивања и унижавања људског тела, Витман је изразио стиховима: „Ко понижава или скрнави живо људско тело је проклет, / Ко понижава или скрнави тело покојника није ништа више проклет“ (Whitman 1996: 124).¹⁷⁹ Витманово занимање за тело и здрав начин живота потврђено је и недавно откривеном серијом новинских чланака, *Manly Health and Training* (у српском преводу *Мушки буквар*), објављених крајем 1858. године у њујоршком недељнику *New York Atlas*, а посвећених здрављу мушкараца. Витман (под псеудонимом „Моуз Велзор“) нуди савете за превазилажење тегоба, како физичких тако и психичких, који укључују умереност и избегавање порока, а све у циљу очувања виталности и телесне снаге. Ови чланци су објављени две године пре избијања грађанског рата, у којем ће се Витман суочити са призорима тешко рањених војника као и ампутираних удова набацаних на гомилу. Поред тога што представља и својеврсну метонимију за целе Сједињене Државе, чији је један део насилно одвојен од остатка земље, осакаћено људско тело за Витмана једна је од најболнијих ратних слика.

Витман је тематизовао човекову телесност и сексуалност из уверења да су активности које се одвијају изван главе и срца – уношење хране и пића,

¹⁷⁹ У оригиналу: „Who degrades or defiles the living human body is cursed, / Who degrades or defiles the body of the dead is not more cursed“

Већ у следећем издању, у којем песма носи наслов „Песма о телу“, стихови су прерађени и премештени ближе почетку.

сексуални односи, дисање и знојење – вредан поетски материјал јер су од виталног значаја за човека. Након што је наступио као медијум који преноси забрањене гласове (у стиховима наведеним као мото поглавља), лирски субјекат „Песме о мени“ каже:

Ја не стављам прсте на уста,
Осетљив сам према утроби колико и према глави и срцу,
За мене је сношај чист попут смрти.
Ја верујем у плот и нагоне,
Гледати, слушати, осећати, јесу чуда, и сваки део и
додатак мој јесу чудо.
Божански сам ја изнутра и споља, и постаје свето све
што додирнем или што додирне мене,
Мириш испод пазуха лепши је од молитве,
Глава ова већа од цркава, светих књига и свих веровања.
(Vitman 2008: 71)

У поетским приказима тела и телесних функција Витман је, као и у случају природе и космоса, наступао са позиције упућеног лаика, који је прегледао стручну литературу из ових области и спремно укључивао релевантне термине. Једна Витманова белажница показује да је настанку песме „Ја опевам тело електрично“ претходило скицирање плана – песник је најпре назначио да жели да напише песму „у којој ће детаљно бити описане појединости и целина првокласног здравог Људског Тела“, те да ће оно бити сагледано „као да је провидно и од чистог стакла – и сада приказано у песми“ (наведено према Mullins 2006: 170).¹⁸⁰ Потом следи попис активности које би биле припрема за писање такве песме: „Прочитати најновија и најбоља дела из анатомије / разговарати са лекарима / проучити анатомске цртеже / такође и изливене фигуре у збиркама узорака“ (према Mullins 2006: 170).¹⁸¹ Овако стечена знања из анатомије ушла су у стихове из завршетка ове песме, у већ поменути опширни каталог делова тела и органа.

Тело је код Витмана уско повезано са поезијом и чином писања, па и са самим песником. Витман, преко лирског субјекта, својим читаоцима често скреће пажњу и на своје тело, на чињеницу да је и он (имао) тело. У вези са

¹⁸⁰ У оригиналу: „[...] in which is minutely described the particulars and ensemble of a first-rate healthy Human Body – it looked into and through, as if it were transparent and of pure glass – and now reported in a poem.”

¹⁸¹ У оригиналу: „Read the latest and best anatomical works / talk with physicians / study the anatomical plates / also casts of figures in the collections of design.“

овим вреди размотрити и позицију лирског субјекта, протагонисте Витманових стихова, најчешће означеног заменицом првог лица јединине. Витманово лирско „ја“ заокупљало је пажњу многих критичара, пре свега због своје флуидности, односно немогућности прецизног дефинисања његовог (или њеног) идентитета. У току само једне песме, „Песме о мени“, Витманово „ја“ појављује се у различитим улогама, чиме остварује тежњу за обједињавањем целог америчког континента.

Низ ликова садржаних у једном лирском субјекту упућује на песникову потребу да се поистовети са другим људима. Лирски субјекат не само да посматра друге људе, већ се уноси у њих, а то не чини само духом, већ и телом, тако што осећа оно што они осећају. Посебно су упечатљиве сцене физичког наношења бола, који лирски субјекат подноси заједно са жртвом – мученицима, женом која је спаљена на ломачи као вештица, прогоњеним робом, код којег се посебно задржава: „Бол која му попут игала пробија ноге и врат, убитачна сачма и меци, / Све то ја осећам и јесам“ (Vitman 2008: 99). Разумети туђу патњу за Витмановог протагонисту значи ући у туђе тело и непосредно осетити бол, те тако уместо да описује роба којег јуре пси, он постаје тај роб:

Ја сам гоњени роб, ја се трзам на ујед паса,
Пакао и очај ме притискају, а стрелци пуцају ли пуцају,
Хватам се за решетке ограде, крв ми цури, помешана са
знојем,
Падам на коров и камење,
Јахачи мамузају невољне коње, близу су,
Ругају ми се ошамућеном и јако ме ударају дршкама бича
по глави. (Vitman 2008: 99)

Емпатија за Витмана подразумева и телесно а не само духовно поистовећивање са другим бићем, те он и од себе и од читалаца тражи да *постану* други: „Ја не питам рањеника како се осећа, ја сâм рањеник постајем“ (Vitman 2008: 99).

Флуидност телесног идентитета Витмановог лирског субјекта наглашена је већ првим стиховима „Песме о мени“, у којима се успоставља физичка веза између протагонисте, „ја“, и другог главног лика песме, „ти“ (или „ви“):

Ја славим себе, и опевам себе,
И оно што прихватам ја, прихватићеш и ти,
Јер сваки атом што припада мени, исто тако припада и
теби. (Vitman 2008: 23)

Веза између два бића, између „ја“ и „ти“, у Витмановим стиховима постоји не само на духовном, интелектуалном плану („оно што прихватам“), већ и на физичком. У тумачењу по којем „ја“ представља песника, Волта Витмана, а „ти“ читаоца и то оног будућег, мисао о поседовању истих атома уклапа се у теорију о кружењу материје у природи, посебно ако се има у виду сам крај песме, где се лирски субјекат (песник) претвара у траву.

Инсистирање на остваривању физичког контакта између лирског субјекта (песника) и читаоца доносе и стихови песме „Довиђења!“ („So Long!):

Camerado, ово није књига,
Ко додирује ово, додирује човека,
(Је ли ноћ? Јесмо ли овде сами?)
Ја сам онај кога држиш и ко држи тебе,
Искачем из страница у твоје руке – смрт ме дозива.
О како ме твоји прсти успављују,
Твој дах пада око мене као роса, твој пулс уљуљује моје
бубне опне,
Осећам се потопљеним од главе до пете,
Сласним, довољним. (Whitman 1996: 611)¹⁸²

Поред еротског набоја, који је појачан поменом смрти, као наговештајем вечите борбе Ероса и Танатоса, и пробијања „четвртог зида“ песниковим „искакањем“ из књиге, стихови су карактеристични и због имплицитне телесне повезаности живог бића (човека, песника) и неживог предмета (књиге). Песник не само да може да се претвори у траву под нашим стопалима, већ може да се материјализује и у облику књиге коју читамо. У наведеним стиховима „ово“ није било која књига, већ Витманова песничка збирка, а њено поистовећивање са човеком од крви и меса, као својеврсна

¹⁸² У оригиналу:

„Camerado, this is no book,
Who touches this touches a man,
(Is it night? are we here together alone?)
It is I you hold and who holds you,
I spring from the pages into your arms—decease calls me forth.
O how your fingers drowse me,
Your breath falls around me like dew, your pulse lulls the tympan of my ears,
I feel immersed from head to foot,
Delicious, enough.“

трансупстанцијација, утемељено је у Витмановим ставовима о блискости тела и поезије изнетим у „Предговору“ из 1855:

... читајте ове листове на отвореном сваког годишњег доба сваке године свог живота, преиспитајте све што су вам рекли у школи или цркви или у било којој књизи, одбаците све што вређа вашу душу *и само ваше месо биће једна велика песма* и имаће најбогатију лакоћу израза не само у својим речима већ и у тихим цртама усана и лица и између трепавица очију и у сваком покрету и зглобу вашег тела... (Витман 2015: 74; курзив Б. А.)

Витман истиче да читање његове поезије унапређује не само духовни, већ и телесни живот човека. О томе да је песник својим песмама желео да побољша и физичко здравље својих читалаца говоре и стихови из последњег одељка „Песме о мени“:

Тешко да ћеш знати ко сам и шта хоћу,
Али ћу ти ипак донети добро здравље,
И прочистити и ојачати крв. (Vitman 2008: 147)

Тело се појављује као параметар и у описивању песниковог односа према појединим географским појмовима, пре свега Америци. Када дефинише карактеристике америчког песника, он каже да „[њ]егов дух одговара духу његове земље... он отеловљује њену географију и природу и реке и језера“ (Витман 2015: 71). У наставку истог текста, међутим, Витман износи унеколико другачија очекивања од америчког песника по питању односа према домовини – и даље инсистира на телесној присности али овај пут уноси елемент еротике, те тако напомиње да песник неће достићи ранг највећег „ако не привуче себи своју сопствену земљу телом и душом и не обеси јој се о врат неупоредивом љубављу и не урони свој плодни мишић у њене врлине и мане...“ (Витман 2015: 82). Сексуална жеља не буди се само у вези са Америком, већ и целом планетом, која се у стиховима „Песме о мени“ похотно смеши свом љубавнику, песнику:

Земљо широко раширених руку, земљо богатог
јабуковог цвата!
Осмехни се, јер љубавник твој стиже.
Расипна, дајеш ми љубав – зато и ја теби љубав дајем!
О неизрецива страсна љубави. (Vitman 2008: 65)

Еротичност песниковог односа према земљи одраз је шире тенденције еротизације поезије, карактеристичне за Витманову поетику. Сензуалност

песничких слика, тематизација човекове сексуалности, као и елементи хомоеротике од првог, а нарочито после трећег издања *Влати траве*, убрајају се у доминантне одлике ове збирке. Мер Малинс запажа да су у *Влатима траве* представљени различити облици сексуалне жеље – хетеро-, хомо-, бисексуалност, као и аутоеротизам – али да ови појмови не покривају све видове сексуалности присутне код Витмана (Mullins 2006: 164). Експлицитно или препознатљивим алузијама песник говори о сексуалном узбуђењу, самом сексуалном чину, мастурбацији, све то приказујући као природне физиолошке процесе подједнако својствене човеку као дисање. Сексуални чин се често приказује као активност у функцији обезбеђивања потомства, чиме песник опет потцртава њену природност и значај, али се истовремено и ограђује од конзервативне критике и ауре грешности која сексуалну тематику окружује.

Како Малинс запажа, имајући у виду тадашњи однос јавности према сексуалним алузијама у књижевности, чини се невероватним да је „Витман уопште успео да спроведе свој поетски пројекат – и да је то чинио током неколико деценија и шест издања *Влати траве*“ (Mullins 2006: 164).¹⁸³ Како су физиолошке функције и органи који их врше сматрани непримерним као тема пристојног разговора или књижевноуметничке обраде, овакав искорак представља можда и највећу новину коју је Витманова поезија донела америчкој књижевности 19. века. Насупрот Витмановим ставовима према телу и сексуалности стајале су устаљене књижевне представе, по којима је телесно повезивано са грехом и тиме проказано. Дејвид Ренолдс препознаје Витманов напор да кроз своју поезију и прозу „очисти сексуалне слике које су у америчкој сензационалистичкој прози биле одвојене од истинске људскости и смештене у домен ласцивног и перверзног“ (Reynolds 1999: 323).¹⁸⁴ За разлику од тадашње популарне литературе сензационалистичког карактера, Витман је желео „да секс третира као нешто природно и искрено,

¹⁸³ У оригиналу: „Indeed, given the contemporary resistance to any published utterance that included sexual overtones, it is remarkable that Whitman was able to carry out his poetic project at all – and to do so over the course of several decades and six editions of *Leaves of Grass*.“

¹⁸⁴ У оригиналу: „[...] to cleanse sexual images that in American sensational fiction had been separated from genuine humanity and placed in the realm of prurience and perversity.“

без лицемерја и манипулисања који су пунили сензационалистичке романе“ (Reynolds 1999: 324).¹⁸⁵

