

Дубравка Поповић Срдановић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

ПОЕТИКА ЧАРЛСА ОЛСОНА: КА НОВОМ ПОЕТСКОМ ДИСКУРСУ

САЖЕТАК: Питањем новог поетског дискурса Чарлс Олсон бавио се и у својим поетским делима и у теоријским списима. Идеја поетског дискурса код овог песника обухвата одређивање природе пројективног стиха као „новог стиха”, одговарајућег језика као „новог језика”, као и „новог хуманизма” утемељеног у креирању моралне историје човека.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: нови поетски дискурс, пројективни стих, објектизам, поезија као чин говора, ревизија традиционалног језика, „метафраза” предмета, нови хуманизам

Олсонова (Charles Olson, 1910-1970) песничка теорија нераскидиво је повезана са Олсоновом поетском праксом. Његови теоријски списи не могу се поставити, као нешто пратеће, испод његових поетских дела, а у погледу испреплетености ова два аспекта унутар његовог књижевног деловања, Олсон се може схватити као претеча савремених тенденција у америчкој поезији. То је свакако један од разлога његовог изузетног утицаја на савремене америчке песничке праксе. Проблем одређивања новог поетског дискурса, један од значајних проблема којима се Олсон бавио, може се сагледати како у његовом великом поетском делу *Максимусове песме*, и осталим песмама, тако и у низу његових теоријских списа. Идеја новог поетског дискурса код Олсона обухвата и концепт дефинисања пројективног стиха као „новог стиха”, и концепт креирања за тај стих одговарајућег поетског језика као „новог језика”. Нови поетски дискурс је потом сагледан као производ новог хуманизма утемељеног у креирању моралне историје човека приказане најпре кроз моралну историју Олсоновог родног града Глостера. Покушаћу да у овом тексту покажем како Олсон схвата фундаменталне елементе сложеног концепта новог песничког дискурса.

Концепт пројективног стиха као „новог стиха” Олсон износи у чувеном есеју о пројективном стиху, на који се ослањају многа теоријска размишљања о савременој америчкој поезији.² У овом есеју

¹ dubravkaps@filfak.ni.ac.rs

² Овај есеј, први пут објављен у часопису *Poetry*, у Њујорку, 1950. превела је на српски Дубравка Поповић Срдановић за часопис *Дело*, 1989.

Олсон се залаже за пројективни или отворени стих супротстављајући га затвореном стиху, како он карактерише поступак којим су се служили његови претходници. Овај стари, затворени стих, креће се унутар строфе која се креира у оквиру одређене форме; насупрот њему, нови, отворени стих везује се за композицију у пољу. Песма је, у овом теоријском огледу, сагледана као поље, а композиција као активност која се у њему дешава. Тако је „поље” изједначено са „широком области целе песме” где се „свим слоговима и свим стиховима мора управљати с обзиром на њихове међусобне односе.”³

Аналогија песме и поља односно значај ове аналогије за модерног песника могао би се упоредити са значајем аналогије уметничког дела и организма који је био оперативан и популаран у теоријама романтизма. Идеја поља као попришта дешавања песме уобличена је, у извесној мери, у кругу песника на које се Олсон својим теоријским и песничким деловањем највише ослањао: код Паунда и Вилијамса. Паунд је у својим теоријским текстовима увек истицао да је оно што је значајно у уметности нека врста енергије, сила која се убризгава у дело, која у делу има уједињујућу функцију, и коју дело испољава.⁴ У чувеном есеју о Кавалкантију Паунд истиче да смо у савременом добу изгубили свет „покретне енергије”, где једна мисао пресеца другу, свет „магнетизама који се уобличују, који се сагледавају, или који оивичавају видљиво”.⁵ Вилијамс такође говори о песми као о „пољу акције” успостављајући паралелу са Ајнштајновом теоријом поља у физици. У песми, свест одређује поље под утицајем имажинације односно под утицајем силе сопства која у њему избија.⁶

Олсон иде корак даље од својих претходника одређујући поетско дело преко основна три елемента компоновања у пољу: кинетике, принципа, и процеса ствари. Говорећи о *кинетици*, Олсон дефинише песму као „енергију која се преноси оданде одакле ју је добио песник (он ће имати неколико узрочника) путем саме песме сасвим до читаоца”; песма је онда „конструкција високе енергије, и у свим тачкама емитовање енергије”.⁷ Одлучујући се за композицију у пољу, песник је на извештан начин приморан да следи пут песме и да буде свестан разних снага енергије које почињу истовремено да делују на њега и у њему.

