

Бојана Л. АЋАМОВИЋ
Институт за књижевност и уметност, Београд
bojana.acamovic@gmail.com

ВИЗУЕЛНИ ИДЕНТИТЕТИ ВИТМАНОВЕ ПОЕТСКЕ ЗБИРКЕ. ИЛУСТРАЦИЈА КАО ИНТЕРПРЕТАЦИЈА*

Апстракт: У раду се анализира улога визуелних елемената књиге, међу којима су типографија и илустрације, као интегралних делова песничке збирке, на примеру Витманових *Влати траве*. Иако је песник задржавао исти наслов збирке, њен идентитет мењао се кроз седам издања, не само у погледу поетског садржаја, већ и у визуелним аспектима, почевши од изгледа корица и ауторових фотографија са насловног листа, преко типографије односно одабраног облика слова, до различитих вињета и илустрација. Посебна пажња посвећује се трећем издању *Влати траве* објављеном 1860, чија је графичка и ликовна опрема уско повезана са новинама у садржају, али и са ширим историјским контекстом. У другом делу рада разматра се једно издање *Влати траве* преведено на српски језик, тачније, избор Витманове поезије у преводу Ивана В. Лалића, објављен 1974. и опремљен илустрацијама и вињетама Радомира Рељића. Специфичност Рељићевих цртежа показује да илустрација у књижевном делу служи и као својеврсна интерпретација тако што комбинује мотиве из дате поезије са мотивима карактеристичним за уметнички израз илустратора.

Кључне речи: америчка поезија, песничка збирка, интермедијалност, типографија, илустрација, Волт Витман, Радомир Рељић

* Рад је настао у оквиру пројекта *Српска књижевност у европском културном простору* (178008) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Особеност једне збирке поезије често превазилази њен поетски садржај. Аспекти који се не могу пренети усменим путем, читањем наглас, драмским извођењем, рецитовањем, аспекти који чине визуелни идентитет једне књиге, могу бити од кључног значаја за разумевање дела, те су, самим тим, заједно са вербалним садржајем, интегрални део уметничке целине. Визуелни идентитет, под којим подразумевамо физички опис књиге, изглед корица, насловне стране, типографију, као и фотографије, илустрације, вињете, међутим, обично не улази у проучавања поетике писца, осим у случајевима као што је конкретна поезија, када се визуелно препознаје као подједнако важно, ако не и важније од онога што традиционално сматрамо поезијом. Док се свакако не може тврдити да су, у сваком појединачном случају, просторна организација текста, облик слова или одређена вињета од пресудног значаја за разумевање дела или аутора, разматрање ових елемената ипак може бацити ново светло на дату прозу или поезију, нарочито ако је сам аутор учествовао у њиховој изради или одабиру. Управо је ово случај са Волтом Витманом и његовом збирком *Влати траве*, која је у периоду од 1855. до 1891, кроз седам различитих издања која је сам песник уредио, прошла кроз интересантну генезу, не само у погледу поетског садржаја, већ и физичког изгледа.

Када говоримо о визуелним аспектима књижевног дела, о типографским карактеристикама или о евентуалним илустрацијама и фотографијама, говоримо о елементима без којих већи део књижевности не би ни постојао. Визуелни утисак који оставља сам текст на папиру често одређује рецепцију дела код читалачке публике, чак и ако је у питању само величина слова или маргина. „Сви медији су помешани медији, а све представе су хетерогене; не постоје 'чисто' визуелне или вербалне уметности”, чувена је констатација В. Џ. Томаса Мичела, по којој је књижевност неодвојива од визуелног медија (Mitchell 1995, 5).¹ Поред изузетно забавних експеримената радикалнијег комбиновања књижевности и ликовних умет-

¹ Све цитате из студија на енглеском језику превела ауторка рада.

ности, попут оних из доба симболизма и авангарде, ипак се мора приметити да визуелни идентитет књижевног дела није аспект којем аутори или каснији приређивачи поклањају посебну пажњу.

Као разлог што нам визуелни елементи већине књига данас заправо и не говоре много о самом делу, може се навести то што аутори више нису непосредно укључени у процес прављења књига као што су то били у прошлости. Како запажа Елизабет Ајзенштајн, у 17. веку „многи научници и интелектуалци били су много ближи штампаријама и типографима него што је то случај од како је индустријализација штампања довела до нових подела рада” (Eisenstein 2005: 18). Већ у 19. веку Витман је у Америци био једини значајнији песник активно укључен у техничку припрему својих књига за штампу, као и у сам процес штампања, што је мање познат и мање изучаван аспект његовог стваралаштва. У време када се спремао да објави своју прву збирку, Витман је био свестан да неће бити лако пронаћи ни издавача ни штампара, а ни публику за тако неконвенционалну поезију каква је била његова, што је подразумевало две ствари: да ће добар део посла око припреме и штампања књиге морати да обави сам и да ће његова збирка морати да буде допадљива на око да би привукла читаоце. Витман је 1855. већ имао вишегодишње искуство рада у штампарији, будући да је у младости шегртовао као словослагач, те су му биле добро познате могућности штампарске пресе, као и доступне технике. Док се његово активно укључивање у процес припреме и штампања првих *Влати траве* 1855. године, када је чак учествовао у слагању слова, може објаснити недостатком материјалних средстава којима би евентуално ангажовао помоћника, песников рад на наредним издањима, у знатно повољнијим околностима у односу према издавачима, показује да за Витмана *Влати траве* никада нису биле само стихови, већ књига у целини, са свим својим физичким аспектима. У познијим годинама, када више није могао сам да одлази у штампарије и присуствује штампању, слао је свог следбеника, Хораса Траубела, који би га извештавао о напретку, а штампарима преносио песникове жеље. Витман је сам осмишљавао

изглед корица, бирао врсту и величину слова, израђивао вињете, и у сваком од ових елемената може се пронаћи симболичка повезаност са поруком коју одређено издање преноси. Како запажа Ед Фолсом, „Витман је увек експериментисао са физичким изгледом своје књиге, а измене [које је уносио] одражавају развој његових идеја о томе какву би улогу његово дело играло у америчкој демократији која се рађала” (Folsom 2005: 5).