Сензуалност је у Витмановој поезији остварена путем различитих чулних утисака које лирски субјекат преноси читаоцу. Активна су чула вида, слуха, мириса, укуса и нарочито чуло додира, „можда најпотцењеније и најређе представљано од свих чула“, али и „најеротичније“ (Mullins 2006: 168),¹⁸⁶ којем је посвећен цео један одељак „Песме о мени“ (28. у последњем издању). Витман је приказивао различите видове физичког контакта између људи (мушкарца и жене, два мушкарца или две особе неодређеног пола), пољупце, загрљаје, руке на рамену или око струка. Из претходно цитираних стихова песме „Довиђења!“ види се да се и додиривање књиге претвара у додиривање човека, конкретно мушкарца, при чему централно место у стиху заузима глагол „држати“. У песми „Whoever you are holding me now in hand“ („Ко год да си ти што ме сада држиш у руци“) проналази се слична двосмисленост као и у песми „Довиђења!“, те се заменица „мене“ односи и на књигу и на песника као мушкарца. Песник читаоца позива да одбаци конвенције, али га и упозорава на неизвесност исхода. Како песма одмиче постаје јасније да се не мисли само на друштвене или поетске конвенције, већ и на прихваћено сексуално понашање, јер лирски субјекат позива читаоца / саговорника да спусти своје усне на његове, „У дугом пољупцу друга или пољупцу новог мужа / Јер ја сам нови муж и ја сам друг“ (Whitman 1996: 271).¹⁸⁷

Експлицитна еротика чини окосницу кластера „Деца Адамова“ и „Каламус“, који се разликују по томе што је први посвећен љубави мушкарца и жене, док други садржи песме наглашено хомоеротске по карактеру. Како је и сам рекао, Витман „не ставља прсте на уста“ и не либи се да експлицитно

¹⁸⁵ У оригиналу: „[...] he wanted to treat sex as natural and genuine, free of the hypocrisy and gamesmanship that filled sensational novels.“

¹⁸⁶ У оригиналу: „perhaps the most underappreciated and unrecorded of all the senses [...] the most erotic.“

¹⁸⁷ У оригиналу:

„With the comrade’s long-dwelling kiss or the new husband’s kiss,
For I am the new husband and I am the comrade.“

говори и о друштвено неприхватљивим темама, што илуструју и стихови из песме „From Pent-Up Aching Rivers“ („Из спутаних болних река“):

Из спутаних болних река,
Из оног дела мене без ког не бих био ништа,
[...]
Из мог гласа који одјекује, певајући фалус,
Певајући песму рађања,
[...]
Певајући мишићни жар и спајање,
Певајући песму друга из постеље, [...] (Whitman 1996: 248)¹⁸⁸

„Песма друга из постеље“ пева се и у „Ја опевам тело електрично“,¹⁸⁹ у одељку који описује сексуалну привлачност женског тела:

Коса, груди, кукови, савијене ноге, опуштене руке
раширене, моје такође раширене,
Осека подстакнута плимом и плима подстакнута осеком,
љубавно тело натиче и пријатно боли,
Безгранични чисти љубавни млазеви, врући и огромни,
дрхтави љубавни желе, бела провала и делирични
сок,
Младожењина љубавна ноћ сигурно и полако прелази у
изнурену зору (Vitman 2008: 153).

Витман о полним органима и различитим видовима физичке љубави и сексуалности обично говори кроз алузије, а елементи еротике често су прикривени појмовима из ботанике. У ту сврху искоришћени су називи биљака које својим обликом подсећају на фалус, каква је и биљка иђирот, или каламус, која је послужила за наслов читавог циклуса песама. Љубавни корен или оша (лат. *Ligusticum porteri*; енг. *loveroot*), свилени конац (енг. *silk-thread*), рачља и винова лоза, речи које се појављују заједно у једном стиху 2. одељка

¹⁸⁸ У оригиналу:

„From pent-up aching rivers,
From that of myself without which I were nothing,
[...]
From my own voice resonant, singing the phallus,
Singing the song of procreation,
[...]
Singing the muscular urge and the blending,
Singing the bedfellow's song, [...]“

¹⁸⁹ Сама песма „Ја опевам тело електрично“, после два самостална појављивања у првом и другом издању *Влати траве*, већ од 1860, када је и уведено груписање песама, прикључена је кластеру „Деца Адамова“, где је и остала у свим потоњим издањима.

„Песме о мени“, део су природног пејзажа који окружује песника и подсећа га на полне органе сличног изгледа.

Једна сасвим прикривена еротска алузија у збирци *Влати траве* налази се на насловном портрету из првог издања, тачније на појединим верзијама ове гравуре, чиме се темељно бавио Тед Џеновејс. Разлике које је уочио на неколико верзија овог портрета Џеновејс је приписао тенденцији „потискивања сексуалних садржаја у Витмановој поезији и прози“ (Genoways 2007: 93).¹⁹⁰ У питању су суптилне варијације у наборима око шлица панталона, што је произвело визуелни ефекат „значајног увећања избочине Витмановог међуножја“, којом треба да се „нагласи и повећа величина Витманове сакривене мушкости“ (Genoways 2007: 98).¹⁹¹

Витман посебну пажњу посвећује и женској сексуалности и лепоти природног и неспутаног женског тела. У 11. одељку „Песме о мени“ приказана је млада жена у којој се буди сексуална жеља пред призором мушкараца који се купају:

Двадесет осам младића купа се крај обале,
Двадесет осам младића, и сви тако пријазни;
Двадесет осам година живота жене, и све тако самотне.
(Vitman 2008: 41)

Жена је материјално обезбеђена – „Она има лепу кућу крај узвишице на обали“ (2008: 43) – али јој то опет не омогућава слободу да приђе купачима и купа се са њима. Она може само да их посматра са прозора, скривена иза завеса и да замишља да их додирује – „И једна невидљива рука иде им преко тела, / Спушта се, дрхтава, са слепоочница и ребара“ (2008: 43).

Жене које Витман слави у својим песмама су оне чији изглед и снага указују на то да се ради о природним, активним и неспутаним бићима:

Преплануле су у лицу од сунца и ветрова,
Тело им има ону стару божанску гипкост и снагу,
Знају да пливају, веслају, јашу, рву се, пуцају, трче, ударе,
узмакну, нападну, опиру и бране се (Vitman 2008: 165)

¹⁹⁰ У оригиналу: „[...] the suppression of the sexual content of Whitman’s poems and prose [...]“

¹⁹¹ У оригиналу: „[...] a significant enlargement of the bulge in Whitman’s crotch [...] to emphasize and enlarge the size of Whitman’s concealed manhood.“

Занимање за женско тело које је природно, неспутано и равноправно са мушким везано је и за политички контекст америчког друштва 19. века. На ово указује Бетси Еркила констатацијом да је Витмана одувек интересовало „сексуално узнемирано и необуздано тело као знак здравља и вере у демократију“. Витман је препознао да сексуално ослобађање има и политичку конотацију те је у својим песмама „атлетски грађено, ослобођено женско тело које привлачи попут магнета поставио у центар свог политичког програма (Erkkila 1989: 309).¹⁹² Исту политичку поруку носи и Витманово обраћање проституткама, као женама којима је сопствена путеност предодредила место на друштвеној маргини и самим тим изван поетског дискурса. У песми „Обичној проститутки“ песник упућује охрабрујуће речи: „Прибери се – са мном се опусти – ја сам Волт Витман, дарезљив и снажан к'о Природа“ (Vitman 2008: 237), додајући да је он неће запоставити све док је сунца на небу.

Посебно место у Витмановој поезици заузима хомоеротика, односно прикази пријатељства и интимних односа између мушкараца, што је нарочито заступљено у песмама из циклуса „Каламус“, али нипошто није ограничено на њих. У разматрању овог аспекта треба имати у виду и проблем терминологије и чињеницу да су се сами појмови „хетеро-“ и „хомосексуалност“ појавили тек крајем 19. века и почетком 20. века, а Витман је, како би описао љубав мушкараца, осмислио нови поетски језик у који су ушле и речи из различитих научних и псеудонаучних области, радничког жаргона и револуционарног контекста (в. Erkkila 2011: 102).¹⁹³ Витман „љубав другова“ (*love of comrades*) слави и у појединим деловима „Песме о мени“, а интимна осећања према мушкарцима посебну димензију добијају у песмама насталим током грађанског рата. Како Еркила запажа, „грађански рат је поново потврдио и проширио Витманову демократску визију љубави између мушкараца као силе за остварење друштвене, политичке и коначно,

¹⁹² У оригиналу, редом: „[...] a sexually turbulent and unruly body as a sign of health and a badge of his democratic faith. [...] an athletic, liberated, and magnetically charged female body the center of his political program.“

¹⁹³ Док су последњих деценија хомоеротски елементи у фокусу истраживања витманолога, у другој половини 19. века били су практично потпуно незапажени. Ово је свакако повезано са чињеницом да се и терминологија за дефинисање сексуалних идентитета појављује касније.

етичке и верске заједнице“ (Erkkilä 2011: 131).¹⁹⁴ Хомоеротични тонови се уочавају у појединим песмама из циклуса „Ударци бубњева“, у описима односа између лирског субјекта и војника. У песми „The Wound-Dresser“ („Болничар“) лирски субјекат своја сећања на грађански рат, када је обилазио и неговао рањенике, завршава једном пријатном успоменом: „Многе војничке руке пуне љубави су обавиле и ослониле се на овај врат, / Много војничких пољубаца почива на овим косматим уснама“ (Whitman 1996: 445).¹⁹⁵ Било да преузима лик физичког радника, ратног друга или болничара, лирски субјекат остварује присне контакте са другим мушкарцима, што некад подразумева тек лагани додир, док на другим местима упућује на сексуалне односе.

Витманово поетско истраживање тела и сексуалности померило је границе песничких конвенција, али је од значаја и у ширем друштвеном контексту. Витман се није дивио само људском телу као таквом, већ и улози коју оно има на планети, у заједници људи. Како је истицао у својој поезији, здрава и снажна тела доносе и физички и духовно здраво потомство, а самим тим и здраво и снажно друштво као идеал демократије. Људско тело се при том сматра за један од кључних аргумената у корист тезе о демократији као природном уређењу друштва, будући да оно представља заједнички именилац за све људе, без обзира на њихову класну и националну припадност.

Витман је схватао да је за остварење демократије, неопходно разбијање конвенционалне представе о телу као извору греха и еманциповање физичке љубави како би се изједначила са човековим духовним животом. Како Килингсворт запажа, Витман „никада није намеравао да оспори основну разлику између тела и душе. Само је побијао хијерархију вредности којом се у управљању животом давало првенство души над телом и тиме се игнорисале

¹⁹⁴ У оригиналу: „[...] the Civil War reaffirmed and extended Whitman’s democratic vision of the love between men as a force for social, political, and ultimately ethical and religious union.“

¹⁹⁵ У оригиналу: „Many a soldier’s loving arms about this neck have cross’d and rested, / Many a soldier’s kiss dwells on these bearded lips.“

физичке потребе људи“ (Killingsworth 1989: 11).¹⁹⁶ Доследно спроводећи своја уверења о значају тела у поетској пракси, Витман је донео нову струју у америчко песништво, а постављањем човекове сексуалности у политички контекст „одиграо улогу у зачетку америчке либералне традиције“ (Killingsworth 1989: 46).¹⁹⁷

8. 2. АВАНГАРДНА ПОЕЗИЈА ТЕЛА

Витман је први међу америчким песницима поставио човекову сексуалност у само средиште своје поетике и пажњу посветио и оним деловима тела који су сматрани неприкладним за поетску обраду. Његова поезија, међутим, у томе није представљала изоловану појаву у светској књижевности друге половине 19. века. Наглашавање телесног и еротизација поезије важна је карактеристика поетике песника попут Бодлера и симболиста у Француској, или Свинберна и Росетија у Енглеској, док почетком 20. века ова тенденција добија и научно утемељење са објављивањем Фројдових и Ничеових радова. Друштвена клима на прелазу два века погодује скидању табуа са тема телесности и чулности будући да у то време „почињу да нестају они друштвени оквири који су, како се чинило, гарантовали повезаност сексуалности са љубављу и браком“ (Канс 2013: 284). Песници и прозни аутори су се првих деценија 20. века све више интересовали за провокативну тематику не обазирјући се на и даље претежно патријархално и конзервативно јавно мњење. Тематизовање чулности и еротског набоја је тако постало део поетике авангардних књижевности, као једна од манифестација отпора према песничким конвенцијама, вид естетске и етичке провокације којој авангарда прибегава у циљу естетског и моралног превредновања (в. Flaker 1982).

Тело и љубавна страст у поезији са југословенских простора тематизовани су још у предавангардном периоду, а један упечатљив пример

¹⁹⁶ У оригиналу: „He never intended to deny the essential distinction between body and soul. He was only challenging the hierarchy of values that granted priority to the soul over the body in the conduct of life and that therefore ignored people’s physical needs.“

¹⁹⁷ У оригиналу: „[...] figured in the origin of an American liberal tradition.“

је „Пожар плоти“ Димитрија Митриновића. Поводом ове песме Палавестра је запазио да

[п]ривала страсти и необуздани еротски занос какав се у то време (1911. године) нису усуђивали да изразе ни много угледнији и суптилнији песници, могао је истовремено да буде и изазов владајућем друштвеном моралу и дрски, безобзирни, незадрживи захтев за слободом, доказ чулности и потпуне идентификације са сопственом суштином. (Палавестра 2003: 222)

За Митриновића можемо рећи да је охрабрење у таквим поетским подухватима проналазио и код Витмана. У есеју о немачкој лирици он је истакао Витманов утицај на Рихарда Демела, нарочито изражен „у Витменовом схваћању узвишености људског физиолошког живота. Ту је [Демел] добио ону хуману ширину осјећања и ону благородност у схваћању еротике, затим ону одвратност од слабуњавости и разводњености сентименталаца и уплаканих“ (Митриновић 1990: 195).