Принцип који влада композицијом у пољу јесте да „форма није никада више него продужетак садржине”, односно да је права форма

³ Ч. Олсон, „Пројективни стих”, *Дело*, 1989:8. Београд, стр. 161.

⁴ E. Pound, „Serious Artist”, *Literary Essays of Ezra Pound*, T. S. Eliot (Ed.), Norfolk, 1954, p. 205.

⁵ E. Pound, „Cavalcanti: Medievalism”, *ibid.*, p. 154.

⁶ W. C. Williams, „The Poem as a Field in Action”, *Selected Essays*, New Directions, New York, 1969, pp. 280-291.

⁷ Олсон, „Пројективни стих”, стр. 157.

у свакој песми једини могући продужетак праве садржине. *Процес* којим се ово остварује јесте процес следа перцепција: „Једна перцепција мора непосредно и директно водити даљој перцепцији”⁸ То значи да песник мора у компоновању своје песме следити перцепције онако како се оне јављају подређујући их свим другим захтевима компоновања.

Оваква песничко-теоријска позиција се по Олсону може назвати „објектизмом”; овај термин Олсон користи пре свега да одреди човеков однос према искуству:

„реч ... коју би песник могао поставити као неопходност: да ред (стих) или дело буду као дрво, да буду чисти као што је дрво изашло из руку природе, да буду обликовани као што може бити дрво кад човек положи на њега руку. Објектизам је ослобађање од лирске интерференције индивидуе као ега, „субјекта” и његове душе, те чудне претпоставке којом се западни човек поставио између онога што јесте као створење природе (са извесним налозима које треба да обави) и оних других створења природе, које без унижавања можемо звати објектима, јер и сам човек је објекат, шта год он мислио о својим предностима; и што је пре спреман да себе прихвати као таквог, то су му веће предности, посебно у оном часу када постигне *humilitas* довољну да га учини корисним”⁹.

По Вајтхеду, чије је дело Олсон одлично познавао, објективист сматра да ствари које су предмет искуства као и субјекат који сазнаје улазе у заједнички свет под једнаким условима¹⁰; за Олсона је објектизам, узимајући у обзир једнакост субјекта и објекта, и реакција против субјективизма и наравно, симболизма, али и покушај да се формулише естетичка теорија која би одговорила на изазове које уметности у 20. веку пружају научна мисао и технологија.

Занимљиво је, међутим, да Олсон објектизам не види као нову теоријску позицију у сагледавању било света било уметничког дела, већ као постојеће схватање потиснуто на маргине Западне цивилизације појавом Сократа, кога Олсон оптужује за умирање духа космоса на европској сцени. Човек је пре појаве Сократа живео у универзуму који је осећао као део себе. Међутим, Сократ је својим учењем ово преокренуо изолујући однос човек-време од односа простор-време.¹¹

⁸ Ibid., стр. 157-158.

⁹ Ibid., стр. 164.

¹⁰ Олсон је често цитирао Вајтхеда, на пр. у тексту *Bibliography on America for Ed Dorn*. У колеџу Блек Маунтин држао је о њему предавања.

¹¹ C. Olson, *The Special View of History*, Oyez, Berkeley, 1970, p. 27.

Сократ је наметнуо процес окретања самом себи, односно самоиспитивање, као пут до истине, а Платон је овај пут одрођавања човека од простора који га окружује у одређеном времену зацементирао показујући како се може мислити о вечности. Последица оваквог мишљења и његовог, по Олсону, погубног утицаја на западну цивилизацију била је да је човек издвојен од објеката осуђених на трајање у одређеном времену, и остао у празном простору. Олсон тражи од човека да се у новом људском универзуму креће у истом простору са свим предметима своје перцепције, као и да делује откривајући сам за себе значење своје акције. Концепт кретања, па према томе и промене, постаје средишњи Олсонов концепт:

„Било како било, то је моја естетика. И моја етика – просто – да ја сматрам да је то кретање – схватање историје – што је ознака људског духа – у прабини.”¹²

Дакле, као што је стари хуманизам заснован на учењу Сократа и Платона који су успоставили постулат да је човек центар антропоцентричног космоса, Олсон се залаже да нови хуманизам човека сагледава само као „један предмет у пољу силе који се појављује као сила”. Зато се он залаже за поновно враћање песника историји јер и песник и историчар морају поштовати модел сведока. Песник је самим својим постојањем историчар јер да би упознао сам себе, што је основни захтев који се поставља неком ко жели да буде песник, он мора бити историчар. А ако је историја памћење времена, песник историчар ствара сећајући се. Трагање за правом историјом јесте истовремено трагање за правом поезијом и за истином.

Олсон се, међутим, не опредељује да буде само историчар, већ, како он то каже и и „митолог историје”, будући да се у својој поезији креће ка сучељавању са пуном формом реалности онако како се она представља.¹³ Поезија као истинска историја треба свету да врати етички код правог, новог хуманизма.¹⁴ Тада, пошто испуни те захтеве, она се може дефинисати као логографија.

„Ја верујем да дискурс који омогућује логографију може такође и сам бити дефинисан као митолошки, а да ово може бити

¹² C. Olson: *Essays, Reminiscences, Reviews* (ed. M. Corrigan), Boundary 2, Suny Binghamton, 1974, p. 94.

¹³ То значи да жели да пронађе истину за себе тумачећи догађаје унутар културе у којој су се десили, не прихватајући их као апсолутну датост. О овоме види у: Дубравка Поповић Срдановић, „Схватање историје у епу *Максимусове песме* Чарлса Олсона”, *Књижевност и историја* (Зборник радова), Ниш, 1996.

¹⁴ Кроз глас Максимуса, Олсон у својим *Максимусовим песмама* износи историју рибарског градића Глостера као микрокосмоса савремене Америке и свега онога што доноси савремени живот. Глостер постаје *imago mundi*, модел идеалног, моралног *полиса* саздан кроз глас песника-историчара.

спецификовано тако да гест и акција рођени из земље могу заузврат спојити небо и пакао и могу се назвати проприоцепцијом”¹⁵.

Логографија је, дакле, као плод новог поетског дискурса, супротстављена старом дискурсу поезије. Логограф пише као да је „свака реч физичка и као да објекти оригинално мотивишу”. Тако да :

„Не може бити више имена него што има предмета
Не може бити више глагола него што има радњи”¹⁶

Олсонов нови поетски дискурс мора имати и етичку тежину и вратити се природи. Отуђење језика од природе условљено је, како то Олсон види, опет кривицом Сократа и Платона, односно падом човека у научни и телеолошки начин размишљања. У име рационалног трагања за апстрактним, они су упутили језик путем логике и класификације напуштајући оно што је за језик најбитније: чулно прихватање конкретног:

„... Грци су објавили да је размишљање затворено у „УНИВЕРЗУМУ дискурса”. То је прибежиште свих метафизичара – као да је језик, апсолутан, уместо инструмент (као што је и човек)... ми остајемо несвесни како два средства дискурса, која су чини се изумели Грци, огромно спречавају наше учешће у сопственом искуству, и тако спречавају открића. То су... логика и класификација. И рекао бих да су они ти који су се изузетно навикли на начин размишљања са којим је акција у супротности, и то потпуно.”¹⁷

Сличне идеје Олсон износи у тексту „Плеистоценски човек”. Оне су изнесене на начин који одлично илуструје како Олсон види дискурс новог хуманизма, као и шта очекује од читаоца дела која припадају новом хуманизму.

¹⁵ C. Olson, *Additional Prose*, Four Seasons Foundation, Bolinas, 1974, p. 38.

¹⁶ C. Olson, *The Maximus Poems*, UP California, Berkely, 1983 (1960), p. 36.

¹⁷ C. Olson, *Selected Writings*, New Directions, New York, 1966, pp. 54-55.

