



КЊИЖЕВНЕ И КУЛТУРНЕ  
ИНТЕРФЕРЕНЦИЈЕ  
ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНОСТИ  
НА СРПСКОМ  
И НА ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ

---

LITERARY AND CULTURAL INTERCONNECTIONS BETWEEN  
SERBIAN AND ANGLOPHONE LITERATURE

*Уредници*  
БОШКО СУВАЏИЋ  
АЛЕКСАНДАР ЈЕРКОВ  
МИНА ЂУРИЋ  
НЕНАД ТОМОВИЋ

Књижевне и културне интерференције између књижевности  
на српском и на енглеском језику

Literary and Cultural Interconnections between  
Serbian and Anglophone Literature

*Уредници*  
Бошко Сувајцић  
Александар Јерков  
Мина Ђурић  
Ненад Томовић

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ  
УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ, СРБИЈА

Књижевне и културне интерференције  
између књижевности на српском  
и на енглеском језику

Literary and Cultural Interconnections between  
Serbian and Anglophone Literature



Београд, 2022

ПРОГРАМСКИ И ОРГАНИЗАЦИОНИ ОДБОР  
PROGRAMME AND ORGANISING COMMITTEES

Проф. др Радојка Вукчевић, проф. др Александар Јерков,  
проф. др Александра Јовановић, проф. др Бошко Сувајџић,  
проф. др Ненад Томовић, доц. др Сергеј Маџура,  
доц. др Александра Вукотић, доц. др Мина Ђурић,  
мр Александар Вукелић

МЕЂУНАРОДНИ НАУЧНИ ОДБОР  
INTERNATIONAL SCIENTIFIC COMMITTEE

Проф. др Вида Т. Џонсон, Универзитет Тафтс,  
Сједињене Америчке Државе;  
проф. др Роберт Ходел, Институт за славистику  
Универзитета у Хамбургу, Немачка,  
иностранни члан Српске академије наука и уметности;  
проф. др Ала Татаренко, Филолошки факултет Националног  
универзитета „Иван Франко” у Лавову, Украјина;  
проф. др Петар Пенда, Филолошки факултет  
Универзитета у Бањој Луци, Босна и Херцеговина;  
проф. др Татјана Бијелић, Филолошки факултет  
Универзитета у Бањој Луци, Босна и Херцеговина;  
проф. др Лидија Томић, Филолошки факултет  
Универзитета Црне Горе;  
проф. др Славко Петаковић,  
Филолошки факултет Универзитета у Београду;  
доц. др Горан Радоњић,  
Филолошки факултет Универзитета Црне Горе

Ова публикација је објављена уз финансијску помоћ  
Министарства просвете, науке и технолошког развоја

---

---

## САДРЖАЈ/CONTENTS

Реч уредника .....	11
--------------------	----

### ПЛЕНАРНИ ГОВОРНИЦИ • PLENARY SPEAKERS

John K. Cox DANILO KIŠ BETWEEN TRANSLATION AND HISTORY .....	15
Zoran D. Paunović NOSTALGIJA U DELIMA DŽEJMSA DŽOJSA I DANILA KIŠA .....	23
Andrew Wachtel UNRELIABLE NARRATORS AND GROUPIE FICTION .....	35
Nina V. Živančević TRANSLATING THE UNTRANSLATABLE – POETRY OF THE 21TH CENTURY: A CREATIVE VERSION OF A TRANSLATION OR A NEWLY WRITTEN ORIGINAL? .....	57

### СЕКЦИЈЕ • SESSIONS

Boško J. Suvajdžić THE RECEPTION OF VUK ST. KARADŽIĆ'S WORK IN THE ENGLISH LANGUAGE AREA .....	71
Ненад М. Томовић „ДИОБА ЈАКШИЋА“ У ПРЕВОДУ НА ЕНГЛЕСКИ ЏОНА БАУРИНГА .....	83

Марија Ч. Летић ЊЕГОШ У АНГЛОСАКСОНСКОЈ КУЛТУРИ: НОВО ЧИТАЊЕ .....	93
Danijela S. Mitrović MILTON'S AND NJEGOŠ'S SATAN: THE DARKNESS BEARER? .....	105
Tatjana Jovićević LAZA KOSTIĆ'S SHAKESPEAREAN WORLD: INTERPRETATION(S) AND INSPIRATION .....	131
Милан Д. Вурдеља ОСВРТ НА ИНТЕРКУЛТУРАЛНО ОРИЈЕНТИСАНУ НАСТАВУ: ДЕЛА АНГЛОФОНИХ РОМАНТИЧАРА У УЏБЕНИЦИМА ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ .....	147
Radojka Vukčević DOPRINOS DŽONA KOKSA POETICI DANILA KIŠA: PREVODI I TUMAČENJA.....	159
Персида С. Лазаревић Ди Ђакомо ЈОШ ЈЕДНА О СОВЕРУ ЛУЗИЊАНУ, ДОСИТЕЈЕВОМ ПРИЈАТЕЉУ .....	173
Милица М. Спремић Кончар „ВОЈСКА КОЈА НЕ МОЖЕ УМРЕТИ”: АМЕРИКАНЦИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ У СРБИЈИ .....	187
Неда М. Мандић ИМАГОЛОШКО ЧИТАЊЕ ПУТОПИСНЕ ПРОЗЕ РЕБЕКЕ ВЕСТ <i>ЦРНО ЈАГЊЕ И СИВИ СОКО</i> .....	211
Nataša M. Pavlović SRBIJA KROZ PERO LORENZA DARELA .....	225
Горан М. Радоњић ЕРА ПАУНДА, ЕРА ЦРЊАНСКОГ: ПРЕВОЂЕЊЕ КИНЕСКЕ ПОЕЗИЈЕ КАО ЛЕГИТИМИСАЊЕ МОДЕРНИСТИЧКЕ ПОЕТИКЕ...	239
Марија М. Шљукић ЛОНДОН КАО КОНСТАНТА У ПРЕЛОМНОЈ ЕПОХИ У <i>ЕМБАХАДАМА</i> МИЛОША ЦРЊАНСКОГ .....	251

Снежана З. Калинић АНТИУТОПИЈСКИ АСПЕКТИ БЕКЕТОВОГ <i>КРАЈА ПАРТИЈЕ</i> И XLIX ПОГЛАВЉА ДЕСНИЧИНОГ РОМАНА <i>ПРОЉЕЋА ИВАНА ГАЛЕБА: ИГРЕ ПРОЉЕЋА И СМРТИ</i> .....	261
Radmila Gorup ENGLISH TRANSLATIONS OF SERBIAN LITERATURE .....	281
Svetlana S. Milivojević Petrović ON A TRANSLATION OF SLOBODAN SELENIĆ'S NOVEL <i>PREMEDITATED MURDER</i> ( <i>UBISTVO S PREDUMIŠLJAJEM</i> ) .....	293
Sibelan Forrester TRANSLATION AND RECEPTION OF SERBIAN POETRY IN THE ANGLOPHONE WORLD: AN ANALYSIS OF SEVERAL SUCCESSFUL EXAMPLES.....	307
Olivera Kusovac Тјаša Mohar BREAKING THE SILENCE: <i>PALE HORSE, PALE RIDER</i> IN THE BALKAN REGION.....	321
Aleksandra V. Jovanović CHARLES SIMIĆ AND VASKO POPA: POETIC ENCOUNTERS.....	333
Војана Асамовић WALT WHITMAN VS. KARL MARX – ON WHOSE SIDE IS VASKO POPA?.....	353
Јована Б. Сувајцић ТРИЈУМФИ И БЕДЕ САТИРИЧАРА: ФИГУРА ДАНИЈЕЛА ДЕФОА У ЕСЕЈУ „ПЕСНИК НА СТУБУ СРАМА” ЕРИХА КОША У КОНТЕКСТУ КОШЕВИХ РЕФЛЕКСИЈА О САТИРИ И ЦЕНЗУРИ.....	367
Марија Ђорђевић ДВЕ ПРИЧЕ О СТРАДАЊУ И ОДРАСТАЊУ: УПОРЕДНИ ПРИКАЗ ДЕЛА <i>РАНИ ЈАДИ</i> ДАНИЛА КИША И <i>SHHH:</i> <i>THE STORY OF A CHILDHOOD</i> РЕЈМОНДА ФЕДЕРМАНА.....	387



Бојана С. Лубарда ТРАНСФОРМАЦИЈА <i>КУРАНА</i> У РОМАНИМА МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА И САЛМАНА РУЖДИЈА .....	399
Софија Ф. Скубан ПРОБЛЕМ ИДЕНТИТЕТА КАО ИЗВОР ХУМОРА У ДРАМАМА <i>РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛДЕНСТЕРН</i> <i>СУ МРТВИ И ГЕНЕРАЛНА ПРОБА САМОУБИСТВА</i> .....	411
Milena P. Vladić Jovanov КОМПАРАТИВНО ПРОУЉАВАЊЕ ПОЕЗИЈЕ I ЕСЕЈА Т. С. ЕЛИОТА I ЈОВАНА ХРИСТИЋА.....	423
Ана Р. Радовић Фират Зорица Младеновић ПЕСНИЧКИ ДИЈАЛОГ РИЧАРДА БЕРЕНГАРТЕНА, ИВАНА В. ЛАЛИЋА И ЈОВАНА ХРИСТИЋА .....	455
Mirna B. Radin-Sabadoš <i>СА BLUES</i> – THE NOISE OF AMERICANA .....	471
Sergej L. Macura МЕТАФИЦИОНАЛ ХИСТОРИЈА, TRANSLATED: RADOSLAV PETKOVIĆ'S NOVEL IN ENGLISH .....	485
Ana D. Begović CRNO-BELI SVET SREТENA VOŽICA VONGARA .....	507
Миљивој С. Бајшански ДРУГИ У КЊИЗИ ЕСЕЈА <i>НИКОГ НЕМА ДОМА</i> ДУБРАВКЕ УГРЕШИЋ И КЊИЗИ ЕСЕЈА <i>ПРЕПИСИВАЊЕ СВЕТА</i> ДАВИДА АЛБАХАРИЈА .....	533
Tijana Parezanović TRANSLOCALITY AND THE FOREIGNER'S LANGUAGE IN ALEC S. PATRIĆ'S <i>BLACK ROCK WHITE CITY</i> .....	543
Biljana D. Obradović EDITING AND TRANSLATING THE SERBIAN ISSUE OF <i>ATLANTA REVIEW</i> .....	557