У авангардном периоду, на Витманово интересовање за чулно и телесно пажњу је скренуо Тодор Манојловић, у тексту посвећеном америчком песнику, који је требало да се појави у оквиру студије *Основе и развој модерне поезије*. Манојловић запажа како Витман „са ликујућим дивљењем пева самога себе“ и при том описује „и свој физички живот, своје тело, ређајући, савесно, све функције, органе и делове истога који му изгледају исто тако важни и чудесни као и најдуховније“ (Манојловић 1987: 155). У наставку се српски аутор осврће и на еротичност Витманове поезије, путем које песник „ослобађа нагонски живот од сваке моралистичке стеге и анатеме: сви моменти, фазе и облици љубави подједнако су оправдани, чисти и свети као израз, испољење велике козмичке животне воље и симпатије“ (1987: 156). На основу онога што следи закључује се да Манојловић овакво ослобађање препознаје као важан аспект не само Витманове, већ поезије уопште:

Еротика је једна козмичка и етичка сила, она спаја људска бића не само чулно, већ и чисто човечански. У љубави има увек – треба да има – и другарства као што, опет, другарство увек садржи и љубави. Чула су само експоненти, тако рећи, пипци душе. (1987: 156)

Узимајући за пример поезију америчког песника, Манојловић овде износи своја уверења о непорецивој спреси телесног и духовног, чулног и космичког.

У складу са општом тежњом за истраживањем целине човековог бића и узајамне повезаности свега што то биће чини – тела, нагонâ, подсвесног и несвесног – Манојловићева запажања проналазе и бројне потврде у песничкој пракси аутора из авангардног круга.

Манојловићев текст о Витману, као ни студија о модерној поезији, није објављен како је планирано, у оквиру Библиотеке „Албатрос“. Ипак, тадашња читалачка публика је о Витману као песнику душе и тела могла понешто да сазна из преведеног есеја Константина Баљмонта, који се појавио у *Будућности* 1923. године. Руски аутор каже:

Валт Витмен је песник и човечје душе и човечјег тела, тог природног храма, кога каљамо својим непризнањем, ког унакарађујемо не знајући његову светињу. Ми гушимо наша осећања гледајући попреко грех и пакао тамо где постоји само јутро страсти, хармонија генија који се препорађава, срећа заборав, пред којом бледе лица тако много да се претварају у надземаљске слике, пред којом се шире зенице, као што се шире и расту звезде под копреном кристалне магле у земљама огњенога Југа. (Баљмонт 1923: 721–2)

Интересантно је и значајно да је превод Баљмонтовог текста објављен у листу тако широког друштвеног значаја као што је била *Будућност*,¹⁹⁸ те се шири читалачка публика могла упознати са сензуалном поезијом америчког песника и то не само путем Баљмонтових запажања, већ и путем преведених Витманових песама (нпр. песме „Орловска љубав“).

Кад је реч о ауторима српске авангарде, тематизовање телесности и чулности, уз отворенији приступ човековој сексуалности, заузима истакнуто место у поезији Милоша Црњанског. Црњански се интересовао за чулне сензације, често више него за апстрактне идеје, те се као карактеристика његовог и прозног и поетског дела може издвојити то да се „сва чула налазе у појачаном раду: види се, чује се, опажа се оно што се раније у нашој књижевности није опајало, или бар није у тој мери“ (Петковић 1996б: 8). У *Лирици Итаке*, нарочито у песмама из циклуса „Нове сенке“ и „Стихови улица“ приказана је „сласт тела“, пре свега женског тела, његова нагост, белина и топлота, а сексуалне алузије прожимају се са сценама из природе,

¹⁹⁸ У *Будућности* су објављивани чланци који су се тicali различитих сфера живота – политике, економије, здравства, школства и др.

као у песми „Траг“. Љубавна чежња и страст често су повезане са осећањима бола и разочарања, док су љубавници „суморни / са осмехом тужним / у страстима ружним / [...] болни, бледи, уморни“, притиснути осећањем греха, које пак нестаје у додиру са природом („Љубавници“; Црњански 1919: 73). Анализирајући поезију Црњанског, Новица Петковић је указао на повезивање еротских садржаја и гротеске (као у песми „Срп на небу“), као и на „загонетну близину еротике и насиља“ (као у „Мрамору у врту“) (Петковић 1996б: 41–43). Овакви спојеви између осталог чине Црњанскову поезију револуционарном у оквирима српске љубавне лирике. Љубав је код Црњанског често ванбрачна, неинституционализована и опире се конвенцијама. Заљубљени у песми „Ја, Ти и сви савремени парови“ својим тајним љубавним састанцима изругују се устаљеним представама о љубави:

Наш вити корак не везива брак,
ни невини занос загрљаја први.
Него осмех лак што цвета у мрак
на усницама, са две три капи крви.
Руке нам не дрхте од стара прстења,
него од жуди страха и сажалења. (Црњански 1919: 70)

И док с једне стране трпе осуду друштва, с друге осећају слободу која их води изван овог света и узвисује до космоса.

Са проширењем тематског опсега на поље телесности и чулности, авангардисти у поезију све чешће уводе и елементе еротике. Еротизација поезије део је провокативног деловања авангарде као најексплицитнији вид рушења баријера, али је и одраз интересовања за нагонску страну човекове личности и оне аспекте духовног живота који су табуисани. Оценивши да је Аристотелова поетика „тамница за поезију“, Раде Драинац наглашава да поезија нема декоративну функцију већ да је она суштински део људског живота:

Као израз револта, подсвесних еротских жеља, или као огромно бунило које треба из нас да изиђе на светлост истине и морала, поезија је постала оно што треба: *свеопшта активност*, у којој су, често до, клиничке тачности, изражени видови наших жеља, снова, фантазама, душевних депресија или морбидности, целокупан спољни и унутарњи свет који се затвара у један тако еластичан појам, назван ЖИВОТ. (Драинац 1999: 107)

Идеја о поезији као изразу човекових снажних подсвесних жеља и нагона, укључујући и оне еротске, прожима Драинчеву збирку *Еротикон* (1923), провокативног наслова, који би, међутим, могао обманути читаоца. Поједине Драинчеве песме из ранијег периода доносе далеко више еротског набоја од песама из ове збирке, те би се поезија *Еротикона* пре могла назвати духовно-еротском. Песника пре свега интересују чулни утисци и снажни доживљаји (пијанство, хладноћа, влага), који се преплићу у сноликом природном или градском пејзажу. Лирски субјекат с једне стране осећа неутаживу глад (за утисцима, задовољствима), док је с друге стране загладан у себе у покушају да интроспекцијом сагледа своју душу. Еротичност се јавља у спречи са темом писања поезије, при чему инспирацију доноси женско тело, пре свега груди. Тело је само по себи у тесној вези са песништвом, те се тако и једна вена може откуцати на писаћој машини (у 2. песми *Еротикона*). Слично као и код Витмана, и код Драинца се тело песника физички везује за текст – тело постаје текст.

Ако би се неко од представника српске авангарде могао издвојити као песник тела, био би то Растко Петровић. По Михајлу Пантићу, у целој српској књижевности 20. века не постоји писац

„који се толико и тако посветио телу и телесности као Растко Петровић. Сва телесна стања, како она анимална тако и она антрополошка, потврђена су у Растковој речи. Потврђена и слављена. Глад, Жеља, Мишљење, Сексуалност, Утералност [...], Еротичност и хомоеротичност (1999: 190).

Ђорђе Вуковић запажа да код Петровића „[т]ело песничког субјекта и других људи доспева у први план као феноменолошка чињеница“, која је кључна за утврђивање идентитета и без које „нема конкретности, људских покрета и делања“ (1999: 62–63). Уочено је и то да је „[р]ечник тела [...] разноврснији него у другим песничким опусима код нас. Као да листа књиге из анатомије и физиологије, Растко помиње спољне, унутрашње и стидне органе, пре свега руке, очи, срце, трбух“ (Вуковић 1999: 63).

Раскошност своје поетике тела Растко Петровић је приказао и у путопису *Африка* (1930), у којем на више места изражава дивљење према лепоти тела локалног становништва, мушкараца, жена и деце. Њихова

лепота, по Петровићу, проистиче из њихове природности, неспутаности конвенцијама и одевним предметима, а савршенство мускулатуре и коже аутор повезује са природним окружењем у којем Африканци живе. Описујући тело девојке у Конакарију, које је цело „један једини мускул превучен тамном блиставом кожом“, Петровић каже и да је она „изливена у једном једином маху и углачана чврстим ваздухом и хоризонтима. То је жива бронза која расте као биљка и као звер већ четрнаест година“ (Петровић 1930: 21). Посматрајући игру два детета, Петровић запажа њихово уживање у сопственим покретима и да се „играју својим телима ко најлепшом играчком“ (1930: 24). Писца задивљује „[н]евероватна лепота голих тела“ док „корачају гипко као у игри“, хармонија сваког покрета младића опружених на степеницама (1930: 35), као и главе жена, „уистину неописано лепе, дуге, fine, сањалачке, девичанске“ (1930: 36). Овакви призори нису нужно повезани са сексуалном жудњом, писац тела посматра и диви им се као уметничким делима и као таква код њега изазивају снажна осећања: „Одједном побеђен од оволике лепоте ликова, боје и светлости, имам пуне очи суза“ (1930: 36).

Напомињући да се афрички народи које среће сматрају за „најлепше расе света“, Растко Петровић даје опис њихових физичких карактеристика:

Тела су, и у своме склопу и своме покрету, хармонична до савршенства; она су необично снажна, а истовремено нежна и фина у линијама и саставу зглобова. Нигде ни сала ни претераних мишића; кожа угасито бакрена, светла и свилена. Ликови су симпатични, меки и насмешени, израз бадемастих влажних очију скоро болан. (1930: 45)

Посебно се задржава на опису женског тела, које се доводи у везу са природом:

Овдашња тамна Ева је израз овдашње тамне природе; њена округла рамена преливају се као јаке воћке, а врхови груди јако набубрели вуку груди навише. Мирис њене коже на амбру, на уља и на траве, радује; али највише радује чудна дивља боја њенога гласа, у коме има узбуђених нота девојачких, пиштавих детињских и промуклих кликтања ратничких; и радује живо и прозрачно црвенило њеног језика који јој се као какав влажан цвет непрестано појављује између зуба док говори. (1930: 46)

Призор тела буди сва чула, те Петровић свој опис употпуњује мирисима, звуцима, тактилним сензацијама. Чини се да га на лицу црнкиња посебно фасцинира језик, па један наредни опис посвећује њему:

Али оно што ме узбуђује највише то је влажна дивна ружичавост њиног језика, десни, која се обзнани иза њиног брбљања. Све је угасито и тамно на њима, све је од једне боље грађе но она од које смо сачињени; то није само пут, већ и оно од чега је дрво, чврсто и мрачно, и метал. Једино иза усана, и још одакле полази живот, свиће руменило зоре која је без престанка у њима. Када црнкиња има склопљене усне, ма колико гола, она је већ одевена у велику свечаност природе; само кад расклопи усне она је гола, она је гола сасвим. Носи једну ружу љубави у својим устима. (1930: 127)

Сликовитост ових описа и живост приказаних детаља показује с каквом је пажњом Растко Петровић посматрао тела људи око себе. Хармоничност покрета и усклађеност људског тела са природом надахњује песника да у људима који га окружују види бића божанске природе. То је исказано у опису девојке и младића који се купају у реци, тачније опису њиховог дисања:

Истим ритмом, уједначено, и грудни кош младића и грудни кош девојке ширио се и скупљао. Обоје су изгледали том тишином и тим мирним ритмом тако пространи и тако вечити, да би човек и несвесно замислио како се њине тамне плећи продужују у раширена анђелска крила. (Петровић 1930: 44)

Док кују гвожђе, црни ковачи, који су и „најлепша тела која сам икада видео у животу и која ћу икада више видети“, песника подсећају на „црна вулканска генија“ и остављају „утисак огромности, супарништва огромности простора и предела, који даје Давид Микеланђелов“ (1930: 173). Наведени одломци илуструју и песниково одушевљење телом у покрету, које тако открива и своју еротичну страну.