„WHY I HATE

Greeks & Italians
[The Vatican since Dante
[Grecian since
The earliest Renaissance
including in fact Thomas Aquinas at least]
is
the Classical ————— Representational, either one
THE STATE ————— COLORED TELEVISION”¹⁸

У нашој култури још увек, по Олсону, влада расцеп између мисли и делања:

„Дуго смо живели у доба уопштавања, бар од 450. пре Христа, и то је имало своје ефекте на најбоље људе и најбоље ствари. Логос, или дискурс, је на пример за то време толико уградио своје апстракције у наш концепт и употребу језика, да је другој функцији језика, говору, изгледа неопходна обнова, тако да смо се нас неколико вратили хијероглифима или идеограмима да успоставимо равнотежу. (Разлика је овде између језика као чина тренутка и језика као чина мисли о тренутку)”¹⁹

Нови дискурс може се, по Олсоновом мишљењу о којем сведоче и поступци у његовој поезији, остварити враћањем језика његовим пресократским коренима, односно приближавањем језицима који не припадају западној цивилизацији, као што је језик Маја, чију је културу, као археолог, што је по професији био, Олсон и сам истраживао, или пак језик Индијанаца Хопи. Олсон верује да у ранија доба или у другим културама речи нису биле раздвојене од значења већ виталне пројекције места које је садржало енергију и вредности те културе. У том правцу, верује Олсон, показују истраживања савремених антрополога и лингвиста:

¹⁸ *Pleistocene Man: Letters from C. Olson*, Buffalo, 1965, p.17.

¹⁹ C. Olson, *Human Universe*, Grove Press, New York, pp. 3-4

„Живимо у доба у којем је наслеђена литература под притиском са две стране – савремених писаца који полажу темеље за нови дискурс у исто време кад ... научници чине доступним пре-хомерске и пре-мојсијевске текстове који нам отварају очи”.²⁰

Нови поетски дискурс треба да се темељи на потенцијалној животности изговорене речи. Избор речи се, по Олсону, не остварује интелектуалним процесом, већ процесом психоллингвистичке емпатије, односно „послушношћу уха према слоговима”. Слогови, као „најмање логички ” део језика представљају могућност ослобађања од апстракција и повратак динамичком потенцијалу речи. Слог за Олсона постаје „краљ версификације”, влада стиховима и држи их заједно. Запостављање слога у креацији поезије допринело је, по Олсону, опадању стиха у енглеској књижевности од елизабетанских песника до Езре Паунда због окретања рими, „сласти метра”, „медености”. Ослушкивање слогова мора бити „непрестано и скрупулозно”, слог се рађа из „јединства духа и уха”.

Два најважнија фактора у процесу песничке креације постају за Олсона изоштрена чула вида и слуха²¹, као и дисање. Дисање разара традиционални концепт стопе што је за поезију новог хуманизма изузетно важно. Ослањање на дах и дисање представља прекид са традиционалним ослањањем на ишчекивање уобичајеног одвијања реченице. А Олсон верује да се реч која није утемељена у природном поретку чија је основа само тело, не сме изговорити. Олсон свој водећи поетички принцип исказује као норму:

„ГЛАВА путем УХА до СЛОГА
СРЦЕ путем ДАХА до СТИХА”²²

Разлика између пројективног и непројективног, објектистичког песника је у томе што је непројективни песник „одгојен на штампаној речи” („print bred”), ограничен штампаном речју („print bound”). Како је то сагледао још Маклуан, технологија књиге повезана је с вредностима које намеће визуелност кроз конвенције линеарности, секвенцијалности и регуларности. Супротстављајући се овој традицији, Олсон предлаже да нова поезија размотри могућности напуштене са појавом писане књижевности, и да се врати усменој поезији, односно да преиспита вербалност коју су истраживали песници неоптерећени техничким проблемом штампања.

²⁰ Ibid., p. 150.

²¹ О овоме видети: Дубравка Поповић Срђановић „Изоштрена чула као неопходност у сазнавању света: две песме Чарлса Олсона”, *Бура споредних ствари*, Институт за књижевност и уметност, 2007, стр. 165-199.

²² Олсон, „Пројективни стих”, стр. 160.