Александра Б. Жежель Коцић СВЕЧАНА ПАЖЊА ПРЕМА ЧИТАЊУ: СРЂАН ВАЉАРЕВИЋ И АНГЛОАМЕРИЧКИ ПИСЦИ .....	567
Sladana S. Stamenković THE ABSENT ONES: CHRONOTOPE OF DISAPPEARANCE IN <i>THE BODY ARTIST</i> BY DON DELILLO AND <i>LJUBAVNA PESMA</i> BY SRĐAN SRDIĆ .....	585
Aleksandra Č. Vukotić ON MOTHERS AND DAUGHTERS: A COMPARATIVE READING OF JELENA LENGOLD'S <i>BALTIMORE</i> AND SYLVIA PLATH'S <i>THE BELL JAR</i> .....	605
Nicole Burgund "OFFERING THE I": AUTOBIOGRAPHICS IN CONTEMPORARY WOMEN'S PROSE .....	619
Bojana D. Gledić ODES TO NEW YORK CITY – TWO PORTRAITS BY TWO SERBIAN WOMEN AUTHORS A CENTURY APART .....	637

Рецензенти • Reviewers

*Проф. др Зона Мржаљ,*

Универзитет у Београду – Филолошки факултет;

*проф. др Владислава Гордић Пејковић,*

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду;

*проф. др Биљана Дојчиновић,*

Универзитет у Београду – Филолошки факултет;

*проф. др Петар Пенга,*

Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци;

*проф. др Душан Живковић,*

Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу;

*доц. др Јелена Младеновић,*

Филозофски факултет Универзитета у Нишу;

*доц. др Јелена Марићевић Балаћ,*

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду;

*доц. др Милош Јоцић,*

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду;

*доц. др Александра Мајић,*

Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу;

*доц. др Нина Говедар,*

Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци;

*др Вишња Крстић,*

Институт за књижевност и уметност у Београду;

*др Милица Буквић,*

Институт за књижевност и уметност у Београду;

*мр Данијела Јелић,*

Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци

*проф. др Бошко Сувајџић,*

Универзитет у Београду – Филолошки факултет;

*проф. др Александар Јерков,*

Универзитет у Београду – Филолошки факултет;

*проф. др Ненад Томовић,*

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

*доц. др Мина Бурић,*

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

## РЕЧ УРЕДНИКА

Зборник радова *Књижевне и културне интерференције између књижевности на српском и на енглеском језику* са 1. међународне конференције Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима и Катедре за англистику Филолошког факултета Универзитета у Београду, која се одржала 1. и 2. октобра 2021. године, окупио је преко четрдесет радова изучавалаца језика, књижевности и култура из више научних и наставних центара у земљи и иностранству. Излагања и дискусије током трајања конференције, као и прилози у овом зборнику, умногосте указују на садржајну, методолошку и интерпретативну разноликост истраживачких упоришта, подстакнутих проматрањем феномена интерференције између књижевности на српском и на енглеском језику.

С тим у вези, проучавалачка поља у овом зборнику радова отварају широко постављене аспекте питања која се тичу традиктологије и праћења рецепције српске народне поезије у преводима на енглески језик, као и проматрања смерова превођења српске књижевности 19–21. века на енглески језик, али и изазова превођења на српски језик и рецепције англофоне књижевности 19–21. века у јужнословенским културама. У дијахронијским перспективама анализа различитих жанрова и тема зборником су обухваћена разматрања од области усмене поезије и прозе, преко преиспитивања романтичарског наслеђа у српској и англофоној књижевности, сагледавања српске културе међу јужнословенским традицијама у путописима на енглеском језику, до поређења поетичких особености модернизма у српској, јужнословенским и англофоним књижевностима.

Уз то, текстовима у овом зборнику мапирана је и сложеност феноменологије изучавања интерференције између књижевности на српском и на енглеском језику, која подразумева и тумачења разноврсности поетичких сусрета српске и англофоне литературе, компаративне приступе питањима идентитета (текста) у делима српске и англофоне књижевно-

сти, као и елаборације у вези са статусима метафикционалности у постмодерним остварењима на српском и на енглеском језику, концептуализације писања егзила и дијаспоре у јужнословенским и англофоним културама и испитивања одлика женског писма савремене српске и англофоне књижевности. Поред тога, кроз радове је истакнуто и уочавање начина на које се успостављају дијалози савремене српске књижевности са англофоном културом, а развијане су и интерпретације у вези са тим како се српска књижевност одражава у проучавањима на енглеском језику и који су то књижевни изазови билингвалности.

Оваква врста постављених истраживачких поља показује колико је пред научном и наставном заједницом плодотворан спој свестраних истраживачких интересовања које студије интерференција између књижевности на српском и на енглеском језику подстичу и које могу да мотивишу и многа будућа испитивања. Имајући све назначено у виду, уредници исказују своју искрену захвалност свим ауторима прилога, рецензентима, члановима Програмског и организационог одбора, члановима Међународног научног одбора, као и захвалност за подршку Министарству просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић”, Издавачкој кући „Читоја штампа” и Филолошком факултету Универзитета у Београду.

Уредници зборника

*Пленарни говорници •*  
*Plenary speakers*

---



**John K. Cox\***  
North Dakota State University  
History Department

## DANILO KIŠ BETWEEN TRANSLATION AND HISTORY

Hello to you all, and thank you for this opportunity to share some thoughts with you today. My great thanks go to Professor Radojka Vukcević for the invitation to this conference. I hope to work with many of you in the years to come, and I hope that the connections made during this conference will prove enduring and productive for us all.

Today I will be speaking to you not primarily as a historian, and not as a would-be literary critic or theorist, but as a practitioner of the craft of translation who happens to be an academic historian. I will attempt to answer these twin questions: what do I get out of interacting with the works of Danilo Kiš and other excellent Serbian writers, and how do translated works interact with and cross-pollinate the field of history?

### 1. WHY KIŠ? HOW KIŠ?

I have had the great good fortune to publish six volumes of translations of works by Danilo Kiš. I could thank many editors for shouldering the publication of these works, but above all of course I must thank Mirjana Miocinović and Pascale Delpech, who have been unfailingly generous and gracious in their support of these projects. These works comprise the most unified and significant sub-set of my translating activity, and, together with

---

\* [john.cox.1@ndsu.edu](mailto:john.cox.1@ndsu.edu)



the articles I have written about them and Kiš's other works, including his essays, they form the most extensive of what I term my "engagements." These combinations of translation and intellectual history began with articles I wrote about Ismail Kadare in the early 2000s (and included, alas, only one published translation, a dark and fantastical story about the Ottoman Empire); after Kiš, and we can speak of the end of this phase of his translation into the Anglosphere now, at least for me, has come Biljana Jovanović, on whom I am still working in several directions.

It was in graduate school at Indiana University that I discovered the writings of Danilo Kiš. Various professors referred to him and his works in lectures, but I am not sure I had actually read anything by him (save perhaps Boris Davidovich) before I was presented with his obituary, from NIN or a similar Yugoslav publication, to translate, as part of my proficiency exam in Serbo-Croatian. I dutifully translated the piece and passed the various component parts of the half-day exam, but what has always stuck with me was the reverence with which the two professors spoke of Kiš when we discussed my brief translation. I was deeply impressed by how deeply Kiš had impressed them. When I began reading Kiš again in the 1990s, I was struck by the power and depth and enormous beauty of his works. Literature is first and foremost art, I kept reminding myself, and as a historian I must always remember that, and so I tried always to stay aware of more than just his themes or his own biography, to pay attention to the high modernist, polyphonic, and even intertextual pathway he followed.

Obviously it did not take long for me to fall in love with the rest of Kiš. And so these are the reasons I wanted to do the translations and why publishers and readers in the Anglosphere value his works: his specific style of distanced story-telling, the muddy search for his father, the brutal fate awaiting the outsider, the elegiac chronicling of a disappeared culture in Pannonia, the autonomy of art and artist and, for some of us, his sensitivity to world literature (especially Hungarian and southeast European) and his studies of revolutionary poetics (especially in the examples of France and Russia). After translating two of Kiš's novels, two volumes of his short stories, his collected dramas and screenplays, and about half of his poetry, I felt, for the first time, the following sense of clarity and purpose: that I was very lucky to be a historian, and very happy to be a translator.

## 2. HISTORIANS AND CULTURE

When I meet people who are surprised or skeptical about why a historian would pursue literary translation, I often end up sensing a divergence in our views about what it is that historians do. That is to say, what we should be doing, or what we are actually do in “real existing historical practice.” For some, historians are stern father figures who know and maintain “the real story,” especially if it is political or military. For others, historians are cranky or quirky custodians of curiosity cabinets writ large, with Wizard of Oz-like powers less explanatory than arbitrary and declamatory. For others historians are guardians of national culture or identity, either in school curricula or as appendages to political movements.

For me, historians are scholars of societies, ideas, individuals, institutions, their own or those of others, who inquire ceaselessly into context, contingency, and causality, and who naturally engage in revisionism when they are in possession of new (expanded) sources or new (updated) questions. They are never prophets or builders of walls of any type. Above all – and my students once committed this phrase to a club t-shirt – history is an attitude. It’s an approach to political issues, to headlines, to phenomena of all types, including trends and dilemmas, a way of looking at things, a type of questioning, a fearless form of inquiry – and it involves studying and appreciating culture.

From this derives one of the great benefits of having Danilo Kiš translations in our language: the way he translated Yugoslavia for external readerships. There are leitmotifs in Kiš’s highly varied oeuvre that attract the historian’s attention over and over: nationalism, varying understandings of politics, and totalitarianism. This is not the place to elaborate on those three topics, but I would like to note the five things that I tend to come away with when I read Kiš as a historian. I daresay that my views are not unique in the Anglosphere, and they are probably very familiar to people in the Balkans and Central Europe as well. These five themes circulating through Kiš’s life and works are: dissidence and human rights; *homo politicus* versus *homo poeticus*; study and remembrance of the Holocaust; and, in parts of his corpus, queries into what was Yugoslavia and what was communism. Thank goodness history is an attitude, because this is half a lifetime of labor to unpack.

### 3. HISTORIANS AND LITERATURE

In this section, I shall briefly address three aspects of my work as a specialist in intellectual history: teaching, theory, and research. Let's look first at pedagogy. Yes, I am that guy – who has taught Ismail Kadare to coal miners' kids in West Virginia, and Biljana Jovanović to wheat farmers' kids in North Dakota. You might be surprised how well the blood feuds of *Broken April* went over with those classes of first-generation university students, or how *Dogs and Others* intrigued young people from flyover country about life in cosmopolitan, but apparently loveless, Belgrade. And I did these things in history courses. I feel like I should add and perhaps emphasize that fact. Today historians use literature in our courses. We do this for various reasons, but above all to illustrate key points. Well-written novels, especially those written at the time under study by people from the society under consideration, can add important details about daily life, and they can situate ethical dilemmas in a historical context so that students can engage with them very concretely. They are also fun, of course, because of their emotional content and – sometimes – plot, and they encourage students to keep history in mind when doing any kind of serious reading. One must be careful when introducing fiction in the classroom, because it is not (typically) a primary source or a monograph, and it is under no obligation to “tell the real story.” But of course all books can leave their own tracks and ruts in history, and that means we also have a chance to talk about books' origins and receptions. The main cautionary note to emphasize, I find, is the important distinction that I have from the French writer Marguerite Yourcenar, who wrote in one of her essays that authenticity is something distinct from accuracy, although both are valuable. Students generally appreciate the unique requirements and benefits of both, when careful but tenacious discussions happen in the classroom.