Петровић у својим текстовима посебну пажњу посвећује додиру телâ, који је увек благотворан па и спасоносан. У тексту „Пробуђена свест (Јуда)“ описан је ефекат спуштања руке на раме друга:

Друг ми је узнемирен, збуњен, неверљив; спуштам му руку на раме, и што је рука та отежанија, све је смиренији, све му је потребније да говори [...] што пак лаганија, једва дотичући га се, лежи му твоја рука на рамену, он је још увек узбуђен и болан, али га бескрајна нежност обузима према твом пријатељству – не осећа се више напуштеним. (Петровић 1922: 49)

У Африци се присећа преласка преко Албаније и спаса који је пронашао у топлини тела сапутника:

Прелазећи преко Албаније, ја сам много ноћи буквално грејао леђа приљубљујући се уз спавача који је близу мене; ја сам буквално грејао руку лагано је стављајући близу његовог даха. (Петровић 1930: 111)

Прикази телâ у физичком контакту, било да је у питању додир, ослањање на другу особу или пољубац, уводе у еротске и хомоеротске теме, које чине важан аспект Петровићеве поетике и место где се она значајно приближава поетици Волта Витмана.¹⁹⁹ Уочава се велика сличност у приступу темама телесности и сексуалности као и сличност појединих (хомо)еротских слика у Петровићевим и Витмановим песмама. Хомоеротика је код Растка Петровића присутна још од раних фаза стваралаштва. У *Бурлесци господина Перуна Бога грома*, у „II. Књизи: О Набору Деволцу“, аутор даје нарочито сензуалан приказ тела деволских младића који раде у пољу:

Вратови у радника подливали су се мрким руменилом; набрекивали вратови у радника; вијугаста снажна жила искакала за ушима, на челу. Риђа коса прелива се угаситим златом [...] Збацише радници са себе све, па и рубине, оставише једино пасове. [...] Њихова нага, млада тела одисала знојење и запару. (1921: 50–51)

Еротичност се појачава у наставку где су приказани младићи док се купају у реци, а нарочито у сцени помирења запечаћеног пољупцем: „Пољубише се младићи; пребацише низ плећи снажне руке један другоме, по обичају. Један постави руку на прси и изговори формулу: 'о нека је победно, о нека је победно, јунаци се љубе!' Велес рече: амин“ (Петровић 1921: 53). Мушко пријатељство озваничено пољупцем тематизовано је и у песми „Гледајте бози!“, у којој лирски субјекат љуби неименованог јунака, делију:

Целивао сам га на уста,
Целивао сам га у раме,
Целивао сам га на прса,
На оне прси младачке,
И коње сам му зобао,

¹⁹⁹ У књижевности српске авангарде обрађивани су и они видови сексуалности који су најчешће маргинализовани и чак сматрани девијантним – женска сексуалност, хомосексуалност и трансексуалност. Примери за потоња два проналазе се у Токиновом роману *Теразије* и причи „Аласка“ – лик хомосексуалца Ристе Кокића и играчице „хермафродита“. На овај начин авангардисти су проширивали своју поетику новим корпусом тема, али и оспоравали вредносни систем патријархалног друштва и изругивали се његовој хипокризији.

Са зрелим житом ражаним. (Петровић 1989: 19)

На Витманову поетику нарочито подсећа Петровићев приказ односа ратних другова у песми „Велики друг“. Као што се види и из претходно наведених одломака из „Пробуђене свести“ и *Африке*, у тешким ратним околностима додир другог људског тела доносио је топлину неопходну за преживљавање. Истовремено, он је подразумевао и блискост која пријатељство уздиже на приснији ниво и коју Петровић слави стиховима:

О, ви безбројни пријатељи, тих непојамних ноћи,
У чијем крилу често почиваше ми глава,
Колико у колибама пустим чеках да л' ћете доћи,
Безнадежно, док душу растрзаше ми страва! (1989: 37)

Растко Петровић је песник тела и душе, који наставља витмановску традицију слављења телесних атрибута, истиче њихов значај за духовни живот човека, а само песништво повезује са физиолошким функцијама. Као и описима тела, приказу сексуалног и еротског Петровић приступа аналитично, покушавајући да докучи сваки сегмент еротске жудње. У „Пробуђеној свести“ се пита:

Ако је покрет све, ако је покрет чак само и врло много, како је наука могла заборавити да изучава и изради једну, што прецизнију, механику еротичких одношаја, од момента првог еротичког надражења па до видљивог зачећа новог живота? (1922: 41)

Песник захтева прецизан опис јер у сексуалном чину види примарни животни принцип:

Све ово говорим што бих хтео да покажем колико је тај свакодневни сусрет сексова величанствен, ваљда најважнији у животу, и страشان својом правилношћу и условљавањем, па зато диван. [...] Кад се два намагнетисана тела стану привлачити, ни њихова воља, ни сви људски морали не могу их спречити да се привлаче све док су у области тог привлачења. [...] Од самог себе ти си образовао један нови космос и нову неку могућност васељенску са законима унутарњим. (Петровић 1922: 41–42)

За Растка Петровића „основна и свепрожимајућа сила [...] живог универзума јесте сила љубави, ероса“, док је „сексуалност [...] један од незаобилазних атрибута космичке стварности којој је приписан живот“ (Јовић 2005: 145). Стога се и у самом поетском стваралаштву проналази еротско-сексуално утемељење и инсистира се на нераскидивој вези између

телесног и духовног. Мада насловом алудира на духовну спознају, текст „Пробуђена свест (Јуда)“ је пре свега похвала човековој телесности и сензуалности. У тексту се већ на почетку, у стиховима који представљају својеврсан мото, успоставља веза између духовног и телесног живота, тиме што се процес мишљења изједначава са уношењем хране у организам:

Проћи ће кроз живот мисао,
Залогат пресни меса кроз тело,
[...]
И то дивно преображење хране,
И тај заносни трбух што је машина:
Дочекаће у дрхтању Откровења дане,
Када ће му сваки уд зазвучати као виолина
А он сам бити почетак свих музика. (Петровић 1922: 39)²⁰⁰

Тело и физиолошки процеси не само да су предмет песниковог интересовања сами по себи, већ се доводе у директну везу са човековим духовним развојем, те се у Петровићевој поезији „управо афирмацијом телесности и чулности отвара пут ка натчулном и духовном, ка метафизичком па можда и есхатолошко-трансцендентном“ (Брајовић 1999: 205). Човеков физиолошки живот је у спреси и са поетским стваралаштвом. Пошто је претходно говорио од евхаристији, Петровић каже: „Хтео бих да цео овај спис буде као хлеб или као вода“ (1922: 40), чиме посредно истиче значај поезије и за духовни и за телесни живот човека. Уметничко стварање се сматра потребом која је истовремено и духовна и физиолошка: „Ево, ја пишем песме зато што између три и четири часа не осећам ни за чим другим потребу но баш за тим“ (Петровић 1922: 45). Писање поезије је за Петровића „један од најнужнијих тренутака мога живота: једна од његових функција: то је као корачати и задрхтати“ (1922: 46).²⁰¹

²⁰⁰ Идеја о хранљивим својствима мисли разрађена је у наставку текста: „Разлика између тела у покрету и путовању и оног у миру, била би као између надраженог младићства и тренутка када је ово потпуно смирено. Мисао је прешла преко тела као благ талас, и тело се насмешило сваком својом ћелијом и задихало. Мисао је прешла кроз тело као залогат хранљивог меса, хранећи га свима својим соковима.“ (Петровић 1922: 45)

²⁰¹ Приближавање песништва физиолошким функцијама није једино по чему је Петровић у овом тексту близак Витману. Када у наставку каже: „Живот носи уметност собом; да ако уметност исту окрњиш, неће ли и сам живот тиме бити окрњен! *Можда се противуречим!* Мене би било чак стид да се никако не противуречим: и ова проза је једна песма“ (Петровић 1922: 46, курзив Б. А.), враћа нас на Витманово: „Противречим ли ја себи? / Добро онда, противречим себи“ (Vitman 2008: 145).

Радње које су резултат нагона или се врше ради задовољења основних животних потреба – кијање, подригивање, олакшавање црева и бешике, сексуални односи, спавање, буђење, али и руковање и осмехивање – носе у себи изразе „задовољења и хармоније“ и стога о њима треба посебно говорити (Петровић 1922: 40). Петровић овде чак каже да је спутавањем телесног испаштао и дух, „јер док нисам мислио уз припомоћ својих органа и бутина, колена, премда сам наизглед мислио правилније, нисам мислио до ствари споредне и без важности; може се чак рећи да нисам ништа ни мислио“ (1922: 41). Нешто касније у тексту песник експлицитно износи своје уверење о суштинској повезаности душе и тела:

Хоћу да кажем да оно што се зове животом унутарњим и животом спољашњим, или духовним и телесним, једног човека, само су две крајности једног истог неразлучног и беспримерног механизма у овом животу, чији је један део, или један резултат, можда везан у другом. (1922: 50)

Размотрени примери тематизовања телесности и сексуалности у делу Растка Петровића најизразитија су манифестација опште авангардне тежње да се поезија ослободи од конвенција које су све везано за човеково тело означавале као неморално. Говорити о телу, сексуалности и еротици за песнике с почетка 20. века значило је приказивати човека у целости. Чулност и еротска жеља спадају у групу снажних нагона и осећања која чине саставни део људског постојања, те песници авангарде теже да их дестигматизују и уврсте у прихватљив поетски материјал. Еротизација поезије је тако постала један од облика антитрадиционалистичког и реформаторског деловања како код Витмана, који у америчку поезију уводи до тада забрањене теме и гласове, тако и код авангардиста, који ову тенденцију преузимају у свом опирању лицемерном буржоаском моралу.

9. ЗАКЉУЧАК

*Poets to come! orators, singers, musicians to come!
Not to-day is to justify me and answer what I am
for,
But you, a new brood, native, athletic, continental,
greater than before known,
Arouse! for you must justify me. (W. Whitman,
„Poets to Come“)*

Истраживање представљено у овој дисертацији подстакнуто је запажањем да је у првим деценијама 20. века постојало значајно интересовање за поезију Волта Витмана међу књижевним ствараоцима у Србији, што се првенствено огледало у њиховом позивању на америчког песника у текстовима о актуелним књижевним питањима. Књижевници који су показивали наклоност према Витмановој поетици припадали су струји посвећеној модернизацији песничког израза и напуштању традиционалних конвенција у књижевном стваралаштву, која се данас означава термином *авангарда*. Чињеница да представници српске авангарде у својим поетичким и аутопоетичким разматрањима наводе Витмана као изузетно значајног модерног песника била је основ за претпоставку да се и Витманова и авангардна поетика заснивају на истим постулатима, те да се могу пронаћи и извесне подударности на формалном и тематском плану.

У овом раду усредсредили смо се на креативну рецепцију Витмановог дела у поезији српске авангарде, док су преводи песама, у то време објављивани по периодици, помињани првенствено ради описа ширег интелектуалног и књижевног контекста у ком се ова рецепција одвијала. Интересантно је да се песници који чине срж српске авангарде, а који у својим есејима показују занимање за Витмана и чија поетика је по многим обележјима сродна Витмановој, нису бавили превођењем његових песама. Од аутора блиских авангардном кругу, преводе Витманове поезије у послератном периоду објављивали су Светислав Стефановић и Иво Андрић. Изузетно је значајно, међутим, да су Станислав Винавер и Тодор Манојловић у издавачки план Библиотеке „Албатрос“ уврстили и поезију Волта Витмана.

Анализирајући карактеристике поезије Волта Витмана и представника српске авангарде уочили смо велики, често пресудан, утицај ширег друштвеног контекста на обликовање њихових поетика. Мада се ради о различитим епохама (друга половина 19. и почетак 20. века), као и различитим поднебљима (Северна Америка и Балкан), и у једном и у другом случају тај контекст је био обележен вишегодишњом кризом која је кулминирала ратовима (америчким грађанским и Првим светским ратом) и која је интелектуалце и уметнике подстакла на размишљања о недостацима постојећег друштвеног уређења и система вредности. Из незадовољства се јављао отпор традиционалним структурама и обрасцима понашања, који је, пренет на поље уметности, прерастао у жељу за превазилажењем конвенција и увођењем новина у поетски израз. Антитрадиционализам је једна од ставки која се издваја као заједничка Витмановој поетици и поетици српске авангарде и која је условила и подстакла експериментисање са формом песме и стиха и проширење тематског опсега.

Антитрадиционалистичка тежња за модернизацијом песничког израза и код Витмана и код српских авангардиста поклопила се са жељом за стварањем аутентичне националне књижевности. Препреку томе песници су видели у нормама које је доминантна буржоаска култура наметала уметности и књижевности, а које су водиле у укалупљеност, извештаченост и академизам. У Америци 19. века, повлашћен статус имала је књижевност Велике Британије, што је било неприхватљиво за Витмана, који је сматрао да британске поетске форме и поетски језик нису прикладни за изражавање америчког искуства. Ово је био подстрек за низ експеримената, чији је коначан резултат шест различитих издања *Влати траве* и већи број мањих прозних и поетских дела. Захваљујући овом експериментисању, Витман је постао оличење модерног песника и као такав је прихваћен и у авангардним круговима у Европи, па и у Србији. Витманова модерност била је узор српским песницима да, охрабрени његовим примером, потраже начине да и своју поезију одвоје од конвенција.

Када је песничка форма у питању, као најзначајнија иновација потекла од Волта Витмана, а прихваћена и даље афирмисана у поезији европске и

српске авангарде, издваја се слободни стих. Проистекао је из тежње за ослобађањем поезије од усвојених правила версификације, а његов настанак се може сагледати и кроз призму друштвеног контекста. Код Витмана је слободни стих настао као манифестација принципа органске поетике, о чему је песник говорио и у својим аутопоетичким текстовима. Иако се овом формом пре свега тежило приближавању поезије природном говору, слободни стих је и у Витманово време, а и деценијама касније, био неразумљив читаоцима и изазивао оштре полемике у књижевним круговима. Неуједначена метрика и одсуство риме збуњивали су читаоце, што се види из негативних приказа Витманове поезије, али и из појединих српскохрватских превода који су се појављивали у предратном периоду.

У Србији се већ почетком 20. века појављују песме писане невезаним стихом или се комбинују везани и невезани стихови, што указује на све присутнију тежњу за ослобађањем форме. Сасвим извесно је била у питању тенденција коју су српски аутори усвојили у додиру са савременим остварењима европске поезије, те се не може говорити да је настала под директним утицајем Витмановог стиха. Ипак, у критичким и полемичким текстовима у којима се разматра ово питање, авангардни аутори се позивају на Витмана, наводећи га као пример великог песника који је одступио од конвенционалне версификације а ипак створио вредна песничка дела. На основу чињенице да српски критичари Витмана наводе као аргумент у одбрану слободног стиха може се закључити да је управо његова поезија била подстрек авангардистима за даље експериментисање са формом.