Олсонов захтев да поезију треба вратити њеним изворима, односно гласу и слушању, наравно не значи повратак усменој поезији у правом смислу те речи. Одбацивање писма у савремено доба је немогуће. Али, ослобођене контекста у којем су настале, а тај контекст дефинише непостојање писма, вербалне могућности усмених песника могу постати значајан извор инспирације за решавање проблема са којима се суочава песник 20. века. Савремени усмени песник, односно онај који у условима писмености пише нову поезију, може да забележи свој стих.

И то, каже Олсон, писањем машином. Писаћа машина може за песника да значи оно што за музичара значе ноте и тактице, јер по Олсону, може да региструје „управо дах, паузе, устезање чак и у слоговима, јукстапозицију у деловима фраза које песник намерава изрећи... Први пут он може без конвенције риме и метра забележити слушање сопственог говора, и тим једним чином означити како би желео да читалац, у себи или другачије, изговори његово дело.”²³ Олсонови теоријски и поетски текстови управо показују колико је сам Олсон користио богатство типографских могућности писаће машине²⁴; (читалац са сетом мора да констатује да је Олсон умро пре него што је свет освојила компјутерска техника са свим својим могућностима). Бележењем, констатује Олсон, песник је ослобођен ограничења која намеће само слушање као искључиви начин преношења песме. Сада његов говор без проблема могу поновити његови читаоци.²⁵

Песници који стварају пројективни стих, „синови Паунда и Вилијамса” како их Олсон зове, компоњују тако „као да се стих управо чита како је претпоставило његово писање, као да ће га мерити не око

²³ Ibid., стр. 163. Неопходно је напоменути да је реч која је преведена као „стих” у Олсоновом тексту „line”. У наслову текста, међутим, Олсон користи термин „verse”. Ја сам међутим сматрала да реч „ред” не преноси у потпуности Олсонову замисао, а уноси двозначност.

²⁴ Кетлин Фрејзер, савремена америчка теоретичарка објашњава: „Његов космос је био отеловљен текстовима писаним у два ступца, листама, бројевима, историјским битовима података, властитим именима, РЕЧИМА писаним великим словима, стрелицама >>>, косим цртама ///, звездицама*****, подвученим речима и другим увећаним графичким симболима, као и редовима слова (његова писаћа машина је била његов линотип & његов персонални компјутер) накривљених под чудним угловима или летећих преко страница папира који су сачињавали страховит миметички покушај да дочарају динамику физичког света као примарног текста. Kathleen Fraser, *Translating the Unspeakable – Poetry and Inovative Necessity*, Alabama UP, Tuscaloosa and London, 2000, стр. 183.

²⁵ Велики број савремених америчких песника и песникиња прихватио је Олсонову поетику поља, тиме ослободио своје визуелно схватање поезије и ослободио се концепта песме коју је, преко метафоре „добро обликоване урне”, наметала Нова критика у песничкој пракси четрдесетих и педесетих година. Такође, Олсонов захтев да се у новој поезији дистанцира од психолошког истраживања сопственог ја, на којем је изграђена исповедна поезија шездесетих, наметнуо је нову етику писања.

већ ухо, као да се интервали његовог компоновања могу забележити као интервали његовог регистровања. Јер ухо, које је једном имало товар сећања да га оживи (рима & регуларне каденце били су његови помоћници и само су животарили у штампи пошто су усмене неопходности окончане) може сада поново, када песник има своја средства, бити праг пројективног стиха”.²⁶

Свакако да је у овој Олсоновој теорији најбитније да се поезија не може схватити другачије него као чин говора. Олсоново схватање поезије, а не рецимо прозе, као чина говора, није толико превратничко колико се на први поглед чини. Чињеница да је савремени читалац доиста „print bred” и „print bound” спречава га да мисли о ономе на шта пажњу својим стиховима скреће Тедлок:

„нико, било у
писменом друштву или не НЕ ГОВОРИ У ПРОЗИ
изузећ ако
изузећ ако можда
не чита наглас
из ЗАПИСАНЕ прозе
и то најравнијим могућим гласом.
НАЈГОРА ствар у писаној прози је да у њој нема ТИШИНЕ.”²⁷

Да је заиста штампа одиграла преломну улогу у формирању нашег размишљања о природи текста, у његовој блискости говору или удаљености од њега, сведочи чињеница да се прозни наратив, какав данас познајемо, развио тек са Ренесансом. До тада су и писани текстови били читани наглас, па су и садржали све оне знаке који омогућавају усмено извођење.²⁸