Колико је Витман полагао на визуелни утисак који ће оставити *Влати траве* види се и по томе што се својим првим читаоцима 1855. године није представио именом и презименом на корицама или насловној страни збирке, већ портретом – дагеротипијом која песника приказује у веома неконвенционалној пози, од колена навише, у прилично лежерном ставу, с једном руком у цепу, другом на куку, са шеширом на глави.² Фигура пре подсећа на радника који се одмара од пољских радова на којима је до малочас био ангажован, него на великог песника. Таквим портретом Витман не само да прави отклон од актуелних књижевних конвенција, већ поручује да је његова поезија намењена обичном човеку, најширој могућој читалачкој публици, а не само интелектуалној елити. Коришћење дагеротипије за овако ефектно преношење поруке на самом почетку његове песничке каријере наговештава Витманово доживотно одушевљење фотографијом, уметношћу која је у то време започињала свој развој, и њеним изражајним могућностима. Ед Фолсом сматра да је Витманову поезију чак и корисно тумачити у спрези са фотографијом: „Витман је повезивао фотографију и поезију као кључне елементе демократске уметности која се рађала, уметности која ће изједначити искуства, сломити хијерархије, умањити дискриминацију и подстаћи једнакост” (Folsom 2006: 275). За Витмановог живота израђено је преко сто фотографија његовог лика, а неке од њих песник је уврстио у своје збирке. Различити портрети песника у различитим издањима *Влати траве* одражавају и песникове уметничке интенције, али и ње-

² Све поменуте фотографије, вињете, илустрације и друге визуелне особености различитих издања *Влати траве* могу се видети на интернет страници *Walt Whitman Archive*, <http://www.whitmanarchive.org/>.

гов стил живота у одређеном периоду. Тако је радничко одело из 1855. у трећем издању из 1860. замењено градским оделом, у којем Витман позира као њујоршки боем који је управо изашао из популарне пивнице Пфафс, где је и проводио доста времена у току претходних неколико година.

Помало је парадоксално да се збирка *Влати траве*, иначе првенствено намењена широј публици, у првом издању појавила у прилично луксузној опреми, у корицама од зеленог марокена, са насловом у златотиску. Упркос својим демократским прокламацијама, песник је био и те како свестан да му је за спровођење идеја потребно и прихватање књижевне критике. Визуелни аспекти књиге нису прошли незапажено, те се многи критичари осврћу на необичан портрет песника. Други проналазе елементе визуелног у самој поезији, па се тако у једном приказу каже да су „многи од тих стихова сами по себи тако савршене слике да би уметник могао да их нацрта не гледајући ни у шта друго и да тако створи дивне ликовне композиције”, након чега се поједини делови књиге оцењују као калейдоскопски и гротескни (Anonymous 1856a). Један анонимни критичар, који је *Влати траве* оценио као „крајње вулгарну, тачније, апсолутно одвратну књигу”, те одбио да читаоце упуту где се она може набавити да би их сачувао од аутора кога „треба послати у лудницу”, приказ почиње запажањем да је у питању „лепо одштампано и увезано” издање (Anonymous 1856b). Поводом трећег издања, које је по садржају било нарочито провокативно, али по техничкој и ликовној опреми можда и најбогатије, писало се: „Да су 'Влати траве' г. Волта Витмана штампане на папиру подједнако прљавом као његове омиљене теме [...] вероватно бисмо, не обративши пажњу, прошли поред њих, као поред нечега што се обраћа само оној публици која нас се не тиче” (Call 1860: 590).

Пажљиво осмишљени дизајн књиге није имао за циљ само да привуче публику већ и да пренесе одређену поруку. Анализирајући изглед различитих издања *Влати траве*, Ед Фолсом издваја промену боје корица као веома значајну – после тамнозелене боје првог и другог издања, која, уз раскошне биљне орнаменте, јасно повезује

Витманову поезију са природом, за треће издање употребљено је неколико различитих повеза, чија боја варира од светлобраон до неколико нијанси црвенкасте боје (Folsom 2005: 20). Како је наговештено двојном годином издања са насловне стране књиге, 1860–61, трећа збирка *Влати траве* појавила се у прелазном периоду америчке историје, у годинама краја нестабилног мира и почетка грађанског рата између Севера и Југа. Црвене нијансе корица Витманове збирке тако упућују на крв и земљу у коју ће се сахрањивати погинули; то више није умирујућа зелена боја, боја природе, већ црвена, боја рата. Витманово поигравање бојом корица не зауставља се код трећег издања, па Фолсом примећује да ће и наредне збирке које је Витман уредио бити штампане у једној од те две боје, а неке од њих појавиће се и у две варијанте – у зеленим и тамноцрвеним корицама – „као да то треба да наговести да његово дело (и цео живот) лебди између зелене и црвене, природе и крви, пролећа и јесени, почетака и крајева” (Folsom 2005: 20).