I will not pretend that theory is my strongest point, in literary criticism, translation studies, or history, but I do employ some approaches of George Steiner and Raymond Williams (and others of course, less relevant to this talk) in my work. For today I would simply like to mention one bugbear of the intellectual historian: the “historical novel.” Typically this designation refers to a fictional work using a set of “real” historical figures as characters. This simple working definition is being problematized today by the development of creative nonfiction, “faction,” and even auto-fiction. But never mind: I vote strongly in favor of considering all novels historical novels and then

discarding the term. Why? Because all novels originate and exist in historical time and, even if they treat of fully imaginary or future they are their own products and they speak to and of their time. All novels are historical, in some way or other. Gojko Bozović, in a recent essay, refers to a kind of realism in which “referentnost nadmašuje iluziju.” From my belief in the historicity of all novels, I derive also my belief in the “universality” of all novels. As “ethnographic” or as country- or period-specific as a story might be, I fail to see why Terence’s injunction (“Homo sum...”), when compounded with a bit of curiosity and industry, would fail to apply to our modern prose. I would then expand these insights to include vast swaths of writing prior to the era of realism. And this is a source that historians can and should use in a variety of ways.

Turning now to research, I would like to highlight briefly what is, I believe, one of the less common ways of using literary texts for extra-literary research. Indeed, the kind of intellectual history that I see fueled by the novels and other prose that I translate, for instance, goes off in another direction not only from literary criticism but also from literary history. In short, I see novels as sources of questions, not answers. If literary texts can be primary sources when we are studying the biography, political engagements, or world views of their authors, they can also be primary indicators of topics needing investigation when we are writing social or political history, in particular. Perhaps an example will help me establish this point. When we read Jovanović’s *Dogs and Others*, for instance, how many topics for needed historical research are we struck by? Many, I maintain. The book makes me want to look into public health, jurisprudence, the administration of the higher ed system, and eldercare in late Yugoslavia. In short, I think one very cogent way of seeing this book is as an indictment of the social contract under Tito. Specific topics broached in the book include sexual assault, drug abuse, intimate partner violence, the mental health system, sexually transmitted diseases, emigration, and many others. The suggestive power of a novel like this causes the historian to take note of things that might have been of substantial but neglected importance to people living in that society at that time. If these topics have not been adequately treated in the existing historiography, then we have meaningful prompts for new research; if they have been (partially) researched, then we can still take clues from their presentation in fiction about the nature of awareness and discussion of these issues in society, or even the zeitgeist of the period.

Another example might be *Hourglass* or *Garden, Ashes* by Kiš. Who can read it without wanting to know more about the Arrow Cross, the territorial disposition of Yugoslav lands after the Axis invasion of 1941, the “cold days” in Novi Sad, the forced labor on the Eastern Front involving Jewish civilian prisoners, the (disappearing) material culture of Pannonia, the post-1945 diaspora, unpunished or unprocessed war guilt. The deeper one goes into Kiš, the more the questions pile up: there’s no better example of this than *A Tomb for Boris Davidovich*, of course. I mean questions here in the most positive sense: not whether the author was right to use these sources, or whether the sources he used would still be considered “right” today, but whether the concatenation, arrangement, or resonance of these data point to under- explored facets of the society in question.

Since this talk is an occasion for me to reflect on my twenty-plus years of literary engagement, I would like to change gears now and make a plea for more historians of various stripes to take up work with the translation of fiction. Perhaps the three points I just made explain the value of such work. I will now simply speak to why I believe historians can make very good translators. Obviously, a love of “art with words” is necessary to make such an undertaking a success, but just as necessary is some facility or familiarity with literary history or criticism. No one needs to pretend to be an expert in a field not their own, but avid students we historians must be when we edge into literature. At all events, here are the skills that I believe historians bring, perhaps surprisingly in a couple of cases, to the translator’s task. First, historians know foreign languages. Sure, lots of people do. But lots of other people don’t. Similarly, historians know the context of literary works as well as anyone. From general cultural familiarity to period vocabulary, this is another capacity that, while not unique to historians, is easily deployable by them. The third consideration is about time and access. Historians, as members of the academic community, have access to research libraries (for locating suitable source texts) and subject experts (for technical terms, etc); furthermore, if a historian enjoys the status of tenure, he or she has a kind of windbreak or shelter from most commercial concerns and can work carefully on a manuscript while judiciously seeking a suitable publisher. I am very aware of my position of relative privilege in this regard, and I try to “pay it forward” by being a resource for writers, especially younger or newer ones, in Serbia. Fourth, translation of texts that can be used with students is a bracing way of keeping our own take on the discipline fresh and also a way of enriching the field of possibilities for other teachers. Fifth, and

finally, when we analyze, from the point of view of intellectual history or any other approach, the texts that we translate, we are reviving or enlivening important discussions that might have lapsed, while revisiting old ideas or even possibly putting them back into circulation.

The final part of my brief presentation involves all three of the facets of my translation that I just touched on. I am firmly convinced that 20th-century writers offer us important angles on what history actually is. This is a different topic than history as “what happened” or how we establish cause and effect and change over time. I am talking here about what the discipline actually is. When Kiš writes, in “All the Genes of My Reading” (1973), that “[l]iterature is the concretization of abstract history,” and follows this up by saying that if “literature didn’t show the peaks and abysses of human existence and the human psyche, the death of a child would be equivalent to the death of a sheep” (from “I Don’t Believe in a Writer’s Imagination,” 1989), we are confronted with a whole range of obligations from the cognitive to the moral. It is good thus.

Biljana Jovanović also has her moments of historical elaboration, but I’d like to focus here on a passage from my forthcoming translation of Judita Šalgo’s *The Road to Birobidzhan*. In Chapter 5 of this work, she writes:

Why didn’t everything, or at least part of everything, make it into the letter that Bertha wrote to Miss N.? Because a true explosion, an activation of reality, ensues only after the recording of events. A letter induces events, occurrences, history. Until humanity began noting things down, history was much slower, and events great and small, and general and individual, took place much more slowly, and only occasionally, at great intervals. A letter, a recording, condenses events on paper or on papyrus—or even in stone—the same way it concentrates characters and letters. Besides that, it’s in the nature of reality, of events, to want to fail, to get past, to trick the record, or the image of themselves: events strive to remain unencoded, free, to sail about at liberty, to whirl and twist through time and space, able to be ascribed to first one thing and then another, here and there, yesterday and tomorrow.

#### 4. CONCLUSION

In closing, thank you again for the honor of speaking at this conference. It is heartening to see the amount of serious work being done in Serbian literature, not just on Kiš but on Milka Žicina, Judita Šalgo, Biljana Jovanović, and others.

I welcome continued contact and discussion after the conference on the modest set of points I have raised today, as well as suggestions for future

translation projects. Next year I will be applying for a Fulbright for Serbia, probably for the fall semester of 2023, and I look forward to seeing many of you again then, if I am chosen for the award. Currently I am putting the finishing touches on my translation of Judita Šalgo's *Put u Birobidžan*, and then I shall finish the third and final novel by Biljana Jovanović, *Duša, jedinica moja*. As for what comes after that – I can only say that I'm thrilled to have so many great options for what to translate. I usually draw a bead on a publisher first, before I jump with both feet into a project, and since I've witnessed some interest in publishing Mirko Kovač in the anglosphere, perhaps something by him will be first. But I also have a strong interest these days in Milka Žicina, Dragoslav Mihailović, and Vladan Desnica. Perhaps I am halfway through my translation odyssey in Serbian. There is still plenty of time for neglected, courageous, and above all consequential works. I am shooting for fifteen more of them. And secretly I seek – but am not passively awaiting – my fourth engagement, of course.

It is my hope that you have enjoyed these front-line notes from a colleague and a great admirer of Serbian culture who works at the intersection of history and literature. Thank you very much for this opportunity, your warm welcome to the University and to Belgrade, and your attention today.

Zoran D. Paunović\*

Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet  
Katedra za anglistiku

## NOSTALGIJA U DELIMA DŽEJMSA DŽOJSA I DANILO KIŠA

**Sažetak:** Mnogostruke su i veoma značajne veze koje postoje između književnih svetova Džejmisa Džojša i Danila Kiša: sam Kiš je Džojša nazivao „velikim učiteljem”, i svrstavao ga u najuži krug svojih najznačajnijih književnih uzora. U ovom radu, istraživanje i promišljanje biće usredsređeno na koncept nostalgije, kao jedan od rede razmatranih aspekata duhovnog srodstva između dvojice velikih pisaca. Nakon početnog teorijskog određenja pojma nostalgije, kao i ukazivanja na neke od njenih različitih vidova, u glavnom delu rada biće upoređeni doživljaji nostalgije u različitim delima: od Džojsovih *Dablinaca*, *Portreta umetnika u mladosti* i *Uliksa*, do Kišovih *Ranih jada*, *Peščanika* i *Grobnice za Borisa Davidoviča*. Takva komparacija trebalo bi da u konačnom ishodu ukaže na razlike, ali, još značajnije, i na suštinske sličnosti u poimanju, doživljaju i literarnom tretmanu nostalgije u delima Džejmisa Džojša i Danila Kiša.

**Cljučne reči:** nostalgija, Danilo Kiš, Džejmis Džojš, roman, pripovetka, komparativni pristup.

Reč *nostalgija* sačinjena je od grčkih reči  $\mu\sigma\tau\omicron\varsigma$  (povratak u zavičaj) i  $\alpha\lambda\gamma\iota\alpha$  (bol, čežnja). Tumačenje spoja ovih dveju reči dovodi nas do uobičajenog, podrazumevanog određenja pojma nostalgije kao osećaja teške, bolne tuge proistekle iz želje za povratkom u zavičaj od koga smo (prinudom, vlastitom odlukom, ili prinudno donetom vlastitom odlukom – sasvim je svejedno) odvojeni. Ono što je podrazumevano, međutim, nije uvek i tačno, ili bar nije uvek potpuno tačno. Nedoumice u pomenutom, naizgled sasvim jasnom i neopozivom određenju značenja termina nostalgija, kreću od razmatranja pojma zavičaja. Da li je zavičaj mesto gde smo se rodili ili ono gde smo

---

\* [zdpaunovic@gmail.com](mailto:zdpaunovic@gmail.com)



duhovno stasali i sazreli (ne uvek podudarno s mestom rođenja), ili je to ono mesto koje doživljavamo kao svoj dom i duhovnu postojbinu bez obzira na dužinu vremena i period života koji smo tamo proveli, ili možda mesto koje postoji samo u našoj mašti, stvoreno iz potrebe za zavičajem. Ili iz potrebe za čežnjom – jer čežnja je ponekad, nakon raznolikih burnih emotivnih potresa i lomova, jedino što nam preostane: kao spomen na pomenute potrese i lomove, ali i kao dokaz da još nismo emotivno mrtvi.