У периоду после Првог светског рата, практично сви песници авангардног круга у Србији опробали су се у писању поезије у слободном стиху. Аутори попут Стефановића, Црњанског и Токина у Витмановој форми налазе потврду модерних тенденција, које је било неопходно бранити од напада конзервативних струја. У раду смо нарочито издвојили Милоша Црњанског, не само као песника који је слободни стих примењивао у пракси, већ и као критичара који се тим питањем позабавио у есеју „За слободни стих“, где помиње и Витмана као утицајног модерног песника. Издвојили смо

и Растка Петровића и Радета Драинца, чији се стихови по структури највише приближавају Витмановом слободном стиху.

Међу представницима српске авангарде, Витманова поетика је најчешће посматрана као исходиште оних тенденција које у књижевности с почетка 20. века постају све наглашеније и чак постају доминантна обележја нових уметничких покрета (или *изама*). Анализом есејистичких и критичких текстова и појединих прозних и песничких дела уочавају се три тематска поља која су ушла у темеље поетике авангарде, а за чију разраду су аутори инспирацију и охрабрење проналазили у поезији Волта Витмана. То су примитивизам, космизам и поетика тела и сексуалности.

У разматрању примитивистичких тенденција у Витмановој и поетици српске авангарде пошли смо од ученог специфичног односа који је амерички песник имао према људима, заједницама и појавама које се налазе изван цивилизације, тачније према ономе што се означавало као примитивно, варварско и дивље. Запажено је да тај однос не носи негативне конотације, те да варварско код Витмана пре свега значи природно, неспутано и снажно. Тако позитивно одређење примитивног неговано је и у уметности и књижевности авангарде, у оквиру које се управо у ономе нецивилизованом проналази освежење за европску културу. Витман је и у Америци и у Еворпи доживљаван као варварин поезије, због слободног стиха и слободног изражавања о друштвено маргинализованим или табуисаним темама. Као такав се уклопио у авангардне тенденције окретања од западне цивилизације ка ваневропским и примитивним културама. Према важећим поетским стандардима Витман је био варварин и то га је у очима европске авангарде чинило модерним.

Почетком 20. века интересовање за примитивну уметност проширило се и на Србију, те се о примитивистичким тенденцијама у уметности расправљало и у полемичким текстовима. Аутори наклоњени овој појави повезивали су је са природним органским развојем, као и са истраживањем примарних људских нагона. У прилагођеном облику примитивизам је ушао и у основу поетике зенитизма, у виду захтева за балканизацијом Европе. У фокус интересовања српских авангардних песника долазе ваневропске

културе – Африка (нарочито код Растка Петровића), али и Америка, као Нови свет, место акције и прогреса. У том погледу сматрамо изузетно значајним деловање Бошка Токина, који је у својим есејима и програмским текстовима доследно промовисао Америку и Витмана, као репрезентативног Американца. За Токина, Витман је варварин, али је и геније. Ова констатација добија на значају у разматрању концепта барбарогенија и улоге коју је Токин имао у обликовању поетике зенитизма. Анализирајући текстове Љ. Мицића и самог Токина, закључујемо да се концепт барбарогенија заснива на идејама преузетим од Токина, те се посредно може повезати са поетиком Волта Витмана. Представа коју су о америчком песнику имали српски авангардисти тако се нашла уграђена у лик зенитистичког јунака.

Космизам у поетици овде разматраних аутора подразумевао је жељу за превазилажењем граница и досезањем до космоса. Код Витмана се манифестује у свеобухватности духа и израза песника, који преко свог лирског субјекта и сам постаје космос. Модерна поезија је космичка јер подразумева повезаност чак и најудаљенијих појава на планети Земљи и у свемиру. У српској авангардној поезији космичка струја се чак издваја као доминантна, будући да у мањој или већој мери прожима дела свих књижевника који су припадали овом кругу. Тим пре је значајно што се и у текстовима у којима се разматра овај аспект појављује Витманово име. Поредећи Витманову и поетику српске авангарде и разматрајући елементе космизма који се у њима појављују, пронашли смо значајне паралеле између поезије америчког песника и Сибе Миличића, истакнутог представника космичке поетике код нас.

Космизам чини идејну основу *изама* који су аутентични производ српске, односно југословенске авангарде – зенитизма, суматраизма и хипнизма. Аутори који су се издвојили као творци или истакнути сарадници ових покрета (Б. Токин, М. Црњански, Р. Драинац) у својим програмским текстовима и манифестима износе неке постулате космичке поетике који се запажају и у Витмановој поезији, или се пак директно позивају управо на Витмана, као модерног, космичког песника, те је и то била основа за упоредно разматрање њиховог дела. И космизам је, као и примитивизам, био

део ширих духовних и интелектуалних струјања у европској уметности тог периода и сасвим је извесно да би се поетике зенитизма, суматраизма и хипнизма, као и индивидуалне поетике појединих песника, развијале на сличан начин и да српски авангардисти нису познавали Витмана. Витманова поезија је, међутим, продубила схватање ових појава и песницима дала додатни импулс да стварају поезију у космичком духу.

Последње тематског поље које смо разматрали у раду јесте поетика тела и сексуалности. Витманова поезија била је иновативна у контексту америчког 19. века и по својој наглашеној сензуалности и исказаним занимањем за човекову телесност и сексуалност. Приказивање различитих чулних осећаја, телесних уживања и страсти били су присутни и у авангардним остварењима као део захтева за ослобађањем песничког израза, а амерички песник је и овде био узор на који су се авангардисти ослањали. Витманов приступ тематизовању тела, уз увођење елемената еротике и хомоеротике, свој пандан нарочито проналази у делима Растка Петровића. Мада се српски писац не позива експлицитно на америчког песника, уочљива је сличност поетских сензибилитета.

Анализа послератне рецепције Витмановог дела у поетици авангардних аутора показала је да се она надовезује на активности започете у претходном периоду, који означавамо као предавангардни. Рецепција књижевног стваралаштва Волта Витмана на југословенским просторима, тачније на српскохрватском говорном подручју, започела је на самом почетку 20. века, преводима појединих песама или одломака, који су се појављивали у периодичним публикацијама. Убрзо су се појавили аутори који су у есејима и књижевнокритичким текстовима почели да повезују поетику америчког песника са модерним тенденцијама у европској и домаћој књижевности. Ту се пре свега издвајају Светислав Стефановић и Димитрије Митриновић, који су у годинама пре Првог светског рата деловали као доследни заступници Витманове поетике. Ова поетика била је изразито антитрадиционалистичка и, мада настала чак пола века раније, и даље је била неприхваћена у ширим књижевним круговима у Америци, а и Европи. Утолико је Стефановићево и Митриновићево деловање и значајније, будући да су они релативно рано

препознали значај Витманових идеја и заступајући их и усмеравајући млађе ауторе ка њима поставили темеље Витманове рецепције код нас. Нарочито су значајне године 1912. и 1913, када се појављује највише превода Витманове поезије (у *Босанској вили*), али и полемички текстови у којима се Витман истиче као узор модерним песницима. Све ово обезбедило је солидну подлогу за послератну рецепцију дела америчког песника у књижевности авангарде.

Најзад, као један од најбитнијих закључака целокупног истраживања издваја се запажање да је креативна рецепција Витмановог дела у поезији српске авангарде била условљена и усмеравана Витмановом рецепцијом у другим европским земљама, пре свега Немачкој и Француској. Ово би се могло рећи и за преводну рецепцију, будући да у многим случајевима изворник за српскохрватски превод није био текст у оригиналу, на енглеском језику, већ немачки, француски или руски превод. Представници српске авангарде одржавали су живе контакте са уметницима из других крајева Европе, а многи су један период свог живота провели у иностранству (у Француској, Немачкој, Италији, Русији) и спремно су прихватили и преносили идеје које су тамо усвајали. Када је реч о упознавању са Витмановом поетиком, од пресудног значаја су биле везе са Француском и Немачком, односно немачким говорним подручјем. У предавангардном периоду кључни су били контакти са Немачком, где је интересовање за америчког песника у првим деценијама 20. века било изузетно живо, нарочито у експресионистичким круговима. У послератном, авангардном периоду значајну улогу посредника у рецепцији Витмановог дела добила је и Француска, где су многи српски авангардисти боравили у току или после рата и где су се упознавали са модерним токовима у уметности. Чак и ако нису сами боравили у Немачкој, Француској или некој другој европској земљи, српски књижевници су могли да стекну добар увид у актуелна дешавања у уметничком свету. Публикације су циркулисале, идеје се размењивале, одржавани су контакти са уметницима других земаља и тако је стварана интернационална авангардна мрежа. Интернационализам као једна

од кључних одлика авангарде био је пресудан и за рецепцију Витмановог дела у српској књижевности.

Утврђивање директних утицаја старијег на млађе песнике незахвалан је посао, посебно онда када се ради о изразито антитрадиционалистички настројеним духовима. Витман је инсистирао на томе да песници треба да се усредсреде на садашњост и траже свој лични поетски израз, што је принцип ког су се држали и песници српске авангарде. Не можемо рећи да је било ко од српских авангардиста почео да ствара инспирисан Витманом, нити да су подражавали Витманов стил. Ипак, актуелне културне прилике у Европи па и у Србији (односно Краљевини СХС) указују на то да су сви они сасвим извесно били упознати са главним одликама поезије америчког песника, чак и ако се нису експлицитно позивали на њега у својим радовима. Многе тенденције које су следили, а које су тада прихватане широм Европе, воде порекло од Витманове поезије. Суочени са неодобравањем средине у којој су стварали, у поезији америчког песника налазили су охрабрење за даља поетичка експериментисања. Тиме су се и песници српске авангарде сврстали у ред Витманових следбеника, „будућих песника“, који су преданим радом на стварању модерне књижевности проносили „варварски крик“ широм планете.

ЛИТЕРАТУРА

ПРИМАРНИ ИЗВОРИ:

а) Волт Витман (изворни текстови и преводи):

Whitman, Walt. (1847). *Talbot Wilson Notebook*. <https://whitmanarchive.org/manuscripts/notebooks/transcriptions/loc.0014.html>

Whitman, Walt. (1856). *Leaves of Grass (1856)*. <https://whitmanarchive.org/published/LG/1856/whole.html>

Whitman, Walt. (1864). Walt Whitman to Louisa Van Velsor Whitman, March 29, 1864. <https://whitmanarchive.org/biography/correspondence/tei/loc.00814.html>

Whitman, Walt. (1996). *Complete Poetry & Prose*. Library of America.

Vitmen, Volt. (1969). *Vlati trave*. Prev. Ivo Andrić, Tin Ujević, Tihomir Vučković. Београд: Рад.

Витмен, Волт. (1974). *Влати траве: изабране песме*. Прев. Иван В. Лалић. Београд: БИГЗ.

Vitman, Volt. (2008). *Izabrana poezija*. Prev. Dragan Purešić. Београд: Plato.

Витман, Волт. (2015). *Влати траве (1855): [Предговор]*. Прев. Бојана Аћамовић. *Поља, часопис за књижевност и теорију*, LX/493, 70–84.

б) Аутори српске авангарде:

Винавер, Станислав. (1921). *Громобран свемира*. Београд: Издање свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановића и друга.

Винавер, Станислав. (1922). *Нова пантологија пеленгирике*. Београд: Библиотека Мисао.

Винавер, Станислав. (2012). *Чардак ни на небу ни на земљи. Есеји и критике о српској књижевности 1*, Гојко Тешић (прир.). Београд: Службени гласник.

- Драинац, Раде. (1922). Програм хипнизма. *Хипнос, месечна ревија за интуитивну уметност*, год. 1, бр. 1, стр. 1–3.
- Драинац, Раде. (1923). Једна расна књига. *Откровење* Растка Петровића. *Самоуправа*, бр. 9 (13. јануар 1923), стр. 4.
- Драинац, Раде. (1998). *Лирика Драинац, Сабране песме 1*, Гојко Тешић (прир.). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Драинац, Раде. (1999). *Силазак с Олимпа*, Гојко Тешић (прир.). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Краков, Станислав. (1992). Лет маште и гвоздених крила. *Црвени пјеро и друге новеле*. Гојко Тешић (прир.). Београд: „Филип Вишњић“, стр. 239–246.
- Манојловић, Тодор. (1987). *Основе и развој модерне поезије*. Београд: „Филип Вишњић“.
- Миличић, Сибе. (1920а). Један извод који би могао да буде програм. *Српски књижевни гласник*, нова серија, књ. 1, бр. 3, стр. 188–193.
- Миличић, Сибе. (1920б). *Књига радости*. Београд: Геца Кон.
- Миличић, Сибе. (1922). *Књига вечности*. Београд: Геца Кон.
- Мио Рад. (1922). Наш варварски бог. *Зенит*, год. 2, бр. 13, стр. 20.
- Мисић, Ljubomir, Boško Tokin, Ivan Gol. (1921). *Manifest zenitizma*. Zagreb: Biblioteka Zenit.
- Мисић, Ljubomir. (1921а). Duh zenitizma. *Zenit*, god. 1, br. 7, str. 3–5.
- Мисић, Ljubomir. (1921б). Savremeno novo i slućeno slikarstvo. *Zenit*, god. 1, br. 10, str. 12.
- Мисић, Ljubomir. (1921в). Zenitizam i njegovo nalićje. *Jugoslavenska njiva*, god. 5, br. 53, str. 556.
- Мисић, Ljubomir. (1922). Kategorićki imperativ zenitistićke pesnićke škole. *Zenit*, god. 2, br. 13, str. 17–19.
- Мисић, Ljubomir. (1923). Zenitizam kao balkanski totalizator novoga života i nove umetnosti. *Zenit*, god. 3, br. 21, n.p.
- Мицић, Љубомир. (1924). Барбарогеније. *Зенит*, год. 4, бр. 26–33, н.п.
- Мицић, Љубомир. (1925). Зенитизам и књижевни пикавци. *Зенит*, год. 5, бр. 37, н.п.