У периоду пре појаве писмености поезија је била блиско повезана са музиком; Олсон са узбуђењем констатује како осећа да се механизми који их у савремено доба раздвајају – руше. Он указује на размишљање савременика, композитора Пјера Булеза о томе да дванаестотонска скала резултира у композицији која аранжира звучне феномене дуж две координате – трајања и ударца, да би констатовао да је серијална музичка структура условила нестајање мелодије, хармоније и контрапункта, који су, по његовом мишљењу, спречавали развој музике.

У *Максимусовим песмама* музика, односно певање (singing) је оно што може да разбије оклоп савременог друштва. У песми која се,

²⁶ Олсон, „Пројективни стих”, стр. 164.

²⁷ D. Tedlock, „Learning to Listen: Oral History as Poetry”, *Boundary*, 1977:3, p. 713 (превод Д. Поповић Срђановић).

²⁸ Ibid., p.712. О овом проблему видети одличну књигу Алберта Мангела *A History of Reading*.

не без разлога зове „Максимусови певови” („The Songs of Maximus”) каже се:

„У земљи обиља, немај
ништа с тим
крени путем
најуниженијих
укључујући своје ноге, иди
насупротив, иди
певај”²⁹

Песник је изложен притиску традиције. Често му његов сопствени материјал постаје стран јер између песника и његовог материјала интервенише реченица намећући говору логику која му је туђа:

„Толико дуго колико је реченица остала ’довршена мисао’, а претпостављам да је то постала када су Грци наметнули идеју (гледати) на чин (*дран*, драма, дејствовати)... реченица је престала да буде моћна животиња...”³⁰

У „модерној” реченици предмети се крећу на основу апстрактне драме реченице, али она није непосредан песников говор. Да би се изградио нови поетски дискурс Олсон се залаже и за промене у постојећем. То најпре претпоставља радикалну промену природе синтаксе, јер Олсон верује да конвенционална синтакса изражава конвенционалне логичке обрасце знања: „конвенције које је логика наметнула синтакси морају се разбити мирно као што мора и претерано чврста стопа старог стиха”.³¹

Олсон се опредељује за паратаксички тип синтаксе какву налази код Хомера и Хесиода, где се пажња поклања односу индивидуалних перцепција без референце на апстрактну форму, а против хипотаксичког типа синтаксе која по Олсону карактерише реченице које омогућују рађање западне филозофије. Код овакве синтаксе „речи и акције постављене су једне крај других по реду појаве у природи, уместо по поретку дискурса, или ’граматике’, као што ми то кажемо. Прво у актуелном ослањању на вулгарно искуство и догађај”³².

Избегавајући конвенционалну синтаксу песник би, како то схвата Олсон, могао да зближи читаоца са објективном реалношћу. Исто важи и за граматику уопште. Именица у оваквом језику треба да се третира као активна снага, као симбол комплексне унутарње струк-

²⁹ C. Olson, *The Maximus Poems* (Ed. G.F. Butterick) (Превод Д. Поповић Срдановић), University of California Press, Berkeley, 1983 (1960), p.18.

³⁰ C. Olson, *Human Universe*, p. 65.

³¹ Олсон, „Пројективни стих”, стр. 162.

³² C. Olson: *Essays, Reminiscences, Reviews*, str. 45.

туре, а глагол као манифестација једног од њених потенцијала. Тек тада ће, што Олсон теоријски жели да образложи и чему тежи у свом епу *Максимусове песме*, унутарња структура језика рекапитулирати унутарњу структуру света:

„... сваки елемент у отвореној песми (слог, ред, као и слика, звук, смисао) мора да се схвати као учесник у кинетици песме, исто тако чврсто, као што смо навикли да схватамо оно што зовемо предметима стварности: и да ове елементе треба сагледати као оне који стварају напетост песме исто тако потпуно као што они други објекти стварају оно што знамо као свет.”³³

Олсон дефинише низ захтева које треба да испуни „нови језик”. Овде ћу се осврнути на неколико таквих захтева. Олсонов „нови језик” супротстављен је традиционалном најпре одсуством метафора. По његовом мишљењу, метафора евоцира категорију, оно што је механичко у духу и говору; она улива једну ствар у другу и разбија разлику између две ствари да би начинила једно. Олсон се слаже са Аристотелом да метафорисати значи видети оно што је једнако, па стога од новог песничког језика тражи да избегне метафору; у новом језику ништа не сме бити налик другом, све мора бити посебно и зато се све мора изнова именовати.