U znamenitoj, i sa mnoštvom dobrih razloga proslavljenoj knjizi *Budućnost nostalgije*, Svetlana Bojm kaže da je nostalgija „čežnja za domom koji više ne postoji, ili nikada nije ni postojao” (Bojm 2005: 16), i dodaje da je to zapravo „romansa sa sopstvenom uobraziljom” (16). Ovakva tvrdnja, napomenimo i to, nesumnjivo redukuje poimanje nostalgije, pošto negira mogućnost njenog postojanja kao čežnje za domom koji, možda (makar i samo „možda”) još postoji. Jer, heraklitovski posmatrano, tačno je da čak i ako se istog dana vratimo u mesto iz koga smo otišli, ono više neće biti isto – ali istorijski posmatrano, tačno je i to da se civilizacijske promene odvijaju sporo i u pojedinim periodima prilično neupadljivo, te da je stoga moguće da je mesto za kojim čežnemo i dalje ostalo suštinski onakvo kakvim ga pamtimo, makar i samo onda kad se posmatra spolja.

A zapravo – i to je jedna od logičkih stranputica u razmatranju nostalgije – zapravo i nije bitno da li se i koliko predmet naše nostalgije fizički izmenio. Jer gradove (i druga mesta) čine ljudi: dok maštamo o ulicama kojima smo nekada rado prolazili, mi u stvari maštamo za onima koje smo na tim ulicama sretali; dok maštamo o roditeljskom domu u kome smo odrastali, ne čežnemo za predmetima kojima je taj dom bio ispunjen, već za onima koji su ga naseljavali, dakle za onima koji su činili naše porodično okruženje: roditeljima, braćom i sestrama, ali za svima onima koji su makar i samo povremeno i kratkotrajno bivali pripadnici tog okruženja. Nostalgija je, dakle, žudnja „za zajednicom koja ima kolektivno sećanje” (Bojm 2005: 17), odnosno težnja za pripadanjem poznatoj zajednici – težnja koja je, zbog fizičke razdvojenosti od te zajednice, ostvarljiva isključivo na duhovnom planu.

Ovakvo određenje pojma nostalgije postaje, međutim, problematično onda kada pokušamo da ga primenimo na svest umetnika. Jer, pripadanje umetnosti za umetnika neretko podrazumeva nepripadanje bilo čemu (i bilo kome) drugom, a naročito nepripadanje bilo kom obliku kolektivne svesti – u rasponu od religije do nostalgije. Takvo nepripadanje bilo je *sine qua non* i za dvojicu proslavljenih apatrida, Džejsma Džojsa i Danila Kiša.

Odlazak iz domovine, valja naglasiti, ne mora nužno da podrazumeva ulazak u nostalgiju. Jer, prepuštanje nostalgiji neretko je za čovekovo duhovno stanje pogubnije od nevoljnog ostajanja u mestu porekla. Zato pisci, po pravilu, ne vole nostalgiju – čak i oni, ili naročito oni, kojima je nostalgija pokretački motiv za pisanje. Otkako postoji, termin nostalgija smatran je više dijagnozom nego oznakom benigne duhovne bolećivosti. U sedamnaestom i osamnaestom veku, nostalgija je sasvim nedvosmisleno smatrana bolešću – istina, ne preterano opasnom i svakako izlečivom. U lečenju je primenjivana u ono vreme vrlo popularna terapija širokog spektra, takoreći univerzalna: opijum, pijavice i – za nostalgičare koji su to mogli sebi da priušte – boravak u Alpima (v. Bojm 2005: 16). Pragmatični i materijalistički orijentisani devetnaesti vek nije imao mnogo vremena za romantične tričarije te vrste: tugovanje za izgubljenim rajevima uglavnom je prepuštano pesnicima i sličnim zanesenjacima. U prvim godinama dvadesetog veka, modernizam je ubedljivo najavio da će taj vek, pored ostalog, biti i vek bezdomnosti. Preovlađujući osećaj da svet više nije čovekov dom potisnuo je i potom gotovo potpuno obesmislio nostalgiju: ne može se čeznuti za domom koji više ne postoji čak ni u čovekovo mašti, inhibiranoj sveopštim otudnjem i beznadem. No na početku dvadeset prvog veka, nostalgija se vratila sa umnogostručenom snagom, ne više kao prolazna boljka već, kako s pravom zaključuje Bojm, „kao neizlečivo moderno stanje” (16). Čovek dvadeset prvog veka čovek je kome je svet, za koji je verovao da ga čvrsto drži u šaci, izmakao kontroli. Pokoren tehnološkim napretkom, zarobljen u svom pametnom telefonu, sluden agresivnim i prečesto apsurdnim pravilima političke korektnosti, zastrašen nepoznatim virusima i sličnim kataklizmičnim sredstvima kojima ga priroda upozorava da je kraj mnogo bliži no što se pretpostavlja, taj se čovek sa nostalgijom seća ne tako davnog vremena kad je verovao da je gospodar vlastitog života. Pritom, naravno, optimizam sećanja čini da nam to vreme deluje bezmalo idilično, a u kontrastu sa opakom današnjicom taj se utisak dodatno pojačava. A što je više nostalgije u našim životima, to smo više skloni da poričemo njeno postojanje. Naročito ako je shvatimo kao obmanu i nedopustivo izneveravanje činjenica. Preciznije, reč je o izneveravanju koje nudi ulepšanu, neistinitu sliku stvarnosti. Čarls Maier lucidno primećuje da je „u odnosu na sećanje, nostalgija isto što i kič u odnosu na umetnost” (Maier 1999: 273). U svojoj umetnosti nepokolebljivo privrženi istini, i otud postojano bliski naturalističkom izrazu, čak i onda kada streme širokim alegorijskim zahvatima, i Kiš i Džojis prirodno su zazirali od prevarantski dekorativne nostalgije. Jer, svetovi iz kojih su otišli i za

jednog i za drugog bili su daleko od idealnih: pretvarati ih u idealne unošenjem nostalgičnih nijansi značilo bi izneveravati ne samo istinu, već i vlastitu umetnost, u kojoj je istina oduvek bila ako ne najviši cilj, onda svakako jedan od najviših. A nostalgija briše granice između stvarnog i imaginarnog zavičaja (Bojm 2005: 19), tako da na kraju ostane samo ovaj drugi. Kad je reč o odnosu stvarnog i imaginarnog u konceptu nostalgije, Bojm ispravno primećuje da je nostalgija „želja za ponavljanjem neponovljivog i materijalizacijom nematerijalnog” (Bojm 2005: 22), te zbog toga zaključuje da je ona „po svojoj suštini protivurečna” (22). Pitanje je, međutim, da li to njeno svojstvo treba označiti kao protivurečnost; jer, težnja za nečim što je nemoguće sasvim je prirodna i nimalo retka odlika ljudskih bića – ispoljena, na primer, kao težnja za idealnom ljubavlju, idealnom srećom, ili idealnim domom koji objedinjava ideje idealne ljubavi i idealne sreće. Neostvarljivost nije isto što i protivurečnost: stoga nostalgija nije ni protivurečna ni paradoksalna, već potpuno logična i prirodna, možda – u ovom ili onom obliku – i neizbežna ljudska osobina.

Suzan Stjuart (Stewart 1985: 31–34) ukazuje na postojanje dveju vrsta nostalgije. Prva je *restaurativna*, u kojoj je u prvom planu  $\mu\sigma\tau\omicron\sigma$ : ona predstavlja „pokušaj transistorijske rekonstrukcije izgubljenog zavičaja” (Bojm 2005: 22). Druga je *refleksivna*, i u njenom je središtu  $\alpha\lambda\gamma\iota\alpha$ , čežnja, i to pasivna čežnja, koja ne samo da ne teži aktivno povratku u zavičaj, već aktivno ometa mogućnost takvog povratka. Možda bismo takvu nostalgiju, onu koja se – svesno ili nesvesno, svejedno – opire mogućnosti povratka, mogli nazvati i paradoksalnom; no i ovde je reč samo o prividnoj protivurečnosti, pošto se u takvoj nostalgiji povratak već dogodio: taj povratak je okamenjen u svesti, ovaploćen u nepokolebljivoj želji da se zanavek ostane u upamćenom, idealizovanom svetu prošlosti: fizički povratak u ono što je od tog sveta ostalo ugrozio bi i možda uništio njegovu idealizovanu projekciju. U Kišovim i Džojsovim delima moguće je uočiti oba pomenuta tipa nostalgije: restaurativnu, na primer, u *Ranim jadima* i u mnogim snatrenjima o prošlosti Stivena Dedalusa u *Portretu umetnika u mladosti*, a refleksivnu u *Peščaniku* i u razmišljanjima Stivena Dedalusa onakvog kakav je u *Ulisku*.

Uprkos tome što je okrenuta prošlosti, nostalgija je po svojoj suštini moderno stanje. Što je brži i dramatičniji tehnološki i svaki drugi napredak (mada je termin „napredak”, kad je reč o mnogim naizgled evolutivnim promenama, prilično sumnjiv) ljudske zajednice, to je brži i proces transformisanja neporecive sadašnjosti u nepovratnu prošlost. A pošto je upravo nepovratna prošlost rodno mesto nostalgije, jasno je da epohe naglih i korenitih

promena podstiču individualni i kolektivni osećaj tugovanja za prošlošću koja je do maločas bila sadašnjost. Zbog toga nakon revolucija obično izbijaju prave epidemije nostalgije. Džojis je odrastao u revolucionarno vreme, u završnoj etapi irske borbe za oslobađanje od engleske dominacije. Irska se menjala doslovno iz dana u dan: ona iz koje je 1904. godine otišao, već sutradan više nije bila ista. Potom je došao i Prvi svetski rat, pa početak Drugog: revolucionarne promene jedna za drugom stvarale su postojani osećaj da je sadašnjost neuhvatljiva, a budućnost neizvesna, te da čoveku pouzdano stoji na raspolaganju jedino prošlost. A ona je lažljiva. Sa tom se lažljivošću Džojis nosio na različite načine, prvenstveno ironijom i nemilosrdnim raskrinkavanjem irskih nacionalnih mitova. „Irska je stara krmača koja proždire svoj okot”, zaključio je Stiven Dedalus u *Portretu*, izražavajući na taj način sud o neminovnosti poraza svih irskih istorijskih stremljenja: čak i u slučaju postizanja kakve-takve pobede u nekoj neodređenoj budućnosti, neće biti nikog ko bi mogao da joj se raduje; irska revolucija blagovremeno će pojesti svu svoju decu.