- Мицић, Љубомир. (1926). За слободу мисли – за слободу стварања. *Зенит*, год. 6, бр. 41, стр. 5–12.
- Петровић, Растко. (1921). *Бурлеска Господина Перуна Бога Грома*. Београд: Издање свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановића и друга.
- Петровић, Растко. (1922). *Откровење*. Београд: С. Б. Цвијановић.
- Петровић, Растко. (1930). *Африка*. Београд: Геца Кон.
- Петровић, Растко. (1974). *Есеји и чланци*, Јован Христић (прир.). Београд: Нолит.
- Петровић, Растко. (1989). *Сабране песме*, Светлана Велмар-Јанковић (прир.). Београд: Српска књижевна задруга.
- Ратковић, Риста. (1925). Барбарство као култура. *Зенит*, год. 5, бр. 37, н.п.
- Токин, Бошко. (1920а). Експресионизам Југословена. *Прогрес, независан политички дневник*, год. 1, бр. 109, стр. 2–3.
- Токин, Бошко. (1920б). U. S. A. = Pое, Whitman, Chaplin. *Прогрес, независан политички дневник*, год. 1, бр. 128, стр. 2–4.
- Токин, Вошко [Aristofan]. (1921а). Četiri početka moderne poezije – Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Nietzsche. *Svetski pregled – politički, ekonomski, finansijski, književni, umetnički*, god.1, broj 3, str. 12-14.
- Токин, Вошко. (1921б). Млади реакционари и нови дух. *Зенит*, год. 1, бр. 2, стр. 1–4.
- Токин, Вошко. (1921в). Sunce i genije. Čovek-Sunce. *Зенит*, год. 1, бр. 6, стр. 2–3.
- Токин, Вошко. (1921г). Мој zenitizam. *Jugoslavenska njiva*, god. 5, br. 34, str. 530–541.
- Токин, Вошко. (2009). *Откровење Растка Петровића*. Марко Бабац. *Бошко Токин, новинар и писац: Први српски естетичар, публициста и критичар филма*. Том I. Нови Сад: Матица српска, стр. 257–258.
- Токин, Вошко. (2015). *Terazije: roman posleratnog Beograda*. Beograd: Ultimatum.
- Црњански, Милош. (1919). *Лирика Итаке*. Београд: С. Б. Цвијановић.
- Црњански, Милош. (1920а). Суматра. *Српски књижевни гласник*, н. с., књ. 1, бр. 4, стр. 262.
- Црњански, Милош. (1920б). Објашњење „Суматре“. *Српски књижевни гласник*, н. с., књ. 1, бр. 4, стр. 265–270.

- Црњански, Милош. (1921). *Дневник о Чарнојевићу*. Београд: Издање свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановића и друга.
- Црњански, Милош. (1922). За слободни стих. *Мисао*, књ. 8, св. 4, стр. 282–287.
- Црњански, Милош. (1923). „Откровење“ Растка Петровића. *Српски књижевни гласник*, н. с., књ. 8, бр. 5, стр. 380–387.
- Црњански, Милош. (2011). Послератна књижевност. *Милош Црњански II*. Горана Раичевић (прир.). Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, стр. 389–411.

СЕКУНДАРНИ ИЗВОРИ:²⁰²

а) Опште књижевно-теоријске студије

- Birger, Piter. (1998). *Teorija avangarde*. Prev. Zoran Milutinović. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Vučković, Radovan. (2002). Dijalektika odnosa avangarde i tradicije. *Avangarda i tradicija. Anketa Književne reči 1980–1982*. Gojko Tešić (prir.). Beograd: Narodna knjiga, Alfa, str. 73–76.
- Ginter, Hans. (2002). Avangarda – ipak, sistem estetičkih normi. Prev. Dušanka Maricki. *Avangarda i tradicija. Anketa Književne reči 1980–1982*. Gojko Tešić (prir.). Beograd: Narodna knjiga, Alfa, str. 105–111.
- Eliot, T. S. (1963). Tradicija i individualni talenat. *T. S. Eliot: izabrani tekstovi*. Prev. Milica Mihailović. Beograd: Prosveta, str. 33–42.
- Kanc, Kristine. (2013). Seksualnost. *Mecler Leksikon avangarde*, Hubert van den Berg, Valter Fenders (prir.). Prev. Spomenka Krajčević. Beograd: Službeni glasnik.
- Marino, Adrijan. (1998). *Poetika avangarde: avangardne estetske tendencije*. Prev. Mira Vuković i Vera Ilijin. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Podoli, Renato. (1975). *Teorija avangardne umetnosti*. Prev. Jasna Janićijević. Beograd: Nolit.

²⁰² Ради боље прегледности, извори на страним језицима су одвојени од извора на српском (српскохрватском).

- Rečnik književnih termina (RKT)*. (1992). Dragiša Živković (gl. ur.). Beograd: Nolit.
- Sabolči, Mikloš. (2002). *Avangarda, neoavangarda, modernost: pitanja i sugestije*. Prev. Radmila Jovanović. *Avangarda i tradicija. Anketa* Književne reči 1980–1982. Gojko Tešić (prir.). Beograd: Narodna knjiga, Alfa, str. 77–101.
- Tešić, Gojko. (2002). Uvodne napomene. *Avangarda i tradicija. Anketa* Književne reči 1980–1982. G. Tešić (prir.). Beograd: Narodna knjiga, Alfa, str. 7–10.
- Торе, Гиљермо де. (2001). *Историја авангардних књижевности*. Прев. Нина Мариновић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Flaker, Aleksandar. (1982). *Poetika osporavanja: avangarda i književna levica*. Zagreb: Školska knjiga.
- Flaker, Aleksandar. (1986). *Stilske formacije (Pokušaj pojmovne sistematizacije)*. Zagreb: SNL.
- Flaker, Aleksandar. (2002). Avangarda i tradicija. *Avangarda i tradicija. Anketa* Književne reči 1980–1982. Gojko Tešić (prir.). Beograd: Narodna knjiga, Alfa, str. 29–34.
- Bell, Michael Davitt. (1995). Conditions of Literary Vocation. Beginnings of Professionalism. *The Cambridge History of American Literature: Volume 2: Prose Writing 1820–1865*. Sacvan Bercovitch (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 11–73.
- Beyers, Chris. (2001). *A History of Free Verse*. Fayetteville: University of Arkansas Press.
- Brodhead, Richard H. (2005). The American Literary Field 1860–1890. *The Cambridge History of American Literature: Volume 3: Prose Writing 1860–1920*. Sacvan Bercovitch (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 9–62.
- Buell, Lawrence. (1988). The Transcendentalists. *Columbia Literary History of the United States*. Emory Elliott (ed.). New York: Columbia University Press, pp. 364–378.
- Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Revised by C. E. Preston. London: Penguin Books Ltd.

- Eliot, T. S. (1992). Reflections on "Vers Libre". *To Criticize the Critic and Other Writings*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, pp. 183—189.
- Hanna, Julian. (2009). *Key Concepts in Modernist Literature*. Palgrave Macmillan.
- Harper, Douglas. Barbarian. *Online Etymology Dictionary*. <https://www.etymonline.com/word/barbarian>
- Matthiessen, F. O. (1979). *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. London [etc.]: Oxford University Press.
- McWilliams, John P. Jr. (2009). *The American Epic. Transforming a Genre 1770–1860*. Cambridge: CUP.
- Packer, Barbara L. (1995). The Transcendentalists. *The Cambridge History of American Literature: Volume 2: Prose Writing 1820–1865*. Sacvan Bercovitch (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 329–604.
- Packer, Barbara L. (2004). American verse traditions: 1800–1855. *The Cambridge History of American Literature: Volume 4: Nineteenth-Century Poetry 1800–1910*. Sacvan Bercovitch (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 9–144.
- Rhodes, Colin. (1997). *Primitivism and Modern Art*. London: Thames and Hudson.
- Walls, Laura Dassow. (2009). *The Passage to Cosmos: Alexander von Humboldt and the Shaping of America*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Wolosky, Shira. (2004). Poetry and public discourse, 1820–1910. Preface: the claims of rhetoric. *The Cambridge History of American Literature: Volume 4: Nineteenth-Century Poetry 1800–1910*. Sacvan Bercovitch (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 147–154.

б) Студије и чланци о Волту Витману:

- Андрић, Иво. (1994). Волт Витмен 1819–1919. *Преводилачка свеска: Иво Андрић*. Јасмина Нешковић (прир.). Нови Сад: Светови, стр. 109–116.
- Бабић, Љиљана. (1976). Поезија Волта Витмена у српскохрватским преводима (1900–1914). *Мостови, часопис за преводну књижевност Удружења књижевних преводаца Србије*, год. 7, св. 4, стр. 316–323.
- Babić, Ljiljana. (1977a). Vitmenova poezija u srpskohrvatskim prevodima između dva rata. *Stav: kultura, društveni život, umetnost*, god. 2, br. 4/5, str. 113–125.

- Баљмонт, К. Д. (1923а). Песник личности и живота. Прев. М. М. Пешић. *Будућност*, књ. 4, бр. 1-2, стр. 644–646.
- Баљмонт, К. Д. (1923б). Песник личности и живота (2). Прев. М. М. Пешић. *Будућност*, књ. 4, бр. 3-4, стр. 719–729.
- Поповић, Тања. (2004). Раде Драинац и Волт Витмен, *Књижевна историја*, год. 36, бр. 124, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 407–419.
- Савић Ребац, Аница. (1988). *Студије и огледи I–II*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Svjetlo*. (1900). [Anon.] [beleška uz prevod „Veliki grad“]. *Svjetlo*, god. 15, br. 8, str. 30.
- Српска омладина*. (1913). [Анон.]. О Уалту Уитмену. *Српска омладина*, год. 1, бр. 6-7, стр. 141.
- Фолсом, Ед. (2015). Књиге које је правио Витман. Прев. Бојана Аћамовић. *Поља, часопис за књижевност и теорију*, LX/493, стр. 85–90.
- Aspiz, Harold. (2006). Science and Pseudoscience. *A Companion to Walt Whitman*. Donald D. Kummings (ed.). Blackwell Publishing Ltd., pp. 216–232.
- Asselineau, Roger. (1999). *The Evolution of Walt Whitman (an Expanded Edition)*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Babić, Ljiljana. (19776). Walt Whitman in Yugoslavia. *Acta Neophilologica* IX, pp. 9–58.
- Blalock, Stephanie. (2015). About "Eris; A Spirit Record". *The Walt Whitman Archive*. Ed Folsom and Kenneth M. Price (eds.). <https://whitmanarchive.org/published/fiction/shortfiction/anc.02094.html>
- Bradley, Sculley. (1939). The Fundamental Metrical Principle in Whitman's Poetry. *American Literature*, Vol. 10, No. 4, pp. 437-459. <http://www.jstor.org/stable/2920732>
- Cmiel, Kenneth. (2000). Whitman the Democrat. *A Historical Guide to Walt Whitman*. David S. Reynolds (ed.). Oxford University Press, pp. 205–233.

- Erskine, John. (1923). A Note on Whitman's Prosody. *Studies in Philology*, Vol. 20, No. 3, pp. 336-344. <http://www.jstor.org/stable/4171860>
- Erkkila, Betsy. (1980). *Walt Whitman Among the French: Poet and Myth*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Erkkila, Betsy. (1989). *Whitman the Political Poet*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Erkkila, Betsy. (2011). Songs of Male Intimacy and Love: An Afterword. *Walt Whitman's Songs of Male Intimacy and Love*. Betsy Erkkila (ed.). Iowa City: University of Iowa Press, pp. 99–162.
- Folsom, Ed. (2000). Lucifer and Ethiopia: Whitman, Race, and Poetics before the Civil War and After. *A Historical Guide to Walt Whitman*. David S. Reynolds (ed.). New York, Oxford: Oxford University Press, pp. 45–95.
- Folsom, Ed. (2005). *Whitman Making Books, Books Making Whitman*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Folsom, Ed. (2010). „A spirt of my own seminal wet“: Spermatoid Design in Walt Whitman's 1860 *Leaves of Grass*. *Huntington Library Quarterly* 73. 4 (December 2010), pp. 585-600.
- Folsom, Ed. (2012). Section 1, *Song of Myself*. Foreword. *Whitman Web: International Writing Program*. Folsom and Christopher Merrill (eds.) <https://iwp.uiowa.edu/whitmanweb/en/writings/song-of-myself/section-1>
- Folsom, Ed, Kenneth M. Price. (2005). *Re-Scripting Walt Whitman: An Introduction to His Life and Work*. Blackwell Publishing.
- Genoways, Ted. (2007). „One goodshaped and wellhung man“: Accentuated Sexuality and the Uncertain Authorship of the Frontispiece to the 1855 Edition of *Leaves of Grass*. *Leaves of Grass: The Sesquicentennial Essays*. Susan Belasco, Ed Folsom, Kenneth M. Price (eds.). Lincoln&London: University of Nebraska Press, pp. 87–123.
- Grünzweig, Walter. (1995). *Constructing the German Walt Whitman*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Killingsworth, M. Jimmie. (1989). *Whitman's Poetry of the Body: Sexuality, Politics, and the Text*. Chapel Hill&London: University of North Carolina Press.