Типографија је још један елемент на који треба обратити пажњу при разматрању Витманових *Влати траве*. Песниково искуство радника у штампарији и словослагача подразумевало је свакодневни контакт са металним словима која је слагао у слоге, па је песник још од младости имао јасну менталну представу о изгледу сваког појединачног слова, његовој величини и облику. О значају изгледа слова и речи за Витмана говори и то што је песник своје рукописе обично штампао одмах пошто би их сачинио, најчешће код својих пријатеља, браће Роум, те је исправке потом вршио на одштампаном тексту. „Као да је своје дело могао да препозна као поезију тек онда када је она отелотворена у штампаном облику”, запажа Ед Фолсом (Folsom 2005: 5), и наводи једну Витманову песму из каснијег периода, „*A Font of Type*”, као пример да „Витман вероватно никада није сачинио ниједан стих а да га, у својој глави, није ставио на штампарску слагаљку” (Folsom 2005: 4).³ Одабрани тип

³ Осим тога, Витман је често користио термине из штампарства у својој поезији у метафоричком значењу. Више о томе видети у: Henry 2010: 603.

слова на корицама и на насловној страни Витманових књига нема само декоративну функцију, већ симболички наговештава околности у којима је дата збирка настала и контекст у којем песме треба сагледати. На насловној страни једне од првих Витманових збирки објављених после америчког грађанског рата, *Наставак на Ударце бубњева* (*Sequel to Drum-Taps*, 1865/66), нашао се наслов елегике посвећене Абрахаму Линколну, „Последњи пут кад цветао је јоргован у дворишту”. Изломљеним обликом слова овде се, како закључује Фолсом, алудира на послератно доба реконструкције, као и на то да Витман сада „своју поезију ствара од расцепканих и сломљених остатака” (Folsom 2005: 27). За наслов првог послератног издања *Влати траве* из 1867. одабран је веома сведен и неупечатљив облик слова, што по Фолсому означава „утишавање Витмановог ’варварског крика’” (Folsom 2005: 28).

Када су типографија и остали визуелни аспекти књиге у питању, најупечатљивија Витманова збирка су *Влати траве* из 1860/61, књига која се 150 година касније, због својих поетичких новина, али и особености дизајна, појавила и у факсимилском издању. Ово је, заправо, било прво издање *Влати траве* за које је Витман добио понуду од праве и афирмисане, иако младе, издавачке куће, „Тејер и Елдриџ” из Бостона, што значи да и није морао да се ангажује око питања у вези са самим штампањем, као што је то био случај пет година пре тога, када је издавање књиге сам финансирао.⁴ Ипак, Витман је редовно путовао из Њујорка у Бостон да би надгледао процес штампања и да би штампарима и типографима преносио своје идеје. А идеја за техничко уређење текста било је много. Барбара Хенри истиче како у то време није било уобичајено да аутори учествују у осмишљавању дизајна, али за Витмана „писање песме је било први корак у процесу стварања књиге”, те се песник „постарао да

⁴ Прво издање *Влати траве* изашло је као самиздат, а штампао га је песников пријатељ, Ендру Роум, у својој штампарији. Друго издање објавила је френолошка фирма „Фаулер и Велс”, с којом је Витман сарађивао, али која није желела да јој се име појави на насловном листу тако контроверзне књиге.

типографски дизајн трећег издања његове књиге одражава оригиналност песама” (Henry 2010: 601). Витман је у току припреме збирке за штампу свом брату Томасу писао да је задовољан што ће се *Влати траве* појавити „у далеко потпунијем и допадљивијем облику”, у погледу типографије, папира и повеза, као и да је задовољан сарадњом са издавачима (Whitman 1860a). У једном каснијем писму песник каже:

...типографски изглед књиге је баш онакав како сам га ја уредио, у сваком погледу. Штампарии и надзорници су мислили да сам луд и било је свакаквих снисходљивих сумњичавих погледа (због типографије коју сам наложио, мислим) – али од како је књига прошла кроз штампарску пресу, умирили су се. Јуче ју је надзорник штампарије [...] прогласио, јасно и гласно, најсвежијим и најлепшим примером типографије који је икада прошао кроз његову машину”. (Whitman 1860b)

Витман признаје да је књига „прилично ’чудна’, наравно”, али истиче да су му очекивања у вези са њеним изгледом испуњена, те да сада може да одахне јер је „добар део, на крају крајева, био експеримент” (Whitman 1860b).

Како наводи Барбара Хенри, прегледаће Витманових бележница из времена док је радио на овом издању показује да је песник нарочито изучавао различите типове слова, те да је само део оних које је разматрао и употребио. Она истиче повезаност Витмановог избора облика и величине слова са његовом стално присутном тежњом да се поезија приближи радницима и ширим слојевима друштва, те су тако већ у прва два издања *Влати траве* употребљени они типови слова који су најчешће коришћени у текстовима доступним ширем кругу читалаца – јавним прогласима и обавештењима, рекламама, новинама и часописима (Henry 2010: 605). Ипак, типографија на корицама првог издања прилично је луксузна – слова, израђена у златотиску, једва да се разазнају јер су потпуно уроњена у биљне орнаменте, лишће и корење које расте из њих или из којих она расту, што је, додуше, сасвим у складу са имплицитном симболиком наслова и целокупне Витманове поетике – његова поезија, поезија