I Danilo Kiš odrastao je u epohi revolucionarnih promena, i to takvih da je pred njima morao da spasava glavu: najpre pokrštavanjem, kako bi izbegao da dođe pod udar progona Jevreja, a onda i izbeglištvom u Mađarskoj, gde je proveo godine Drugog svetskog rata. Po povratku u Jugoslaviju, suočio se sa posledicama socijalističke revolucije i delom iskrenim a delom prisilno nametnutim zanosom izgradnje novog, boljeg sveta, sveta koji će biti „po meri čoveka”. I kako mu je bio stran svaki vid kolektivnog mišljenja (a naročito kolektivnih osećanja), Kiš se od najranije mladosti povukao u svet knjiga: svrha njegovog strastvenog čitanja, to treba naglasiti, nije se ogledala u nekakvom bekstvu u svet mašte već u izgradnji kritičkog stava prema samom sebi i prema svetu, kao i u ovladavanju načinima kojima bi se taj stav mogao književno izraziti. Mnogo godina kasnije, u knjizi *Grobница za Borisa Davidoviča*, dogodiće se njegov konačni obračun sa revolucionarnom nostalgijom.

Razlozi za neprekidno razračunavanje sa nostalgijom u Džojsovoj i Kišovoj prozi, dakle, mnogostruki su i u velikoj meri podudarni. Tu je, najpre, zajednička sklonost ka ironizovanju svakog vida sentimentalnosti, potom ambivalentan stav istovremene ljubavi i odbojnosti prema domovini, a onda i suštastvena nužnost nepripadanja bilo kome i bilo čemu. Razračunavanje, međutim, ne znači nužno i odbacivanje onoga sa čime se razračunavamo; naprotiv, ratujući protiv određenog osećanja koje bismo želeli da odbacimo, činimo da ono bude neprekidno prisutno u našoj svesti, neretko i u vidu op-

sesije. Otud tolika nostalgija u delima dvojice velikih antinostalgičara. Njeno prisustvo i njen značaj mogu se potvrditi mnogobrojnim primerima.

Ponajpre, nije teško dokazati da je bezmalo čitava zbirka *Rani jadi* sazdana od nostalgije – koja je samo ponekad sklona sentimentalnom ulepšavanju uspomena, a po pravilu spremna da se sa prošlošću suoči odvažno i iskreno, razotkrivajući sve jade materijalne oskudice i emocionalne osujećenosti. Kišova nostalgija u ovom delu restaurativna je i refleksivna u isti mah budući da rekonstruiše naturalistički stvarnu sliku prošlosti, ali zajedno sa njom iznova gradi i svet imaginacije kojim je ona bila prožeta i obojena, pa tako uz realnu, dobijamo i setno idealizovanu sliku sveta u kome odrasta Andreas Sam.

Iz perspektive odraslog pripovedača, taj svet je mesto u koje bi se vređelo vratiti, makar nakratko i makar samo radi siline emotivnog doživljaja kojim takav povratak nužno biva praćen. Zbog toga priča „Ulica divljih kestenova” započinje pitanjem koje pripovedač postavlja neimenovanom, slučajnom sagovorniku: „Gospodine, da li biste znali da mi kažete gde se nalazi ulica divljih kestenova?” (Kiš 2020: 7). „Ulica divljih kestenova” lozinka je za povratak pripovedača u detinjstvo: njegovo obraćanje prolaznicima prožeto je nadom da će neko od njih znati odgovor na tu lozinku i omogućiti mu da prođe kroz kapiju vremena i vrati se sebi kao dečaku. Sebi i drugima, onima koji su činili svet njegovog detinjstva: jer, sećanje, to su ljudi, a ne kuće i ulice: dok u sećanju oživljava gospođicu Fani, Fredija Fuksa, ili Anu Sam, Andreas Sam zapravo pokušava da oživi Andreasa Sama – onakvog kakav je bio nekad. Pritom je potpuno svestan varljivosti sećanja, ali i nevoljan da je prihvati kao razlog za odustajanje od potrage za prošlošću. Zato i pribegava jednom od najmoćnijih sredstava za oživljavanje prošlosti: evokaciji mirisa. Kestenovi su cvetali s proleća, kaže, „tako da je cela ulica mirisala pomalo otužno i teško, osim posle kiše. Tada je, izmešan sa ozonom, miris divljeg kestenovog cveta lebdeo svuda naokolo” (8).

Samo, da li je uopšte bilo kestenova? A ako i jeste, da li je ikad postojala ulica divljih kestenova, a sa njom i Andreas Sam i čitav svet njegovog detinjstva? To su pitanja koja proističu iz pripovedačevih nedoumica u trenucima kada se suočava sa okruženjem u kome je pre mnogo godina odrastao, izmenjenim do neprepoznatljivosti. Nema kestenova, nema ni upamćenog bunara, a i ulica je mnogo manja od nekadašnje Bemove, toliko manja da se pripovedač pita da li je to uopšte ta ulica i pomišlja da je pogrešio, da je ulica koju traži ipak negde drugde.

I jeste, naravno: ta ulica postoji samo u njegovom sećanju, krhkom i nesigurnom, sećanju koje neprekidno traga za spoljašnjim potvrdama vlastite verodostojnosti; otud postojano usplahireni ton glasa pripovedača, koji nastoji da slušaoce ubedi da je njegova ulica postojala, i bila baš onakva kakvom je pamti – a želi da ih ubedi isključivo radi toga da bi od njih dobio potvrdu istinitosti vlastite uspomene („... da nije vas, ja bih posumnjao da sam sve to izmislio ili sanjao. Jer, znate, tako je to sa uspomenama, čovek nikada nije siguran” /8/). A onda, potkraj priče, saznajemo da svet njegovog detinjstva nije pretvaran u uspomenu postepeno, tokom dvadesetak godina koliko je proteklo od vremena koga se pripovedač seća: taj svet je nestao u trenu, u davnom trenu neočekivanog i žurnog iseljavanja porodice Sam iz kuće u Bemovoj 27: „Kada smo izneli i poslednji komad nameštaja”, stoji u pismu Eduarda Sama sestri Olgi, „kuća se srušila kao kula od karata” (10). Da bi se ulica, grad, i čitav jedan svet pretvorili u mit, potrebno je da pre toga nestanu. Nostalgična, melanholična mitologizacija vlastitog detinjstva u Kišovom „Porodičnom cirkusu” odvija se na ruševinama njegovog detinjeg sveta. Taj mu je svet, nesrećnim sticajem istorijskih i porodičnih okolnosti, bio silom oduzet. Džejms Džojs je, sa druge strane, svojevolejno odlučio da svet svog odrastanja napusti zauvek, i to u času kad to odrastanje možda i nije bilo sasvim dovršeno. Otud u sećanjima na Dablin njegovog detinjstva umesto melanholije preovladava ironija: njome on guši nostalgiju da ona ne bi ugušila njega. Ta je ironija primetna već u pričama iz *Dablinaca*, nastalim ubrzo po njegovom odlasku iz Irske. Tako, na primer, u pripovesti „Ivlin”, pisac nam već na samom početku ukazuje na to da čovek nikada nije premlad za nostalgiju – čak i ako je reč o nekom ko nikad nije ni provirio u svet izvan mikrokosmosa svog rodnog mesta. Devetnaestogodišnja naslovna junakinja ove priče kroz prozor svog doma posmatra „kako veče nadire ulicom” (Džojs 1996: 55) i priseća se poljane na kojoj se kao dete igrala sa drugom decom. Poljane više nema, jer tu su sad novosagrađene kuće i betonske staze između njih. Nostalgija, dakle, ne mora nužno da podrazumeva odlazak iz sveta koji smatramo svojim: ponekad taj svet ode od nas (najčešće tako što nam biva silom otet), ostavljajući nam uspomene i, dabome, nostalgiju. A nostalgija, znamo, u sećanja na nekadašnji život unosi varljivu lepotu i toplinu kakve u tom životu možda nikada nije ni bilo. Tako se Ivlin seća da njen do surovosti strogi otac u vreme njenog detinjstva i nije bio tako strašan, a strah kojim su neretko bile ispunjene dečje igre pretvara se u prijatno uzbuđenje. Razlog tog naglašenog optimizma sećanja ogleda se, očekivano, u neposredno predstojećem odlasku iz tog sveta: Ivlin se sprema da sa Frenkom, morna-

rem koga je upoznala i (možda prebrzo i sa previše poverenja – to nikada nećemo saznati) zavolela, otputuje u Buenos Ajres i da, najverovatnije, nikad više ne vidi Irsku, Dablin i svoj dom sa čijeg prozora upravo posmatra svet iz kojeg treba da ode. Optimizam sećanja sada se prenosi i na sadašnjost, pa Ivlin sagledava i neke lepe strane svog, kako veruje, uskoro bivšeg života, te primećuje kako je u svom domu imala krov nad glavom i hranu, a oko sebe ljude koje je čitavog života poznavala (56). Tim bolećivim, parališućim mislima ona instinktivno suprotstavlja dobre razloge za odlazak: u novom svetu i novom životu neće trpeti očevu grubost, neće morati tegobno da radi i uživaće poštovanje kakvo njena pokojna majka nikad nije upoznala. Mnogo je, dakle, racionalnih i jakih argumenata za odlazak, kome se protivi samo jedan, sasvim iracionalan razlog: ona ne želi da ode, da napusti svoj svet. Uzalud, stoga, podseća sebe na to da će je Frenk spasiti, da će joj pružiti „život, možda i ljubav” (60), da i ona ima pravo na sreću – odluka da ostane već je doneta, tačnije, nikakva istinska nedoumica u pogledu mogućeg odlaska nije ni postojala – samo se načas učinilo da postoji. Zato će umesto broda kojim bi trebalo da ode videti samo crnu masu koja ne otvara već zatvara put u budućnost, zato će se dok se taj brod sprema da krene oglušiti o Frenkov poslednji poziv, zato ga gleda, poslednji put, „kao bespomoćna životinja” (60), očima u kojima nema „ljubavi, ni pozdrava, ni prepoznavanja” (60). Odlazak je, kao da ovakvim svršetkom priče želi da kaže Džojls, herojski čin ne toliko zbog neizvesne budućnosti koju podrazumeva, koliko zbog sasvim izvesnog rastanka sa poznatom i dragom prošlošću, koja će posle odlaska svakim danom postajati još draža. Stiven Dedalus ima misiju za koju je odlazak iz Irske *sine qua non*; Ivlin je nema: umesto nje ima samo sećanje na prošli život; zato on odlazi, a ona ostaje.