- Miller, Matt. (2010). *Collage of Myself: Walt Whitman and the Making of Leaves of Grass*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Mullins, Maire. (2006). Sexuality. *A Companion to Walt Whitman*. Donald D. Kummings (ed.). Blackwell Publishing Ltd., pp. 164–179.
- Reynolds, David S. (1999). *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Stacy, Jason. (2009). Introduction. *Leaves of Grass, 1860: The 150th anniversary facsimile edition / by Walt Whitman*. Jason Stacy (ed.). Iowa City: University of Iowa Press, pp. ix–lviii.
- Steinroetter, Vanessa. (2013). „Barbaric Yawp“ in German. *Rocznik Komparatystyczny / Comparative Yearbook*, 4 (2013), pp. 273–280
- Traubel, Horace. (1904). Foreword. *An American Primer by Walt Whitman*. Horace Traubel (ed.). Boston: Small, Maynard & Company, pp. iv–ix.
- Warren, J. P. (2006). Style. *A Companion to Walt Whitman*. Donald D. Kummings (ed.). Blackwell Publishing Ltd., pp. 377–391.
- Welty, Ward P. (1980). *Walt Whitman, Kosmos: A Study of the Persona of „Song of Myself“* (doctoral dissertation). Drake University.

Boston Banner of Light. (1860). [Anon.]. [Review of *Leaves of Grass* (1860–61)]. *Boston Banner of Light* 7 (June 2, 1860), 4.

<https://whitmanarchive.org/criticism/reviews/lg1860/anc.00037.html>

Brooklyn Daily Eagle. (1855). [Anon.]. „Leaves of Grass“ – An Extraordinary Book. *The Brooklyn Daily Eagle* 15 (September 15, 1855), 2.

<https://whitmanarchive.org/criticism/reviews/lg1855/anc.00012.html>

Crayon. (1856). [Anon.]. Studies Among the Leaves. *The Crayon* 3 (January 1856), 30-2. <https://whitmanarchive.org/criticism/reviews/lg1855/anc.00017.html>

Critic. (1856). [Anon.]. [Review of *Leaves of Grass* (1855)]. *The Critic* 15 (April 1, 1856), 170-1.

<https://whitmanarchive.org/criticism/reviews/lg1855/anc.00024.html>

- [Howitt, William, or William J. Fox]. (1856). [Review of *Leaves of Grass* (1855)]. *The London Weekly Dispatch* (March 9, 1856), 6
<http://whitmanarchive.org/criticism/reviews/lg1855/anc.00021.html>
- Life Illustrated*. (1855). [Anon.]. [Review of *Leaves of Grass* (1855)]. *Life Illustrated* (July 28, 1855), [n.p.]
<https://whitmanarchive.org/criticism/reviews/lg1855/anc.00175.html>
- London Sunday Times*. (1867). [Anon.]. Walt Whitman's Works. *The London Sunday Times* (March 3, 1867), 7
<https://whitmanarchive.org/criticism/reviews/lg1860/anc.00191.html>
- [Norton, C. E.]. (1855). Review of *Leaves of Grass* (1855). *Putnam's Monthly: A Magazine of Literature, Science, and Arts* 6 (September 1855), 321–3.
<https://whitmanarchive.org/criticism/reviews/lg1855/anc.00011.html>
- Pennypacker, Issac R. (1880). Walt Whitman: The Poet Chats on the Haps and Mishaps of Life. *The Press* 23 (March 3, 1880), 5.
<https://whitmanarchive.org/criticism/interviews/transcriptions/med.00602.html>
- [Walt Whitman]. (1855). An English and an American Poet. *American Phrenological Journal* 22 (October 1855), 90–91.
<https://whitmanarchive.org/criticism/reviews/lg1855/anc.00014.html>

в) Студије и чланци о српским књижевницима:

- Бабац, Марко. (2009). Као сјај звезде на небу. *Бошко Токин, новинар и писац: први српски естетичар, публициста и критичар филма*. Том I. Нови Сад: Матица српска, стр. 15–163.
- Брајовић, Тихомир. (1999). Механика слике. *Песник Растко Петровић*. Новица Петковић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 197–220.
- Вуковић, Ђорђе. (1999). Поезија Растка Петровића. *Песник Растко Петровић*. Новица Петковић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 55–80.

- Вучковић, Радован. (2011а). *Поетика српске авангарде*. Београд: Службени гласник.
- Вучковић, Радован. (2011б). *Поезија српске авангарде*. Београд: Службени гласник.
- Голубовић, Видосава, Ирина Суботић. (2008). *Зенит 1921–1926*. Београд: Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност; Загреб: СКД Просвјета.
- Јевтић, Војвоје. (1962). *Pisci i maske*. Сарајево: Veselin Masleša.
- Јовић, Бојан. (2005). *Поетика Растка Петровића: структура, контекст*. Београд: Народна књига/Алфа.
- Kritika*. (1921). [Анон.]. Биљешке. „ALPHA“ – beogradska literarna zajednica. *Kritika*, god. 2, br. 11/12, str. 450–451.
- Лазаревић, Бранко. (1921). Лирика г. Црњанског. *Српски књижевни гласник*, н. с., књ. 2, бр. 1, стр. 529–535.
- Милићевић, Ж[ивко]. (1923). „Откровење“ г. Р. Петровића. *Политика*, бр. 5312, стр. 3–4.
- Милошевић, М[илош]. (1923). Растко Петровић. *Нови лист*, I / 265, стр. 2–3.
- Митриновић, Димитрије. (1990). *Сабрана дјела 1: О књижевности и умјетности*. Сарајево: Свјетлост.
- Палавестра, Предраг. (1994). *Књижевност Младе Босне*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Палавестра, Предраг. (2003). *Догма и утопија Димитрија Митриновића: почеци српске књижевне авангарде*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Пандуровић, Сима. „Антологија српске лирике од Бранка до данас“. *Мисао*, год. 2, књ. 3, св. 3 и 4, стр. 1194–1199.
- Пантић, Михаило. (1999). Хаотични синтетизам или о неким поетичким топосима књижевног дела Растка Петровића. *Песник Растко Петровић*. Новица Петковић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 185–195.
- Петковић, Новица. (1996а). Књижевност 20. века. *Историја српске културе*. Павле Ивић (ур.). Горњи Милановац: Дечје новине, стр. 295–316.

- Петковић, Новица. (1996б). *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Петковић, Новица. (1999). Пукотина у језику. *Песник Растко Петровић*. Новица Петковић (ур.). Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 13–53.
- Петров, Александар. (1988). *Поезија Црњанског и српско песништво*. Београд: Нолит.
- Стефановић, Светислав. (2005). *На раскрсници: есеји, критике и полемике о модерној српској књижевности*. Гојко Тешић (прир.). Нови Сад: Матица српска.
- Stojanović, Vojana. (1987). Nacrt za uporednu analizu toposa u pesništvu ekspresionizma. *Polja, časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, god. 33, br. 342–343, str. 376–380.
- Тешић, Гојко. (2009). *Српска књижевна авангарда. Књижевноисторијски контекст (1902–1934)*. Београд: Службени гласник.
- Цар, Марко. (1921). Авангардска поезија и авангардска критика. *Мисао*, год. 3, књ. 7, св. 45, стр. 367–375.

д) Остало

- Vergilije, Maron Publije. (2014). *Eneida*. Prev. Marjanca Pakiž. Beograd: Fedon.
- Emerson, Ralf Voldo. (2006a). Амерички уčenјак. *Antologija američkog eseja*. Veselin Kostić (prev. i prir.). Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, str. 19–38.
- Emerson, Ralf Voldo. (2006б). Самопouzданје. *Antologija američkog eseja*. Veselin Kostić (prev. i prir.). Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, str. 39–65.
- Зенит*. (1924). [Импресум]. *Зенит*, год. 4, бр. 25.
- Марјановић, Зденка. (1911). Књижевна револта у Италији. *Босанска вила*, год. 26, бр. 13–14, стр. 209–212.
- Мијатовић, Чедомиљ. (1892). Писмо из Лондона. *Отаџбина: књижевност, наука, друштвени живот*, год. 10, књ. 31, св. 121–124, стр. 174–183.

- Milton, Džon. (2002). *Izgubljeni raj i Raj ponovo stečen*. Prev. Darko Bolfan, Dušan Kosanović. Beograd: „Filip Višnjić“.
- Narodne novine*. (1892). [Anon.]. Različite viesti. Sitne viesti. *Narodne novine*, god. 58, br. 78, [n.p.]
- Отqрос. (1972). *Илијада / Хомер*. Прев. Милош Н. Ђурић. Нови Сад: Матица српска.
- [Поповић, Богдан]. (1903). Белешке. Српска књижевност. „О мојим песмама“. *Српски књижевни гласник*, бр. 65, књ. 10, св. 3, стр. 234–235.
- Поповић, Богдан. (1921a). Стеван Маларме, Симболизам и други „изми“. *Српски књижевни гласник*, н. с., књ. 2, бр. 5, стр. 397–400.
- Поповић, Богдан. (1921б). У славу једних и других. *Српски књижевни гласник*, н. с., књ. 4, бр. 7, стр. 538–546; књ. 4, бр. 8, стр. 618–625.
- Поповић, Богдан. (1923). Која је уметничка вредност црначке пластике? *Српски књижевни гласник*, н. с., књ. 8, бр. 1, стр. 22–34; бр. 2, стр. 115–126; бр. 3, стр. 203–224.
- Поповић, Богдан. (1925). Валт Хвитман и Свинбурн. *Српски књижевни гласник*, н. с., књ. 14, св. 2, стр. 99–109.
- Putnik, Ivan. (1919). Vojnička glazba njegovog veličanstva kralja Velike Britanije. *Plamen: polumesečnik za sve kulturne probleme*, god. 1, br. 10, str. 140–145.
- Ђурчин, Милан. (1902a). На лиду; Да л' хоћеш тако?; Пустите ме како ја хоћу. *Српски књижевни гласник*, бр. 36, књ. 6, св. 6, стр. 1064–1066.
- Ђурчин, Милан. (1902б). На странпутици. *Српски књижевни гласник*, бр. 45, књ. 7, св. 7, стр. 508.
- Ђурчин, Милан. (1903). О мојим песмама. *Српски књижевни гласник*, бр. 65, књ. 10, св. 3, стр. 196–200.
- Apollinaire, Guillaume. (2004). *The Cubist Painters*. Trans. Peter Read. Berkley, Los Angeles: University of California Press.
- Bahr, Hermann. (1908). Barbaren. *Die neue Rundschau* 4 (1908), S. 1774–1781.
- Coleridge, Samuel Taylor. (1914). Shakespeare, a Poet Generally. *Coleridge's Essays & Lectures on Shakespeare & Some Other Old Poets & Dramatists*. London: J. M. Dent & Sons, Ltd., New York: E. P. Dutton, pp. 38–47.

- Dujardin, Edouard. (1922). *Les premier poètes du vers libre*. Paris: Mercure de France.
- Emerson, Ralph Waldo. (1983). *Essays and Lectures*. New York: Library of America.
- Hollyer, Samuel. (1854). [Walt Whitman, steel engraving]. New York.
<https://whitmanarchive.org/multimedia/image003.html?sort=year&order=ascending&page=1>
- Lincoln, Abraham. (1953). A House Divided: Speech at Springfield, Illinois. *The Collected Works of Abraham Lincoln, Volume 2*. Roy P. Basler (ed.). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, pp. 461–469.
- Schoff, Stephen Alonzo. (1860). [Walt Whitman engraving]. Boston.
<https://whitmanarchive.org/multimedia/image006.html?sort=year&order=ascending&page=1>
- Taylor, W. Curtis (1877?). [Walt Whitman photography]. Philadelphia.
<https://whitmanarchive.org/multimedia/image086.html?sort=year&order=ascending&page=6>
- Zenit*. (1922). *Zenit. Internationale Revue für Neue Kunst*, Lubomir Micić (ed.), *Extra Ausgabe*. Muenchen, *Zenitismus. Neueste Kunstrichtung der Welt* (14. 7. 1922).

Прилог:

БИБЛИОГРАФИЈА ПРЕВОДА ДЕЛА ВОЛТА ВИТМАНА 1900–1934.²⁰³

1900.

Велики град [Song of the Broad-Axe, крај 4. и 5. део], [анон. прев.], *Свјетло*, год. 15, бр. 8, Карловац (25. 2. 1900).

Одплови, о душо... [Passage to India, 8. и 9. део], [анон. прев.], *Свјетло*, год. 15, бр. 10, Карловац (11. 3. 1900).

Одважиш ли се душо [Darest Thou Now O Soul], [анон. прев.], *Свјетло*, год. 15, бр. 12, Карловац (25. 3. 1900).

1909.