америчког барда, интегрални је део природе. Већ у другом издању, међутим, за наслов који и даље доминира на корицама, опет израђен у златотиску, употребљен је доста једноставнији и читкији тип слова. Витман ће и у наредним издањима осциловати између луксузног дизајна и оног сведенијег, приступачнијег већем броју читалаца. У трећем издању *Влати траве*, мада је Витман први пут имао на располагању финансијска средства за израду једне луксузне књиге, слова и илустрације на корицама израђени су у блиндруку. Песник одустаје од златотиска, али не и од декоративности и богатог дизајна, те се права раскошност ове збирке види између корица, у експериментисању са великим бројем најновијих, популарних типова слова у насловима појединих песама и циклуса песама. Барбара Хенри наводи да је коришћење тако разноликих типова слова за то време било крајње необично у штампању књига, али да се у томе може препознати песникова намера: „Витман је присвојио популистички стил типографије коришћен у периодици и рекламирању, који је укључивао коришћење различитих облика и величина слова да би се створио хијерархијски приказ који ће контролисати и усмеравати пажњу читаоца” (Henry 2010: 605). Већа слова су тако коришћена за истицање појединих речи, док су оне мање битне штампане мањим словима. Осим са величином, песник експериментише и са обликом словâ, нарочито у насловима појединих песама и циклуса песама, тако да је практично сваки од њих одштампан другим типом слова, а они варирају од нарочито декоративних, какав је наслов песме „Влати траве”, па до сасвим једноставних какви су наслови за песме „Реч из мора” и „Волт Витман” (будућа „Песма о мени”).⁵ Оваква употреба различитих типова слова упућује на Витманово новинарско искуство и дугогодишњи рад на организацији текста у новинским листовима.

Разматрање типографских експеримената у трећем издању *Влати траве* неодвојиво је од разматрања поет-

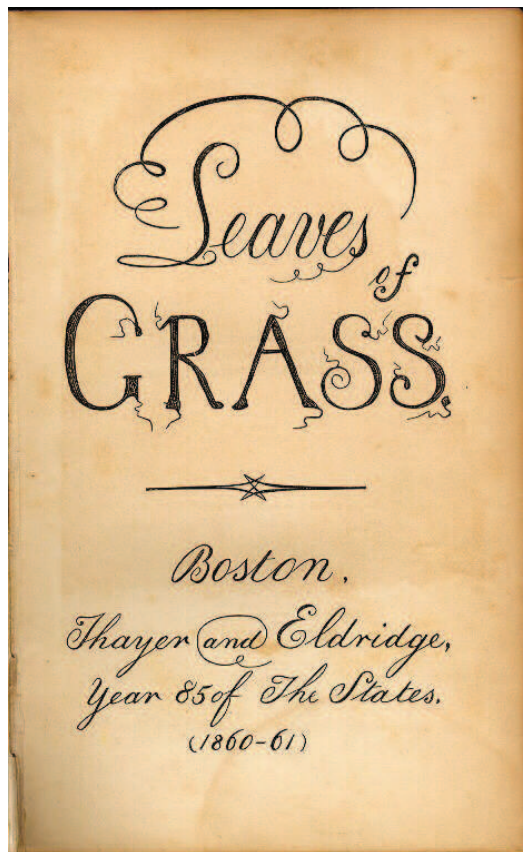
⁵ Барбара Хенри такође наводи да је тип слова најчешће коришћен у насловима у овом издању био „Каслон”, који би америчким читаоцима био препознатљив јер је њиме, између осталог, штампана и „Декларација о независности” (Henry 2010: 606).

ског садржаја и померања фокуса целе збирке увођењем двају нових циклуса песама, или, како их је песник називао, „кластера”,⁶ која славе љубав и сексуалност. Песме из кластера „Деца Адамова” („Enfans d’Adam”), посвећене љубави мушкарца и жене, као и оне из кластера „Каламус” („Calamus”), посвећене хомосексуалној љубави, донеле су песнику осуду конзервативнијих читалаца, па и бројних књижевних критичара, због отвореног третирања теме сексуалности, које је, међутим, повезано са ширим друштвено-политичким контекстом. Поред тога што обрадом табуираних тема наставља да доводи у питање прихваћене песничке конвенције, песник стављањем љубави, како духовне тако и физичке, у први план, још снажније инсистира на јачању веза међу људима у време када су се Сједињене Државе налазиле на ивици грађанског рата. Еротизам и хомоеротизам трећег издања *Влати траве* не обрађују се само вербално, у стиховима, већ обликују и визуелни идентитет збирке. У чланку у којем посматра управо овај аспект Витманове поетике, Ед Фолсом разрађује тезу о „сперматичном тропу” који прожима структуру збирке, показујући да се то прожимање огледа и у самом дизајну књиге, и то прилично експлицитно. Фолсом најпре запажа да облик слова на корицама збирке из 1860. подсећа на бактерије спирохете. Истина, спирохете су тада још биле непозната група бактерија, али према њему такав облик слова би се ипак могао протумачити као најјава за оно што следи на насловној страни (Folsom 2010: 587). А на насловној страни трећег издања видимо слова која су са свих страна „нападнута” сперматозоидима. Поред биљних декорација у виду витица које наткривају стилизована слова прве речи наслова, око централно позиционираног „*Grass*” окупљају се сперматозоиди који продиру у слова као у јајну ћелију. Витман већ насловном страном своје

⁶ Почевши од трећег издања *Влати* Витман именицом „кластер” (енг. *cluster*) означава поједине групе песама. Реч, између осталог, може да означава групу биљака, животиња или звезда, те представља још један елемент који Витманову поезију повезује са природом. Будући да није део стандардне књижевне терминологије, у овом раду ће се користити у непреведеном, транскрибованом облику да би се истакла њена необичност у датом контексту.

нове збирке наговештава да ће сексуални чин бити једна од главних тема у њој, пре свега у новим кластерима. Међутим, поред експлицитног, овакав типографски дизајн има и пренесено значење, које сумира Ед Фолсом:

[Витман] је веровао да су његове речи семена за нове идеје, нову нацију, нову концепцију демократије, али да би имале ефекта, било је потребно да [оне] продру у читаоце и оплоде њихову машту. Сви коврцави репови и витице које се пружају из слова на његовим корицама и насловној страни налазе се ту да би се речи покренуле, причврстиле и приљубиле, да би пронашле хранљиво тло, да би могле да оплоде и израсту у нешто ново. Витман је, дакле, сам чин читања замишљао као сексуални чин, чин оплодње, полагања семена. (Folsom 2010: 591)



Насловни лист издања
Влати траве из 1860–1861.