Kroz dve različite vremenske ravni kreće se i protagonista Kišove priče „Livada”, s tim što to nisu, kao kod Džojsove Ivlin, sadašnjost i prošlost, već sadašnjost i bliska budućnost. Sadašnjost, to je poseta lekaru koji dečaku treba da dâ lek protiv šuge, a budućnost će početi onog trenutka kad se za njim zatvore vrata ordinacije. Ta budućnost nije ništa drugo do život koji svakodnevno živi, obeležen materijalnom oskudicom, ali i duhovnim bogatstvom preosetljivog dečaka, pobednika nad vremenom, nemoćnog pred cvećem i livadom (Kiš 2020: 45). Njegova nostalgija traje tačno onoliko koliko i njegova poseta lekaru: dakle, svega nekoliko minuta, ali traje u toliko silovitom i bolnom naletu emocija da se zauvek utiskuje u dušu dečaka. Neobična narativna perspektiva „Livade”, u kojoj se smenjuju prvo i treće lice, naglašava neprolaznost tog detinjeg doživljaja. Prvo lice je lice dečaka koji prolazi

kroz donekle mučno, a odnekle bolno prijatno iskustvo; treće lice donosi vizuru pripovedača u kome prepoznajemo onog istog dečaka, ali sada kao odraslu osobu: jedino je intenzitet doživljaja ostao isti.

Ili se čak pojačao. Jer vreme koje protiče obično ne nagriza nostalgiju; znatno češće je raspiruje i snaži. O tome svedoči i primer iz Džojsove priče „Mrtvi”. Greta Konroj, supruga glavnog protagoniste priče Gabrijela Konroja, na dosadno predvidljivom božićnom porodičnom skupu među pesmama koje, u skladu sa dobrom irskom tradicijom, pevaju pripite zvanice, čuće i jednu – „The Lass of Aughrim” – koja će je zavatlati u daleku prošlost: prizemljenje će biti tako dramatično da će joj naterati suze u oči. Kasnije te iste večeri, Gabrijel će poželeti da sazna uzrok tih suza, i tada će od svoje supruge čuti da je u njenom životu nekada davno postojao izvesni Majkl Fjuri koji ju je bezumno voleo – toliko bezumno da je, iako oboleo od tuberkuloze, jedne kišne noći došao da joj pod prozorom otpeva „The Lass of Aughrim”. Ubrzo nakon toga, od bolesti i od nagomilanih pesama koje nikad neće otpjevati, Majkl Fjuri je umro, ostavivši Gretu neizlečivo zaraženu nostalgijom za nečim što je bilo, i još više za nečim što je moglo biti. Godinama pritajena u njoj, ta se nostalgija podstaknuta pesmom vraća svom silinom, da Greti pokaže da prošlost nije mrtva čak ni onda kad su mrtvi oni koji su u toj prošlosti činili naš svet, i da Gabrijelu ukaže na to da on zapravo nikada nije poznavao svoju suprugu, te da ona u svojoj prošlosti poseduje čitav jedan život u kome njega nema i o kome on ne zna ništa.

Nostalgija nas, dakle, približava prošlosti, ali nas udaljava od sadašnjosti, i svih onih koji za nas čine tu sadašnjost. Nostalgija otuđuje. Jer, reč je o duboko ličnom, pojedinačnom osećaju, koji ne možemo deliti sa drugim ljudima, čak ni sa onima za koje nam se čini da boluju od iste melanholične bolesti.

Ali je zato, ponekad, možemo deliti sa životinjama, makar na neko vreme. U Kišovoj priči „Dečak i pas” junaci iz naslova dele istu, izgnaničku sudbinu, i isti osećaj proistekao iz te sudbine. Sebično zaokupljeni tugom vlastitog izgnanstva, ljudi uglavnom nemaju vremena da primete da su na izgnanstvo (sudbinski neizbežno i bez izuzetaka), osuđene i životinje. Na to nas podseća prvi od dva pripovedača ove priče, pas po imenu Dingo, koji je srećnim sticajem okolnosti najpre izbegao sigurnu smrt, a onda postao ne ljubimac, nego prijatelj dečaka Andreasa Sama. Obojica su svojevrсни izgnanici – pas iz susednog sela, a dečak iz susedne države – i obojica boluju od nostalgije. Boluju zajedno, sve do trenutka kad dečak sa porodicom biva primoran na novi odlazak, neznano kud, ali svakako nekud daleko. Tamo će



sanjati svet iz koga je otišao, i plakati u snu. „Mama kaže da je to nostalgija – piše on u pismu dobrom gospodinu Berkiju – i da će sve to brzo proći” (Kiš 2020: 85). Mama, međutim, ovog puta nije u pravu. U pravu je Dingo, koji predoseća da rastanak sa Andreasom neće preživeti, i ubrzo nakon rastanka, pokazuje se da je predosećaj bio tačan. Nostalgija prolazi, ali tek onda kada prođe i život.

To zna, premda je još veoma mlad, i Stiven Dedalus u *Portretu umetnika u mladosti*. On zna da ako želi da se potpuno (a to je jedini mogući način) posveti svojoj umetničkoj misiji, pre toga mora da raskine sa svim emotivnim sponama koje okivaju njegovu individualnost, dakle sa privrženošću porodici, sa odanošću religiji i sa problematičnom ljubavlju prema domovini. Od samog čina raskida, čija je tegobnost makar delimično ublažena vizijom svetle i slavne budućnosti, teže je ono što sledi: duge godine tugovanja za onim što smo ostavili za sobom, ma koliko dobar i jak bio razlog našeg odlaska. Raskid je trenutani, nostalgija večna. Za potvrdu takve tvrdnje biće dovoljan i prvi susret sa nekoliko godina starijim (u odnosu na završetak *Portreta*) Stivenom, na početku romana *Uliks*. On je „mrzovoljan i pospan” (Džojks 2007: 11), kao u nekom neprolaznom mamurluku uzrokovanom podjednako neprolaznim nastojanjima da svoju tugu utopi u alkoholu. A ta tuga, tuga je nostalgičnog izgnanika, njegovog tvorca Džejmisa Džojksa, koji je, kao što znamo, samog sebe prognao iz Dablina – prvi put, istina, samo privremeno, na studije medicine u Parizu. Tamo se, saznajemo posredstvom Stivena Dedalusa tokom romana, više bavio nastojanjima da sebi pronade mesto u svetu umetnika i boema nego studijama medicine. A u tim nastojanjima, boemska sklonost uživanju u alkoholu i drugim problematičnim zadovoljstvima uvek je bila manje sporna od njegovog snažno nagoveštavanog, ali ne i dokazanog umetničkog talenta: u Parizu je, dakle, Džojks bio svojevrsni izgnanik i iz sveta umetnosti. To je izgnanstvo poneo sa sobom i pri nenadanom povratku u Dublin, u kome su ga očekivala zbivanja koja će ga ubrzo učiniti dvostrukim izgnanikom i produbiti mu nostalgiju za izgubljenim svetom do te mere da će odlazak iz ruševina tog sveta za njega postati jedini mogući izbor. Smrt majke, zbog čije je bolesti i prekinuo studije i vratio se u Dublin, prekinuće možda ne poslednju, ali svakako najčvršću i najznačajniju njegovu sponu sa porodicom. Istovremeno, zauvek će sebe lišiti oslonca vere – tako što neće uslišiti majčinu poslednju želju da se pored postelje u kojoj ona provodi poslednje sate života pomoli za pokoj njene duše. Taj trenutak okrutnog pokazivanja principijelnosti dojučerašnjeg revnosnog vernika (rigidnost njegovog ateizma proističe pre svega iz nesigurnosti u pogledu toga da li je

zaista odbacio veru) ostao je, vidimo to već na prvim stranama *Uliksa*, živa rana u svesti Stivena Dedalusa. I zato, kad kaže „Kući takode ne mogu da odem” (Džoјs 2007: 32), te se reči ne odnose samo na njegove neposredne životne okolnosti: odnose se na čitav njegov život. Stiven je porušio sve svoje kuće, sva tri naoko čvrsta i sigurna skloništa koja su mu nudili porodica, vera i domovina, pa stoga 16. jun 1904. godine provodi u zbilja očajničkim nastojanjima da sebi pronade (ili sagradi) novo utočište. Traži ga, međutim, na pogrešnim mestima, mahom onim u kojima je glavna aktivnost ispijanje alkohola, te se zato, umesto da se tom sanjanom utočištu približi, on od njega neprekidno i sve više udaljava – sve do trenutka kada će ga, sticajem dramatičnih okolnosti, u rano jutro 17. juna pronaći u kući Leopolda Bluma. Ta kuća, međutim, iz različitih razloga više nije ni Blumov dom, pa tako zasigurno ne može postati Stivenov: iako nedovoljno otrežnjen, ovaj to vrlo brzo shvata, pa se odriče Blumovog gostoprimstva i odlazi u noć. Ili u rano jutro. U svakom slučaju, u nostalgiju.

## LITERATURA

- Boјm 2005: S. Boјm, *Budućnost nostalgije* (prevod sa engleskog Zia Gluhbegović i Srđan Simonović), Beograd: Geopoetika.
- Kiš 2020: D. Kiš, *Rani jadi*, Beograd: Arhipelag.
- Majer 1999: C. Maier, "The End of Longing? (Notes toward a History of Postwar German National Longing)," in: *The Postwar Transformation of Germany: Democracy, Prosperity, and Nationhood*, John S. Brady, Beverly Crawford, and Sara Elise Wiliarty (eds.), Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, 271–285.
- Stjuart 1985: S. Stewart, *On Longing*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Džoјs 1996: Ц. Дјојс, *Даблјинци* (превод са енглеског Ђорђе Кривокапић), Београд: Нолит.
- Džoјs 2007: Dž. Džoјs, *Uliks* (prevod sa engleskog Zoran Paunović), Beograd: Geopoetika.

Zoran D. Paunović

NOSTALGIA IN THE LITERARY WORKS OF JAMES  
JOYCE AND DANILO KIŠ

**Summary:** The connections between the artistic worlds of James Joyce and Danilo Kiš are very significant and multifarious: suffice it to say that Kiš himself called Joyce „the great master” and considered him one of his greatest literary predecessors. In this paper, research and analysis will be focused upon the concept of nostalgia, as one of less frequently discussed aspects of spiritual kinship between the two great writers. After the initial theoretical definition of the phenomenon of nostalgia and the presentation of some of its most prominent forms, the main part of the paper will be devoted to the comparison of experiences of nostalgia in various works: from Joyce’s *Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* and *Ulysses*, to Kiš’s *Early Sorrows*, *Hourglass* and *A Tomb for Boris Davidovich*. Such comparison should point out to the differences, but, more importantly, to the essential similarities in the understanding and literary treatment of nostalgia in the works of James Joyce and Danilo Kiš.

**Keywords:** nostalgia, Danilo Kiš, James Joyce, novel, short story, comparative approach.

**Andrew Wachtel\***  
Compass College, Bishkek, Kyrgyzstan

## UNRELIABLE NARRATORS AND GROUPIE FICTION

**Abstract:** Danilo Kiš's "Crvene marke s likom Lenjina" has received comparatively scant critical attention. This essay takes another look at the story, focusing on its literary genealogy. Examined in the context of Henry James's "The Aspern Papers" and Vladimir Nabokov's *Pale Fire*, Kiš's brief story reveals a complex of concerns connected to questions of the interpretation and ownership of literary texts and their ability to escape the constraints of literary criticism and critics.