Стиже вријеме [As the Time Draws Nigh], прев. Зденка Марјановић, *Босанска вила*, год. 24, бр. 24, Сарајево (30. 12. 1909), стр. 372.

1911.

Једном сам ишао кроз један богат град [Once I Pass'd Through a Populous City], прев. Боривој Јевтић, *Босанска вила*, год. 26, бр. 18, Сарајево (30. 9. 1911), стр. 276

Из „Болничара“. 4 [The Wound-Dresser, 4. део], *Ибид.*

Шапати тајанствене смрти, [Whispers of Heavenly Death], *Ибид.*

Из „Ја опевам тело електрично“. 8 [I Sing the Body Electric, 8. део], *Ибид.*, стр. 276-277.

Из „Песме о мени самом“. 26 [Song of Myself, 26. део], прев. Боривој Јевтић, *Босанска вила*, год. 26, бр. 19, Сарајево (15. 10. 1911), стр. 292.

²⁰³ Као полазна тачка у састављању ове библиографије послужили су нам пописи српскохрватских превода Витманових дела објављени у оквиру два избора поезије које су приредили Иван В. Лалић и Драган Пурешић (Витмен 1974: 217–222 и Vitman 2008: 281–285), као и библиографија коју је сачинила Љиљана Бабић (Babić 19776: 56–58). Звездицом смо обележили песме у које због недоступности грађе нисмо имали непосредног увида, те смо податке о часописима унели на основу ових раније сачињених библиографија.

У угластим заградама наведени су изворни наслови песама и делови који су преведени.

Из „Песме о себи самом“. 7 [Song of Myself, 7. део], прев. Боривој Јевтић,
Босанска вила, год. 26, бр. 20, Сарајево (30. 10. 1911), стр. 310.

Из „Песме о себи самом“. 6 [Song of Myself, 6. део], прев. Боривој Јевтић,
Босанска вила, год. 26, бр. 21/22, Сарајево (15–30. 11. 1911), стр. 326.

1912.

Чујем пијев Америке [I Hear America Singing], прев. Љубо Визнер, *Босанска вила*, год. 27, бр. 5, Сарајево (15. 3. 1912), стр. 67.

Из „Пјесме о слободној цести“ [Song of the Open Road, 1. део], *Ибид*.

Ја пјевам једно Ја [One's Self I Sing], *Ибид*, стр. 67–68.

Из „Песме о себи“. 21 [Song of Myself, 21. део], прев. Иво Андрић, *Босанска вила*, год. 27, бр. 11/12, Сарајево (30. 6. 1912), стр. 165-166.

Из „Песме о себи самом“. 2 [Song of Myself, 2. део], прев. Боривој Јевтић,
Босанска вила, год. 27, бр. 15/16, Сарајево (30. 8. 1912), стр. 213.

Из масе бесног оцеана [Out of the Rolling Ocean the Crowd], *Ибид*, стр. 213–214.

Из „Песме о себи самом“. 21 [Song of Myself, 21. део], прев. Боривој Јевтић,
Босанска вила, год. 27, бр. 17/18, Сарајево (30. 9. 1912), стр. 237.

Ја долазим са снажном музиком [Song of Myself, 18. део], прев. И. А. [Иво Андрић], *Српски књижевни гласник*, књ. XXVIII, св. 5, бр. 267, Београд (1. 3. 1912), стр. 337.

1913.

Духови војника [Ashes of Soldiers], [анон.], *Српска омладина*, год. 1, бр. 6/7,
Сарајево (1. (14) март 1913), стр. 120-121.

Из „Песме о себи“. 48.“ [Song of Myself, 48. део], [анон.], *Српска омладина*, год. 1,
бр. 8, Сарајево (1. (14) април 1913), стр. 149-150.

Из „Salut au Monde“ [Salut au Monde, 13. део], *Ибид*.

Шапати о небеској смрти [Whispers of Heavenly Death], прев. Фаик [Јован Палавестра], *Гајрет*, год. 6, бр. 1-3, Сарајево (1. март 1913), стр. 17.

Пјесници будућности [Poets to Come], прев. Фаик, *Гајрет*, год. 6, бр. 4-5,
Сарајево (1. април 1913), стр. 107

Пјевачици [To a Certain Cantatrice], *Ибид*.

Туђинцу [To a Stranger], прев. Фаик, *Гајрет*, год. 6, бр. 6-7, Сарајево 1913, стр. 131.

Из „Пјесме о слободној цести. 7. [Song of the Open Road, 7. део], прев. Фаик, *Гајрет*, год. 6, бр. 8-9, Сарајево (јула 1. август 1913), стр. 169.

Из „Пјесме о самом себи“. 50. [Song of Myself, 50. део], *Ибид*.

Ко ће потпуно да учи моју лекцију? [Who Learns My Lesson Complete?], прев. Митра Морачина, *Босанска вила*, год. 28, бр. 13/14, Сарајево (30. 07. 1913), стр. 189-190.

Сам на обали ноћу [On the Beach at Night Alone], *Ибид*, 190.

Кад се мисли о времену; 1, 8 и 9 [To Think of Time, 1, 8. и 9. део], прев. Митра Морачина, *Босанска вила*, год. 28, бр. 17/18, Сарајево (30. 09. 1913), стр. 236.

Ко ће потпуно да учи моју лекцију? [Who Learns My Lesson Complete?], [анон.], *Вечерње новости*, год. 21 бр. 249, Београд (20. 09. 1913), стр. 1-2.

Сам на обали ноћу [On the Beach at Night Alone], *Ибид*, 2.

1918.

Песме: 3 [Chanting the Square Deific, 3. део], [анон. [Иво Андрић?]], *Књижевни југ*, књ. 1, бр. 1, Загреб (1. 1. 1918), стр. 38-39.

Кад читам [When I Peruse the Conquered Fame], *Ибид*, 39.

Државама [To the States], *Ибид*.

Ноћ на жалу [On the Beach at Night], [анон. [Иво Андрић?]], *Књижевни југ*, књ. 2, св. 9, Загреб (1. 11. 1918), стр. 337-338.

1919.

Богови [Gods], прев. Марко Н. Нани, *Илустроване новости*, год. 2, бр. 7, Загреб (16. 2. 1919), стр. 1; 13.

Ноћу, сам на жалу [On the Beach at Night Alone], *Ибид*, стр. 13.

Пјесници будућности [Poets to Come], *Ибид*.

Душе војника [Ashes of Soldiers], прев. Славко Цихлар, *Пламен: полумесечник за све културне проблеме*, год. 1, бр. 11, Загреб, стр. 163-164.

Ударајте! Ударајте! Бубњеви! [Beat! Beat! Drums!], *Алманах социјалистичке омладине*, 1, Загреб, стр. 45-46.

1920.

Мати свега [Pensive on Her Dead Gazing], прев. Светислав Стефановић, *Мисао: књижевно-политички часопис*, књ. 1, св. 5, Београд, стр. 343.

Песма [Starting from Рауманок, 12. део], прев. Ђуро Бањац, *Београдски дневник: независни орган јавног мишљења*, год. 2, бр. 5, Београд (7. јануар 1920), стр. 3.

Тужбалица за два ветерана [Dirge for Two Veterans (1867)], прев. Светислав Стефановић, књ. 1, св. 6, *Српски књижевни гласник*, Београд (16. 11. 1920), стр. 420–421.

Љубав другара [A Song (1867); „For You O Democracy“ (1891)], *Ибид*, стр. 421–422.

Из Химне поводом смрти А. Линколна. 16. [When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd, 16. део (1867)], *Ибид*, 422–423.

Пионири! О пионири! [Pioneers! O Pioneers! (1867)], прев. Светислав Стефановић, *Република*, год. 4, бр. 41, ускршњи број, Београд, стр. 2-3.

1921.

О увек живети и увек умрети [O Living Always Always Dying], прев. Бошко Токин, *Светски преглед – политички, економски, финансијски, књижевни, уметнички*, год. 1, број 3, Београд, стр. 13.

1923.

[One's Self I Sing], прев. Миодраг М. Пешић, *Будућност*, књ. 4, бр. 3/4, Београд (августа 1923), стр. 719–720.²⁰⁴

Вама [To You („Birds of Passage“), 4. и 5. строфа], *Ибид*, стр. 720.

Орловска љубав [The Dalliance of Eagles], *Ибид*.

[I Dream'd in a Dream], *Ибид*, стр. 721.

²⁰⁴ Наведене песме појавиле су се у преведеном чланку К. Д. Баљмонта. Укључили смо и оне песме којима није преведен наслов, али су преведене у целини.

[As Adam Early in the Morning], *Ибид*, стр. 722.
Теби [To You („Inscriptions“)], *Ибид*, стр. 724.
Лепе жене [Beautiful Women], *Ибид*
Стари Људи [To Old Age], *Ибид*.
Мати и деца [Mother and Babe], *Ибид*.
Слика фарме [A Farm Picture], *Ибид*.
[As I Ponder'd in Silence], *Ибид*, стр. 724–725.
Једној певачици [To a Certain Cantratrice], *Ибид*, стр. 725.
[We Two Boys Together Clinging], *Ибид*, стр. 725–726.
[This Moment Yearning and Thoughtful], *Ибид*, стр. 726.
[Gods], *Ибид*.
Онај кога ја волим дању и ноћу [Of Him I Love Day and Night], *Ибид*, стр. 727.
Ноћу усамљен на обали [On the Beach at Night Alone], *Ибид*, стр. 727–728.
[Whispers of Heavenly Death], стр. 728.
Ерис. Историја једног духа – Младеначка песма из год. 1844 [Eris; A Spirit Record (кратка прича)], прев. К-з, *Народ*, год. 3, бр. 69, Сарајево (5. 9. 1923), стр. 2.

1925.

Како бејаш наслоњен главом на твоје крилу [As I Lay with My Head in Your Lap Camerado], прев. Драги Поповић, *Нишки гласник: независан, ванпартиски, социјално-политички, културни и привредни лист*, год. 7, бр. 106, Ниш (4. 9. 1925), стр. 2.

Измирење [Reconciliation], *Радничко јединство: независан раднички лист*, год. 1, бр. 18, Београд (1. мај 1925), стр. 1.

1926.

Град бродова [City of Ships], прев. Живко Векарић, *Јадранска стража*, год. 4, бр. 1, Сплит, стр. 13.

Стручак траве* [Song of the Broad-Axe, 4. и 5. део], *Привредни лист*, год. 5, бр. 340, стр. 2.

1927.

Песма о мени (одломак)* [Song of Myself], прев. Живко Векарић, *Наш глас*, год. 3, бр. 4, стр. 119.

1930.

Хвала у дубокој старости* [Thanks in Old Age], *Ханоар*, бр. 10/12, Загреб (1929-30), стр. 226.

Пјесма свим морима, свим бродовима [Song for All Seas, All Ships], прев. Живко Векарић, *Јадранска стража*, год. 8, бр. 3, Сплит, стр. 57.

1934.

Поздрав свијету* [Salut au Monde, 11. део], *Црвени календар*, Загреб, стр. 17-18.

БИОГРАФИЈА АУТОРКЕ

Бојана Аћамовић је рођена 1985. године у Сарајеву, а основну школу и гимназију завршила у Чачку. Године 2007. дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, на Катедри за енглески језик и књижевност. Мастер студије из књижевности завршила је на Филозофском факултету у Новом Саду одбранивши рад *Непоуздани приповедачи у романима Срце таме, Бледа ватра и Флоберов папагај*, 2010. године. Наредне, 2011. уписала је докторске студије на Филолошком факултету у Београду (модул: Књижевност). Као стипендиста републичког Министарства просвете, науке и технолошког развоја, од марта 2012. године ангажована је на пројекту *Српска књижевност у европском културном простору* (178008) при Институту за књижевност и уметност, а од априла 2014. стално је запослена на Институту, на истом пројекту.

Полазник је међународне летње школе *Graz University Summer School* 2009. и програма когнитивних и културолошких студија у оквиру *The New York – St. Petersburg Institute of Linguistics, Cognition and Culture* 2010. године. Добитник је стипендије Немачке службе за академску размену (DAAD) за двомесечни интензивни курс немачког језика у Хамбургу. Учествовала је на више научних скупова у земљи и иностранству. Активно сарађује са међународним удружењем за проучавање поезије Волта Витмана (*Transatlantic Walt Whitman Association*) и редовно учествује на годишњим скуповима које ово удружење организује (*Annual International Whitman Week Seminar & Symposium*). Поред истраживања у области књижевности, бави се и превођењем, а преводе је објављивала за издавачку кућу *Mediterran Publishing* из Новог Сада, Трећи програм Радио Београда и часопис *Поља*. Говори енглески, немачки и италијански.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Бојана Л. Аћамовић

Број уписа 11025/д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Поезија Волта Витмана у контексту књижевне авангарде у Србији

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 20. март 2018.

Бојана Аћамовић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Бојана Аћамовић

Број уписа 11025/д

Студијски програм Књижевност

Наслов рада Поезија Волта Витмана у контексту књижевне авангарде у Србији

Ментор проф. др Зоран Пауновић

Потписани Бојана Аћамовић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 20. март 2018.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Поезија Волта Витмана у контексту књижевне авангарде у Србији

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

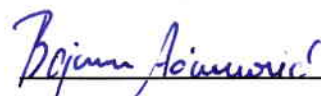
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прерада
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис докторанда

У Београду, 20. март 2018.



1. Ауторство. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.