Поред експериментисања са различитим типовима слова, типографија трећег издања *Влати траве* карактеристична је и по вињетама, различите величине и сложености, на којима преовлађују биљни орнаменти, пузави-

це и лишће, и које се појављују изнад наслова појединих кластера и дужих песама, као и између оних краћих. Ови орнаменти, сматра Ед Фолсом, „могу да наговесте неке иначе скривене односе између песама у збирци” (Folsom 2010: 597). Тиме што се налазе између песама, вињете их истовремено раздвајају и спајају, те је и њихово значење, као и значење других визуелних елемената у овој збирци, двосмислено. У вези с тим, запажено је да су вињете које се појављују у кластерима „Деца Адамова” и „Каламус” сачињене од истих типографских елемената, али да су они другачије распоређени. У првом кластеру централни делови вињета се спајају и уливају један у други, док се у другом сударају (Folsom 2010: 597), што опет наговештава сталну тему јединства и сукоба која прожима целу збирку и визуелно и вербално.

Поред вињета, у трећем издању Витманових *Влати траве* појављује се и неколико илустрација, најпре на корицама, а потом и унутар књиге, за које се претпоставља да их је могао израдити сам песник, будући да су, како запажа Барбара Хенри, прилично једноставне (Henry 2010: 607).⁷ Једна од њих, која се најпре појављује на рикни израђена у златотиску, а потом на почетку збирке, непосредно после садржаја, приказује шаку са испруженим кажипрстом који показује удесно и на којем се одмара један лептир. Овај кажипрст читаоца усмерава да пређе на следећу страну и започне читање. Исти цртеж се налази и испод последње песме у збирци; на њему кажипрст такође показује у десну страну и тиме сугерише да сада, када смо стигли до краја збирке, треба да наставимо даље и нова искуства потражимо изван књиге, у стварности око нас.

На предњој корици, смештена у центру, између речи „*Leaves*” и „*Grass*” налази се илустрација отиснута у блиндруку, која приказује глобус читаоцима окренут западном хемисфером. Глобус израња из великог облака, што може да симболизује рађање нове америчке нације, али се такође може повезати са надолазећом олујом у

⁷ На једној од њих, на цртежу сунца које излази (или залази) запажено је и нешто што би могао бити Витманов потпис, слова „WW” међу таласима мора (Henry 2010: 607).

виду америчког грађанског рата. На сличан начин двосмислена је и илустрација са задње корице, такође на централној позицији, између речи наслова (које се, неочекивано, и ту појављују) – овде је приказано сунце за које не можемо рећи да ли излази или залази.⁸ Могуће тумачење ових Витманових илустрација јесте да ће после олује која долази у прелазним годинама 1860–61, Америка или наставити да постоји као унија држава у пуном сјају, или ће као таква нестати. „Све у вези са овим издањем *Влати траве* напетост је и двосмислено, можда указује на нови уједињени почетак или на нови разједињујући крај: књига одражава осећања нације из 1860. године, изражавајући тензије између две године (1860–61), једне предратне и једне ратне” (Folsom 2010: 597). Сам Витман је осећао узнемиреност, јер није могао ни да претпостави до каквог исхода ће све извеснији сукоб Севера и Југа довести, до учвршћивања уније или до њеног коначног распада, а ова несигурност и неизвесност одражава се не само у поезији, већ и кроз пажљиво осмишљене визуелне аспекте трећег издања *Влати траве*. Треће издање је истовремено последњи покушај да се у умове читалаца посади семе јединства, покушај песника који је тада још увек веровао да једна књига може да спречи грађански рат.

Експерименти са различитим типовима слова, вињете и илустрације у Витмановим збиркама прате песнички садржај, допуњују га и указују читаоцима на који начин треба приступити читању и на контекст у којем су песме настале, а повремено имају и чисто декоративну функцију и служе да попуне празнине на папиру. Мада ови елементи чине интегрални део песничке збирке *Влати траве*, приређивачи каснијих издања и избора Витманове поезије, као и преводиоци, углавном нису задржавали ни оне најупечатљивије типографске особености или цртеже, због чега су поједини аспекти Витманове поетике остајали непознати читалачкој публици. Разлози због којих се у преводима *Влати траве* на српски (српско-хрватски) језик не појављује практично ништа од визу-

⁸ Све три илустрације налазе се и унутар збирке, после појединих песама, на местима где после стихова остаје празног простора на страни.

елних елемената којима је песник опремао своју књигу (уз изузетак понеке фотографије) могу бити различити, али чини се да је један од вероватнијих неупућеност у значај датих вињета или илустрација за разумевање појединих песама.

Интересантна спрега поетског и визуелног садржаја уочава се у случајевима када се у преведеном издању појаве илустрације домаћег уметника, који припада другом времену и другој култури, нарочито ако је илустратор већ афирмисани сликар специфичног ликовног израза. Илустрација тада није само попуњавање празног простора на папиру, нити је дословна визуелизација стихова – илустрација постаје тумачење, уметничково читање и разумевање датог дела. Ово је, наравно, додатно усложњено онда када се илуструје превод, који сам по себи представља тумачење, овог пута преводиочево. Сликара поезију коју илуструје преноси у други медиј и то преношење носи особености сликаревог личног стила, у погледу избора песничких слика које ће представити, али и начина на који ће то учинити.