**Keywords:** Danilo Kiš, Vladimir Nabokov, Henry James, "death of the author", reader response criticism, literary biography, literary hoaxes.

"Crvene marke s likom Lenjina" ("Red Stamps with Lenin's Picture") is the final story in Danilo Kiš's celebrated collection entitled *Enciklopedija mrtvih* (*The Encyclopedia of the Dead*).<sup>1</sup> As this was the last fictional work Kiš published before his untimely death in 1989, the story can be considered his valedictory work. For all that, however, it has not received a great deal of critical attention. In this essay, I propose to take another look at the "Red Stamps". Focusing particularly on its somewhat unexpected literary genealogy, I will argue that this brief work packs a complex literary punch

---

\* awachtel59@gmail.com

<sup>1</sup> Danilo Kiš (1935–1989) was the most important writer of post-war Yugoslavia. Born to a Hungarian Jewish father and Montenegrin mother, Kiš barely survived World War II (his father perished in the Nazi camps). Having graduated in comparative literature from the University of Belgrade in 1958, he embarked on a literary career, publishing a series of brilliant novels in the course of the 1960s. Perhaps his best-known work is *A Tomb for Boris Davidovich*, subtitled "seven chapters of a single novella", published in 1976.

that was important at the time it was written and is perhaps even more relevant today.

The story takes the form of a letter, purportedly written to a literary critic concerned with a Soviet-era Yiddish-language poet named Mendel Osipovich, who apparently perished in the purges of Soviet Yiddish cultural figures of the early 1950s.<sup>2</sup> From the context, it appears that the critic had recently (presumably sometime in the late 1970s or early 1980s) given a lecture in Paris at which he expressed the hope that letters written by the great poet might still be extant and could eventually surface, thereby throwing important light on his life and work. The letter's writer informs him that she had been in the audience and proposes to clear up the mystery of the missing correspondence. She tells him that she was Mendel Osipovich's long-time semi-clandestine lover, and her letter describes their fateful affair, from its inception in Russian émigré circles in Paris in the 1920s, through its continuation over many years in the USSR. Along the way, the writer deploys her intimate knowledge of Osipovich's life to undermine accepted critical readings of the great man's oeuvre and to provide alternative readings. Finally, she discloses that after having discovered that Osipovich was corresponding with his Russian-language translator about his poetry (which the narrator believed belonged solely to herself) she destroyed all of their correspondence. Therefore, she tells the critic, he is wrong to believe that any further material related to Osipovich will see the light of day.

Following the narrative techniques Kiš developed in *A Tomb for Boris Davidovich*, the story does not describe any actual Soviet writer, but it does employ sufficient realistic context to create an aura of documentary believability. Critics have noted that the Jewish background and the great poet's initials hint at a connection to the most celebrated poetic victim of the Gulag, Osip Mandelstam.<sup>3</sup> But, of course, Mandelstam did not write in Yiddish and he perished well before the purges of Jewish writers in the early 1950s. In my view, however, the actual writers whose biographies Kiš used to create the composite figure of Mendel Osipovich are not particularly important. Instead, I am concerned with where he came up with the idea to create such a story and what he might have meant to say by so doing.

---

<sup>2</sup> For more on this chapter of Soviet history, see Estraiikh.

<sup>3</sup> See for example Thompson, p. 289, note 114.

Rather than focusing on the identity and work of the poet, we should pay attention to the other protagonists of the story: the letter writer and the critic. To be sure, we do not know a great deal about either of them but let us review what we can glean from the text. Turning to the latter, we learn from the letter that his lecture concerned not the literary work of M.O. but rather a collection of letters that, purportedly, was published by the famous Russian émigré firm Chekhov House, a collection he suspects to be incomplete.<sup>4</sup> According to the paraphrase provided by the letter writer, he believes it is likely that some individual “drži ključeve tajne,” (holds the keys to the secret) and might someday be found (Kiš 2004: 156).<sup>5</sup> Presumably, although this is not stated overtly, he is the type of critic who thinks that an important tool for understanding a writer’s oeuvre is an analysis of the paratexts of letters and other extra-literary material.

Regarding the letter writer, we know a bit more, although as she is the only speaker in the story, we have no independent way to verify her claims. Still, we can find many examples of her interpretive methods, which rely heavily on insider knowledge extrinsic to the literary text. In fact, she reads every poetic text as a straightforward transposition of life into art. Her *bête noire* is the invented literary critic Nina Rot-Swanson, who, in the absence of such data, apparently interprets the author’s work more universally and symbolically, often from a Freudian slant. Thus, for example, we read the following relatively early in the story: “U pesmi pod zagonetnim naslovom ‘Stelarni kanibalizam’ (T. 1, str. 42), ‘susret dve zvezde, dva bića,’ nije nikakav, ‘proizvod tesne saradnje između predpoznajne i nepoznajne aktivnosti’, kako to tvrdi gospođa Nina Rot-Swanson, nego pesnička transpozicija onog strujnog udara koji je potresao dušu Mendela Osipoviča u trenutku kada su naši pogledi sreli, tada, u redakciji *Ruskih zapisa* ... jednog sumornog novembarskog dana hiljadu devetsto dvadeset i druge” (156–57).<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Chekhov House was indeed an independent, New York-based publisher that specialized in Russian émigré literature and brought out more than one hundred titles between 1952 and 1957. It is typical of Kiš to refer to actual, plausible sources in order to give his invented stories and personages a ring of authenticity.

<sup>5</sup> All further citations from the story will be made in the main text from this edition. Translations are mine.

<sup>6</sup> “In the poem with the mysterious title ‘Stellar Cannibalism’ (vol. 1, p. 42), ‘the meeting of two stars, two beings’ is in no way ‘a function of the tight interaction of conscious and unconscious activity,’ as is claimed by Ms. Nina Rot-Swanson, but rather a poetic transposition of the incredible blow that shook Mendel Osipovich’s soul the moment

At first, the reader is inclined to take the letter writer's claims at face value. As the story continues, however, various red flags are raised until it becomes impossible to ascertain whether the narrator really did play a major role in the life of the great artist or is an obsessed fan, subject to self-deception or hallucinations regarding her role in his life. After all, is it plausible that the multi-year liaison she describes could have failed to attract the notice of critics and biographers of the poet? Do her highly narcissistic interpretations of the great man's poetry stand up to scrutiny? Perhaps we have to do here with a deluded groupie, who has rewritten the poet's life and interpreted his work to fit her picture of the world?

To get a clearer idea of what is at stake in "Red Stamps" and to appreciate both its debt to tradition and its originality, I suggest that we turn away from it for a moment and examine its genealogy. I propose to examine two texts in this regard, both from the Anglo-American tradition: Henry James's short story "The Aspern Papers" (1888) and Vladimir Nabokov's novel *Pale Fire* (1962). As we will see, what links all three works is the following:

- 1) A first-person narrator/literary critic is interested in the life and work of an invented and now dead writer.
- 2) He/she hopes to acquire or claims to possess unique materials that can provide first-hand knowledge of the writer's life and work.
- 3) He/she uses or hopes to use this esoteric knowledge to disparage the claims of other supposed experts on the subject.
- 4) As the work develops, the reader becomes skeptical of certain claims of the first-person narrator, who comes to seem increasingly unreliable.
- 5) By the end of study, the reader is unable to tell whether there is any truth to the claims made by the narrator and is unsure whether any insight has been acquired.

In its turn, this type of text harks back to two earlier literary strategies. The running commentary cum biography of a famous writer by a literary hanger-on has deep roots; an early and very well-known example in the Anglo-American tradition is Boswell's *Life of Samuel Johnson LL.D.*, based on extensive quotations written down during the period in which Boswell worked as Johnson's secretary. Another example dating well before our texts is Eckermann's *Gespräche mit Goethe*, and such works continued to

---

our glances met in the offices of *Russian Notes* ... one cloudy November day in nineteen twenty-two."

be produced into the 20<sup>th</sup> century (the many volumes of Robert Craft's *Conversations with Stravinsky* come to mind in this context as well as *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov*).<sup>7</sup> Of course, in these instances both the commentator and the subject were real persons who did in fact know each other, and it is generally accepted that at least some quotations and commentary are authentic. Nevertheless, reading works of this type, we cannot help but wonder how much of what is presented is the literal truth and how much is invented (a problem in the case of the autobiographical genre in toto, of course).

The creation of non-existent authors and literary works for the purposes of mystification has an equally long genealogy, harking back in the Anglo-American tradition at least to the "transcribed" verse of the alleged oral poet Ossian, which appeared in the early 1760s but were soon discovered to be a fraud perpetuated by James Macpherson, though in some cases based on authentic older material (among the fiercest debunkers of the work was none other than Samuel Johnson). In this type of work, the author and his/her texts turn out to be non-existent, but as a rule they are presented by a real editor (who in reality often turns out to be the actual author).<sup>8</sup>

Thus, the fictional works we will discuss here seem to be a combination of the hagiographic literary memoir and the literary mystification. Let us dip a bit deeper into them to see how our three authors handle this material.

The narrator of "The Aspern Papers" presents himself as an acolyte of an American poet named Jeffrey Aspern who is said to have died young, likely sometime in the 1830s. Writing in the 1880s, he presents himself as one of the leaders of a latter-day cult of the author. "The world, as I say, had recognized Jeffrey Aspern, but Cumnor and I had recognized him most. The multitude today flocked to his temple, but of that temple he and I regarded

---

<sup>7</sup> Boswell's work was originally published in 1791 and is generally considered an exemplary work of literary biography. Johan Peter Eckermann's "Conversations" were published between 1836 and 1848. Robert Craft (1923–2015) "spent nearly a quarter-century as Stravinsky's amanuensis, rehearsal conductor, musical advisor, globe-trotting travelling companion and surrogate son." NY Times Obituary (Nov. 14, 2015) <https://www.nytimes.com/2015/11/15/arts/music/robert-craft-stravinsky-adviser-and-steward-dies-at-92.html> Of these figures Volkov is the most controversial. His book claimed to be a biography based on extensive conversations with the composer. It was denounced as a fraud by many musicologists but was endorsed by the composer's son Maxim.

<sup>8</sup> For an interesting take on Ossian and his creator, see Schmitz.



ourselves as the ministers.” (James 2015: 4019).<sup>9</sup> The approach that he and his co-editor take is purely biographical: “We held, justly as I think, that we had done more for his memory than anyone else, and we had done it by opening lights into his life” (4019). The question of why biographical information, “esoteric knowledge” as the narrator puts it at one point (4116) should be relevant to the appreciation of a poet is left unasked, let alone unanswered, and as opposed to the other two works we will consider here, “The Aspern Papers” does not quote a single line from the poet’s purported oeuvre.