У језику којем Олсон тежи у *Максимусу*, а који теоријски покушава да образложи у низу текстова, такође је изузетно важан однос еуфонијског и семантичког аспекта: „речи, форма/ само продужетак/ садржине”. Олсон је, као и Паунд, увек инсистирао на изворном значењу речи, пуно улагао у студије етимологија, клонио се игре речи ради могућих непрецизности и као „фриволног метода”. Истицао је да је сада најпотребнији речник индоевропских корена речи, „тако да човек може да прати реч све до оних који су је први користили – шта су мислили, измишљајући је...”³⁴

С обзиром на то да је, као што је наглашено, у својој песничкој теорији посебан нагласак стављао на слог, ваља нагласити да је Олсон посебно значење придавао оним речима у језику (енглеском) које су сачињене само од слога – предлозима. Веровао је да предлози коришћени на традиционалан начин умртвљују језик, а да га предлози коришћени на оригиналан начин оживљују и развијају. С друге стране, желео је да помоћу предлога подвуче да је све део нечега, што је суштина како његовог личног убеђења тако и његове песничке теорије.³⁵

³³ Олсон, „Пројективни стих”, стр. 161.

³⁴ Цитирано у: Hallberg, „Olson's Relation to Pound and Williams”, *Contemporary Literature*, стр. 45

³⁵ Као пример наводим Олсонову употребу предлога „of” у песми „Ја, Максимус глостерски, вама”:

„one loves only form,/ and form only comes/ into existence when/ the thing is born/ born of yourself, born/ of hay and cotton struts,/ of street-pickings, wharves, weeds/ you carry in, my bird/ of a bone of a fish/ of a straw, or will/ of a color, of a bell/ of yourself, torn” *The Maximus Poems*, p.7.

Да би разорио могућност традиционалног одговора на песничке текстове, Олсон захтева да песнички језик користи најразличитије поступке онеобичавања уобичајених речи. Због тога читалац овако презентираних речи, необичне оку, најпре мора искусити на/у језику. Олсонов песнички језик је управо такав; он не испуњава очекивања већ изненађује неочекиваним понављањима, отвореним заградама које се не затварају, густином па онда одсуством интерпункцијских знака, мноштвом имена и термина преузетих из различитих врста „археолошких” истраживања песникових.

Од песника, другим речима, Олсон тражи да буде изван домета било какве конвенције; тек тада ће он успети да оствари сопствену визију. Стога се ни нови језик не може схватити као огледало ерудиције (као код Елиота) већ мора да садржи непосредност изворног језика, мада онај који га ствара може бити ерудита, какав је несумњиво био Олсон. А речи овог језика морају се користити с крајњим опрезом, а не са површном лакоћом, како се то чини са језиком у рекламама, или повлађујући претенциозности или сентименталности како то чине неки песници.³⁶

Да би се створио нови језик, односно пронашле праве речи, свет се мора сазнавати активно, а не пасивно, путем уопштавања, како чине следбеници Сократа, модерни песници, подвлачи Олсон. У овом процесу мора се постићи прецизни вербални еквивалент предмета, његова „метафраза”, а не његова перифраза. У песми „Максимус, себи” Олсон описује потешкоће оваквог процеса сазнавања:

„Морао сам да научим најпростије ствари
на крају. Што је надокнадило тешкоће.
Чак и на мору бејаш спор да пружим руку или да пређем
мокру палубу.