Године 1974. у издању БИГЗ-а појавиле су се Витманове *Влати траве* у избору и преводу Ивана В. Лалића. Није назначено које је издање коришћено као изворник, преведене песме су у финалним верзијама из 1891/92, па се може претпоставити да је Лалић користио неко од каснијих реиздања последњих *Влати траве* које је Витман уредио. Превод не доноси ништа од визуелних елемената којима је Витман допуњавао своје збирке, мада се Лалић у предговору осврће и на овај аспект Витманове поетике када говори о појави првог издања *Влати траве*, „једне за свој тренутак типографски сасвим необично опремљене књиге, без имена аутора и издавача на корицама, али са фотографијом аутора у радничком оделу” (Лалић 1974: 31). Ипак, Лалић у своје издање Витманове поезије не укључује ниједну од бројних песникових фотографија, већ уместо тога, лик песника још са корица упознајемо преко цртежа Радомира Рељића, чије крајње необичне илустрације и вињете употпуњују Лалићев избор.

Радомир Рељић (1938–2006), „најусамљенија личност савременог српског сликарства”, како га описује Бранко

Кукић (1992: 5), уметник је који се у свом опусу креће између традиционалног и модерног, користећи се ликовним средствима пре свега да би истражио себе самог. При разматрању Рељићевог сликарства често се намећу паралеле са другим уметностима, филмом, музиком и књижевношћу, а о тим интермедијалним релацијама и њиховом значају за сликарев рад говорио је и сам Рељић: „Одувек сам доводио у везу сликарство и књижевност, јер ми је одвратна тврдња да је литерарно у језику сликарства сувишно” (Кукић 1992:10). Посебан вид истраживања ове везе за сликара је свакако представљало илустровање књижевних дела, за које се, заправо, и не би могло рећи да је илустровање у традиционалном смислу те речи. Осврћући се на свој илустраторски допринос у Лалићевим преводима америчких песника, Рељић истиче: „Искуства која сам имао са поезијом, илуструјући књиге песама Волта Витмена и Т. С. Елиота, потпуно су сликарска. Налазим надахнуће и срећу да поезију видим као слику, исто тако и причу, роман. Други илуструју, ја не” (Кукић 1992: 10). Као што ће бити изложено у вези с преводом *Влати траве*, Рељићеве илустрације поезије представљају својеврсно субјективно тумачење, обележено мотивима карактеристичним за сликарев стил, али опет конкретно везано за поезију која се на овај начин „тумачи”.⁹

Цртежи које је Рељић израдио за ову збирку поезије у најмању руку су неочекивани у контексту Витманове поетике. Једном речи би се могли описати као гротескни, што свакако није прва (а ни друга, трећа, па ни десета) реч која би се наметнула при карактерисању Витманове поезије. Рељићеве илустрације се овде могу поделити у три основне групе: цртежи торза, углавном женских, мање композиције са једном централном фигуром, и веће композиције, које заузимају по целу страну. Пет вињета приказује женски торзо из различитих углова

⁹ Да су илустрације које је Рељић израдио за *Влати траве* директно везане за Витмана (а не насумично репродуковани цртежи из Рељићевог опуса) види се из чак летимичног поређења са илустрацијама израђеним за Лалићев превод Т.С. Елиота, које су, упркос појединим сличностима, значајно различите.

и окружен различитим детаљима – ту су лук и стрела, биљке, корење, коцке, музички инструменти, па и цео амерички континент у позадини једне фигуре, што све скупа асоцира на сликарски атеље (127, 129, 139, 163, 177).¹⁰ Торза, међутим, пре свега доноси мотив рањеног људског тела, један од карактеристичних код Рељића, те су ове женске фигуре прободене стрелама, излепљене фластерима, избраздане ожиљцима. О сакаћењу и наказности као теми ужасног говори и Рељић у једном интервјуу, где напомиње да рад у том естетичком обрасцу заправо представља „стварање нових анатомских целина” (Кукић 1992: 10). Овакав креативни приступ осакаћеном телу уочава се већ код прве илустрације у *Влатима траве*, нарочито упечатљиве, па и шокантне, која се налази одмах испод Лалићевог предговора (38). Илустрација приказује такорећи модификовани мушки торзо, којем је придодата глава, кука уместо леве шаке и дрвена протеза уместо десне ноге, док из рамена десне руке израста нешто што подсећа на велику лепезу. Фигури недостају црте лица и карактеристична Витманова брада, те се не би могло рећи да је у питању приказ песника. Снажна, али израњавана и ожиљцима избраздана фигура са шеширом на глави пре подсећа на повратника из рата, но она ипак не делује трагично. Због обиља детаља који је окружују или су причвршћени за њу, пре би се рекло да приказује човека-машину, биће које је некада било човек али је, преживевши рат и различите технолошке револуције, еволуирало у нешто друго – постало је модерни човек, којег Витман и опева.

У многим освртима на Рељићеву уметност аутори текстова и приказа се задржавају на изгледу његовог атељеа и полице на којој су поређани разнолики предмети. Та разноликост и стварање композиције од наизглед неповезаних детаља преноси се и на његове слике, те Бора Ћосић запажа: „Отуда онај ’музејски’ распоред у Рељићевом цртежу, онај мизансцен неуобичајен

¹⁰ Све Рељићеве илустрације поменуте у овом раду су из издања: Витмен, Волт. *Влати траве* (изабране песме). Избор, превод и предговор Иван В. Лалић. Београд: БИГЗ, 1974. Бројеви у загради означавају број стране.

за профани, 'обични' живот, и који је више мизансцен једне сеобе, преметачине, делозирања, једног бувљака, ако хоћете" (Кукић 1992: 26). Ова Рељићева полица као да је била модел и за илустрацију која прати прве делове „Песме о мени”, где је приказана соба са мноштвом различитих предмета на столу, испод стола и на зидовима (48).