Најзад, море не беше мој посао.
Али чак и мој посао, у њем бејаш туђ
ономе што ми беше најблискије. Каснио сам
И био незадовољан тврдњом
да је такво одлагање
сада природа
послушности,

³⁶ Познат је напад Олсонов на Феринија, уредника Глостерског књиженог часописа *Четири ветра*, који се налази у тексту *Максимусових песама*: „Грозни комад који си објавио/ са богом као заповедником/ брода! И то објављујеш/ у Глостеру, где људи/ имају разлог да знају где је бог/ кад су дрвени или гвоздени бродови/ на једра или мотор/ на мору послом/ на водама које су племе, Ферини./ нису богови/ на таласима (а таласи/ нису што и дубина)/ и они сами, и њихови бродови/ у рукама ветрова: ветрова, Ферини./ којих никада није било четири, који носе своје велике опасности/ (као и писање)/ јер је време веома прецизно, такође/ четврт из које стиже (као писање)/ ако је добро као”, *The Maximus Poems* (превод Д. Поповић Срдановић), р. 25.

Да сви каснимо
у споро доба
да растемо у мноштво
А поједино
није лако
знати”³⁷

У песми је цитирана Хераклитова изјава да је ”човек отуђен од онога што му је најблискије” коју Олсон други пут цитира као епиграф есеју „The Special View of History”. У овом есеју Олсон показује да однос човека према свету не сме бити ни однос превласти ни покоравања, нити пак избегавања, већ односcroђивања, сједињавања, а то суштински зависи од правог сазнавања. Али, како песник у стиховима наглашава, тешко је одупрети се уходаним путевима, тешко је поред толико уобичајених начина на нови начин представити сопственост ствари. То се може постићи само оригиналном визијом исказаном у оригиналном језику, односно у новом поетском дискурсу.

ЛИТЕРАТУРА

Fraser, Kathleen, *Translating the Unspeakable – Poetry and Inovative Necessity*, Alabama UP, Tuscaloosa and London, 2000.

Olson, Charles, *The Maximus Poems*, University of California Press, Berkeley and London, 1983(1960).

Olson, Charles. *Additional Prose*, Four Seasons Foundation, Bolinas, 1974.

Olson, Charles. *Human Universe*, Grove Press, New York, 1967.

Olson, Charles. *The Special View of History*, Oyez, Berkeley, 1970.

Olson, Charles, *Selected Writings*, New Directions, New York, 1966.

C. Olson: Essays, Reminiscences, Reviews (ed. M. Corrigan), *Boundary 2*, vol.II, Fall 73/Winter 74, SUNY Binghamton, 1974.

Олсон, Чарлс: „Пројективни стих” (превод Дубравка Поповић Срдановић), *Дело*, Београд, 1989:8.

Олсон, Чарлс, „Максимус, себи” (превод Дубравка Поповић Срдановић), *Дело*, Београд, 1989:8

Поповић Срдановић, Дубравка, „Схватање историје у епу *Максимусове* песме Чарлса Олсона”, *Књижевност и историја* (Зборник радова), Ниш, 1996.

Поповић Срдановић, Дубравка „Изоштреност чула као неопходност у сазнавању света: две песме Чарлса Олсона”, *Бура споредних ствари*, Институт за књижевност и уметност, 2007.

Pound, Ezra, „Serious Artist”, *Literary Essays of Ezra Pound*, T. S Eliot (Ed.), Norfolk, 1954.

Pound, Ezra, „Cavalcanti: Medievalism”, *Literary Essays of Ezra Pound*, T. S Eliot (Ed.), Norfolk, 1954.

Tedlock, Dennis „Learning to Listen: Oral History as Poetry”, *Boundary*, 1977:3.

Williams, William Carlos „The Poem as a Field in Action”, *Selected Essays*, New Directions, New York, 1969.

³⁷ „Максимус, себи”, *Дело*, 1989:8, стр. 144.

Dubravka Popović Srdanovic

**CHARLES OLSON'S POETICS: TOWARD
A NEW POETIC DISCOURSE**

Summary

This paper's intention is to outline Olson's poetics presenting his complex concept of a new poetic discourse which can be traced in his theoretical writings as well as in his capital poetic work *The Maximus Poems*. A project of defining a new poetic discourse includes Olson's concept of the projective verse as a new verse, and creation of a poetic language suitable to the projective verse as a new language. New poetic discourse is also interpreted by Olson as a fruit of the new humanism founded in creation of a moral history of the mankind firstly understood as a moral history of Gloucester, poet's home town.