Илустрација Радомира Рељића
за „Песму о мени”

По разноликости предмета соба подсећа на сликарски атеље – ту су сат, лула, пиштољ, мастионица, шешир, вазе, скулптуре. У контексту Витманове поезије илустрација прикладно прати стихове са претходне стране: „Куће и собе пуне су мириса, полице су накрца-

не мирисима, / И ја дишем миомир и знам га и волим га” (Витмен 1974: 47) и, мада је илустрација „накрцана” облицима а не мирисима, она преноси идеју о простору препуном ствари које инспиришу уметника. Међу њима је и кентаур, један од главних топоса Рељићевог сликарства. Кентаури, као мотив који симболизује „путену пожуду са свим оним суровим силовитостима које човека чине налик животињи, ако духовна снага не успостави равнотежу”, представљају симбол „човекове двоструке природе” (Гербран, Шевалије 2013: 360). Разматрајући Рељићеву „кентаурогонију”, Бранко Кукић истиче да је „Рељић овај симбол одабрао пратећи глас свога бића, потврђујући тиме, претпостављам несвесно, да су одређени симболи и одређене личности у сталној духовној резонанцији, што симболима даје ново одређење, а човеку нову димензију” (1992: 41). Одабиром оваквог симбола Рељићев уметнички израз се приближава Витману, који је кроз своју поезију славио управо двојство људске природе, душу и тело, божанско и земаљско у човеку. Као мотив карактеристичан за Рељића, кентаур на илустрацији директно указује на Рељићево дело и на сликарев атеље, а сасвим симболично се нашао уз „Песму о мени”. Рељићева ликовна верзија „Песме о мени”, дакле, био би приказ његовог атељеа; сликар читању Витманове поезије приступа крајње лично и на стихове одговара својим језиком, што је уосталом оно што је сам песник тражио од својих читалаца.

Стихове песме „На обали ноћу” прати цртеж девојчице на обали која у песми „стоји са оцем својим / и мотри исток, јесење небо” на којем „диже се крупно и спокојно звезда-господар Јупитер”, који, додуше, на Рељићевој илустрацији постаје Сатурн са својим карактеристичним прстеном (152–153).



Илустрација Радомира Рељића
за песму „На обали ноћу”

Доминира мушка фигура која заузима целу десну половину стране као лик оца из песме, а на основу дуге седе браде може се рећи да представља и песника, тим пре што се управо тај цртеж налази и на омоту књиге. Песник је обучен у радничко одело, са компасом заденутим за појас, шеширом на глави и, неочекивано, са наочарима за сунце. Отац-песник је самоуверени глас који теши узнемирено дете, али и читаоца према којем је окренута фигура на Рељићевом цртежу. Још један Рељићев приказ Витмановог лика појављује се уз песму „Усуђујеш ли се сада, о душо”, у којој песник позива своју душу да крену у неистражене пределе (196). Да је у питању Витман, опет се закључује по карактеристичној бради и шеширу, али и по латиничном слову „V” уклесаном на амблем који лебди са десне стране. Рељићев цртеж приказује старог песника који седи на античком стубу, поново ок-

ренут ка читаоцу, са папиром на коленима и оловком у руци и као да чека музу која ће му помоћи да се уздигне до непознатог о којем Витман пева, у чему ће му користити и крила која му је илустратор додао на леђима. Тешко је претпоставити која Витманова фотографија је послужила Рељићу као извор за ове илустрације, али по густој седој бради која се изнова појављује закључује се да је сликар лик песника упознао с неке од фотографија из периода после грађанског рата.

Витманова поезија служи Рељићу за разраду мотива из сопственог опуса. Песма „Лица” пропраћена је илустрацијом која приказује још једну мушку фигуру, без ногу и леве руке, али са десном руком која испружена испред лица држи маску (204). Ова илустрација нарочито одговара ономе што је Леонид Шејка рекао поводом Рељићеве обраде маске: „Маскирани А носи маску са лицем Б, маскирани Б носи маску са лицем А, док обојица имају лица као маска Ц” (Кукић 1992: 24). На свом цртежу Рељић демаскира човека управо тако што одваја маску означену словом А од лица означеног словом Б. Ипак, као и у случају Витманових двосмислених цртежа, ни овде није јасно да ли је приказана фигура управо скинула маску с лица, или се тек спрема да је стави.

Уз песме које припадају ратним циклусима „Ударци бубњева” и „Сећања на председника Линколна” појављује се шест илустрација. „Бубњајте, бубњајте, бубњеви”, песма којом је Витман ентузијастично објавио почетак грађанског рата, тада се још надајући да би тај сукоб могао извести Америку на пут истинске демократије, пропраћена је Рељићевом илустрацијом која не преноси ништа од тог ентузијазма (157). Централна фигура је бубњар, у седећем положају, са великим бубњем испред себе, а десно од њега је мушка глава са трубом у устима приказана из профила. Очне дупље бубњара и трубача празне су, изрази лица одражавају бол и делују претеће. Нешто ведрије илустрације су три цртежа који прате песме посвећене Абрахаму Линколну, „Последњи пут кад цветао је јоргован у дворишту” и „О капетане! Мој капетане!” (177, 179). На цртежима опет доминирају људске фигуре, окружене мноштвом детаља, облика,

разноврсних предмета. Рељић не преноси главне слике из прве песме, нема приказа јоргована, ни звезде, ни птице. Експлицитније повезана са песничким садржајем је илустрација која прати другу песму, где су приказана два мушкарца како стоје један наспрам другог, тела тако приљубљених да се стапају једно у друго, док им се луле које пуше укрштају. Овај скоро хомоеротични моменат, као и срце на бутини женског торза на цртежу уз претходну песму, илуструје оданост и љубав попут оне коју песник осећа према убијеном председнику.

Витманову песничку збирку *Влати траве*, поред њеног вербалног, поетског садржаја, чине и визуелни аспекти који га прате. Илустрације, вињете и карактеристична типографија представљају интегрални део књиге будући да их је сам песник одабрао, великим делом у намери да пажњу читалаца усмери на одређене сегменте своје поезије. Оваква употреба визуелних елемената у песничкој збирци потцртава корелацију два медија, књижевности и ликовне уметности, између којих се песничка порука непрекидно креће. Визуелни медиј, при том, служи да истакне вербални садржај који је у првом плану, што се често остварује на имплицитан начин, али може бити и прилично упадљиво, као у случају типографских особености трећег издања *Влати траве*. Како показују Рељићеве илустрације Витманове поезије, у случају када ликовну опрему књиге не осмишљава сам песник, већ други уметник, који се користи већ разрађеним системом тема и мотива, визуелни елементи који прате песме не служе само истицању појединих песничких садржаја. Ликовна опрема тада поетски текст допуњује новим аспектима, тумачењима која преносе лични сензибилитет самог сликара и симболику његовог уметничког израза. Мада су Рељићеве илустрације за Лалићев превод израђене такорећи наменски за Витманову поезију, уочава се понављање карактеристично „рељићевских” мотива који се транспонују на стихове америчког песника. При том се препознају и одређене заједничке теме, па се у оваквим интермедијалним сарадњама откривају и сличности између уметника, у овом случају Витмана и Рељића, који се иначе вероватно никада не би довели у везу.

ЛИТЕРАТУРА

- Гербран, Ален и Жан Шевалије. „Кентаури”. *Речник симбола: митови, снови, обичаји, поступци, облици, ликови, боје, бројеви*. Нови Сад: Stylos Art; Издавачка кућа Киша, 2013.
- Кукић, Бранко (ур.). *Радомир Рељић (тематски број)*. Градац, часопис за књижевност, уметност и културу, 20; 106–107, мај-август 1992.
- Лалић, Иван В. „Поезија Волта Витмена”. *Влати траве* (изабране песме). Избор, превод и предговор Иван В. Лалић. Београд: БИГЗ, 1974.
- Call, Wathen Mark Wilks. “[Review of *Leaves of Grass* (1860–61)]”. *The Westminster Review* 74. 18, 1 October 1860. 590. <http://www.whitmanarchive.org/criticism/reviews/leaves1860/anc.00050.html> 15.04.2015.
- Eisenstein, L. Elizabeth. *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- Folsom, Ed. *Whitman Making Books. Books Making Whitman*. Iowa City: University of Iowa, 2005.
- Folsom, Ed. “Nineteenth Century Visual Culture”. *A Companion to Walt Whitman*. Donald D. Kummings (ed.). Oxford: Blackwell Publishing, 2006. 272–289.
- Folsom, Ed. “‘A spirt of my own seminal wet’: Spermatoïd Design in Walt Whitman’s 1860 *Leaves of Grass*”. *Huntington Library Quarterly* 73. 4, December 2010. 585–600. JSTOR. Web. 25.03.2015.
- Henry, Barbara. “The Design and Typography of *Leaves of Grass* (1860)”. *Huntington Library Quarterly* 73. 4, December 2010. 602–612. JSTOR. Web. 25.03.2015.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representations*. Chicago&London: University of Chicago Press, 1995.
- [Anonymous] (a). “[Review of *Leaves of Grass* (1855)]”. *The Merchant’s Magazine and Commercial Review* 34, May 1856. 654. <http://www.whitmanarchive.org/criticism/reviews/leaves1855/anc.00181.html> 15.04.2015.
- [Anonymous] (б). “[Review of *Leaves of Grass* (1855)]”. *Frank Leslie’s Illustrated Newspaper*, 20 December 1856. 42. <http://www.whitmanarchive.org/criticism/reviews/leaves1855/anc.00030.html> 15.04.2015.
- Whitman, Walt (a). “Walt Whitman to Thomas Jefferson Whitman, 1 April 1860”. <http://www.whitmanarchive.org/biography/correspondence/tei/wwh.00002.html> 04.05.2015.

Whitman, Walt (б). "Walt Whitman to Thomas Jefferson Whitman, 10 May 1860". <http://www.whitmanarchive.org/biography/correspondence/tei/wwh.00003.html> 04.05.2015.

Извори:

Витмен, Волт. *Влати траве* (изабране песме). Избор, превод и предговор Иван В. Лалић. Београд: БИГЗ, 1974.

Walt Whitman Archive. Ed Folsom, Kenneth Price (eds.). <http://www.whitmanarchive.org/>

Bojana Aćamović

VISUAL IDENTITIES OF WHITMAN'S POETRY COLLECTION. ILLUSTRATION AS INTERPRETATION

Summary

The paper examines the role of visual elements, such as typography and illustrations, as integral parts of a book, specifically focusing on Walt Whitman's *Leaves of Grass*. Although Whitman kept the same title throughout the seven different editions of his poetry collection which he published in his lifetime, the identity of his book changed, not only in its poetic content, but also in its visual aspects, starting from the covers and the author's photographs on the frontispiece to the typography and the typefaces, the diverse vignettes and illustrations. Special attention is dedicated to the third edition of the *Leaves*, published in 1860, whose overall design is specifically tied to the novelties introduced in the content, but also to the broader historical context in which the book was made. The second part of the paper considers an edition of Whitman's *Leaves* translated into Serbian. This translation by Ivan V. Lalić was first published in 1974 accompanied by illustrations and vignettes by Serbian artist Radomir Reljić. The idiosyncrasy of Reljić's drawings demonstrates that illustrations in a particular literary work can serve as a kind of interpretation, combining the motifs from the illustrated poems with those characteristic of the illustrator's artistic expression.

Key words: American poetry, poetry collection, intermediality, typography, illustration, Walt Whitman, Radomir Reljić