As early as the first chapter we learn that the co-editors have discovered that although they believed that everyone who knew the poet had long since died, a certain Juliana Bordereau, supposedly a former lover and dedicatee of some of his work, is still alive, living in Venice and in possession of a cache of papers related to her connection with the poet in around 1825. The bulk of the story concerns the editor’s attempts to lay his hands on the precious papers, which Miss Bordereau shows no inclination to turn over. Aware of this, the editor is prepared to go to ethically questionable lengths to achieve his ends. As he notes to a friend in the first chapter: “Hypocrisy duplicity are my only chance. I am sorry for it, but for Jeffrey Aspern’s sake I would do worse still”<sup>10</sup> (4033).

Using a false name and introducing himself as an American writer wishing to rent a suite of rooms in a Venetian palazzo with a garden, the editor introduces himself to Miss Bordereau’s niece Tita, who lives fully under the thumb of her somewhat terrifying aunt. Eventually, after painful negotiations (the editor finds it hard to imagine that his idol’s former lover could care so much about mere money), he agrees to rent rooms in the palazzo. Over the next months, he does his best to worm himself into the good graces of his landladies, congratulating himself that they do not suspect the real reason for his presence. As we read, however, we come to suspect that the narrator is not as clever as he thinks, and that the two women have guessed what he wants, and perhaps even who he is. The narrator tries in a variety of ways to become intimate with the ladies, asking leading questions of Tita, sending them endless flowers from garden he has renovated, and using his servants to try to worm information from their servants.

---

<sup>9</sup> Further references to the story will be made in the main text by reference to the page number in this edition.

<sup>10</sup> The underlying conceit of the story is based on an attempt in the late 1870s by an American by the name of Silsbee to purloin a cache of papers belonging to one Clair Clairmont (1798–1879), who had had an affair with Lord Byron and, possibly, with Shelley.

As time goes on, he becomes increasingly frustrated by his inability to make headway towards acquiring the desired papers. Despite his general obtuseness, he also begins to suspect that the two women have intuited his real reasons for being their tenant. The game of cat and mouse becomes more transparent one evening, when he finds Tita waiting for him in the garden and willing to converse in a much more open way than has been the case. He ventures to bring up his sacred subject with Tita, when she asks him what he does at night. "In general, before I go to sleep – very often in bed (it's a bad habit, but I confess to it), I read some great poet. In nine cases out of ten it's a volume of Jeffrey Aspern" (4164). Having noted that the poet is known to her and her aunt and hearing of the narrator's veneration of him she adds: 'My aunt used to know him – to know him' – she paused an instant and I wondered what she was going to say – 'to know him as a visitor'" (4166). This conversation at least in part blows the narrator's carefully created cover, but he continues to deceive himself as to the opacity of his intentions, thinking instead, "Miss Tita went away, toward the staircase, with the sense evidently that she had said too much" (4170). Moments later, however, he abandons all pretense regarding his intentions when in response to Tita's question, "Do you write about HIM – do you pry into his life?" he answers, "Yes, I have written about him and am looking for more material. In heaven's name have you got any?" (4173).

It is not clear whether Tita tells her aunt about their lodger's aims. She claims not to have done so, but there is no obvious reason to believe her. In any case, at this point Juliana asks to see the narrator and suggests that he take her niece out on the town. During this outing, the narrator tries to convince Tita to spirit the papers away from her aunt and let him examine them, as "they would be of such immense interest to the public, such immeasurable importance as a contribution to Jeffrey Aspern's history" (4216). He appears to care not at all for Juliana Bordereau and any squeamishness she might have in regard to the baring of her personal secrets.

The narrator begins to get into his head the idea that the best way to the papers might be through the affections of Tita, but it is in a conversation with Juliana that he first lays eyes on hard evidence that she does indeed possess at least some material related to Aspern. She unwraps a miniature portrait and asks how much it might sell for. The two of them pretend ignorance of each other's wiles: "At the first glance I recognized Jeffrey Aspern, and I was well aware that I flushed with the act. As she was watching me however, I had the consistency to exclaim, 'What a striking face! Do tell me who it is.'

‘It’s an old friend of mine, a very distinguished man of his day. He gave it to me himself, but I’m afraid to mention his name, lest you never should have heard of him, critic and historian as you are’ (4275–6).

Almost immediately after this conversation, Juliana Bordereau falls deathly ill. Assuming she is on her deathbed, the narrator finally unburdens himself to Tita, fully admitting his ulterior motives in coming to live in their palazzo. Now we discover just how far he is willing to go to possess the materials chronicling the relations between Juliana Bordereau and Jeffrey Aspern. As Juliana lies dying (so he thinks), he sneaks into her part of the house and focuses his gaze on a large antique secretary in the anteroom. He approaches it and touches the button that would open it. At that point he looks over his shoulder. “Miss Bordereau stood there in her nightdress, in the doorway of her room, watching me” (4307). “I turned, looking at her, she hissed out passionately, furiously: ‘Ah, you publishing scoundrel!’” (4308).

Although by all rights she should have died just at that moment, she fails to do so and the narrator, finally ashamed of his behaviour, flees Venice. Upon his return some days later, he discovers that Juliana has finally died. Now that she is dead, the narrator must decide how hard to push Tita to get the papers. He tries to decide what he would be willing to do. Become her guardian? Tita, however, has other ideas. She tells him that she rescued the papers from being burned by her aunt, but that she cannot show them to him. Instead, she gives him the miniature portrait of Jeffrey Aspern. But she hints that if he were to marry her then he would become a relative and she might then feel comfortable giving him access to the papers. Despite having spent so much time and effort on the chase, the narrator realizes that he has some scruples after all and finds himself unable to take this step. “I could not accept. I could not, for a bundle of tattered papers, marry a ridiculous, pathetic, provincial old woman” (4357).

By the next day, however, he decides that perhaps he can overcome his scruples and is ready to agree to the deal after all. But now it is too late. The devil’s bargain is no longer to be had. Miss Tita tells him that she has burned all of the papers, leaving our narrator in possession of the portrait but nothing else.

Of course, it is by no means clear that the story is as straightforward as the narrator tells it. He gives himself credit all along for his ability to deceive the two old ladies. But there is no reason to believe that they were in fact deceived. Perhaps they saw through him from the beginning, and the entire charade on their part was played in order to convince the duped narrator

first to pay an exorbitant rent and later to marry Tita and therefore provide for her future. Furthermore, there is no incontrovertible evidence that there were any papers to begin with. There was a portrait, to be sure, but it does not follow that there were papers. No one but Juliana ever touched them, and it is perfectly possible that they “existed” only to trap the foolish narrator, who escapes the fate of marrying Tita by the skin of his teeth.<sup>11</sup> And, more important, even if the papers had existed and even if he had been able to read them, what would they ultimately have told him and future generations that would have justified his sacrifices? Why do we (and the narrator) believe that evidence in the form of love letters between a poet and his muse can contribute anything to a writer’s real legacy: his/her literary work?

In *Pale Fire* Nabokov follows the same basic scheme that James provided in “The Aspern Papers.” Let us recall:

- 1) A first-person narrator/literary critic discusses the life and work of a non-existent and now dead writer.
- 2) He/she hopes to acquire or claims to have unique materials that can provide first-hand knowledge of the writer’s life and/or work.
- 3) He/she uses this esoteric knowledge to disparage the claims of other supposed experts on the subject.
- 4) As the work develops, the reader becomes skeptical of the claims of the first-person narrator, who comes to seem increasingly unreliable.
- 5) By the end of study, the reader is unable to tell whether there is any truth to the claims made by the narrator.

In this instance, the literary critic is one Charles Kinbote, who examines the life and work of the American poet John Shade. To be sure, Nabokov kicks the literary mystification up a few notches. As opposed to James, who does not give us even a word of Aspern’s poetry, Nabokov provides a 999-line poem by his invented American poet, which he surrounds with an introduction, extensive commentary and madcap index by Shade’s hanger on, erstwhile colleague and eventual editor. And Kinbote, unlike James’ narrator, claims to have had extensive contact with Shade, thus in a sense also playing the role taken by Juliana Bordereau.

While the reader of James’ story comes to recognize that the narrator is probably deluded as to the success of his ruse and even as to whether the famous papers ever existed, we do not question his basic sanity. In

---

<sup>11</sup> On this topic see Korg.

the case of *Pale Fire*, within a very few pages the reader realizes that the commentator and editor Kinbote is unreliable and quite possibly insane. The novel itself is a hall of mirrors and many interpretations regarding the relationship between or even existence of the supposed characters are possible. Indeed, an extraordinary amount of critical ink has been spilled trying to work out this relationship, but my reading of the novel follows the line of reasoning that suggests we are ultimately meant to understand Shade and Kinbote as separate personages, writer and editor, who function as a kind of photographic negative and positive (Shade, as his name indicates, is the austere negative to Kinbote's exuberant positive).<sup>12</sup> The central drama of the novel, from my perspective, is the radical incompatibility of Shade the person and poet we can discern between the lines of Kinbote's commentary and Shade the person and poet as Kinbote sees him. The slippage between these two images generates the novel's comedy and its tragedy.

Thus, as far as I am concerned, *Pale Fire* contains two writers: the first, the American poet John Shade, produces the poem "Pale Fire"; the second, the émigré professor Charles Kinbote, pens the introduction, the commentary, and the index.<sup>13</sup> On this reading, Kinbote, a long-time fan of the poet, uses his position as a visiting professor at Wordsworth University to ingratiate himself with Shade. Shade finds Kinbote somewhat amusing, but his wife and colleagues dislike the émigré hanger-on intensely.<sup>14</sup> Discovering that Shade is about to write a major poem, Kinbote decides to provide him with appropriate epic subject matter (the story of his alter ego Charles the Beloved, exiled King of Zembla), but Shade is completely oblivious to these attempts.<sup>15</sup> Realizing that Shade is reaching the end of the project and already suspecting that he has failed to use the material

---

<sup>12</sup> For a comprehensive discussion of various theories about the internal logic of the novel, see Boyd.

<sup>13</sup> References to the novel will be made in the main text by page number from this edition. Of course, both of these writers are produced by the master magician Nabokov, whose presence can be felt not just in the typical Nabokovian literary games and allusions scattered throughout the work but perhaps also in the epigraph, which stands outside both fictional writers' texts.

<sup>14</sup> According to Kinbote's commentary, Sybil Shade calls him 'an elephantine tick; a king-sized botfly; a macaco worm; the monstrous parasite of a genius.'" (commentary to line 247), p. 545.

<sup>15</sup> Alternatively, it is possible that both Kinbote and Charles the Beloved are both alter egos of one V. Botkin, an émigré professor at Wordsworth. For more on this possible reading, see Kaplan.

relating to Charles the Beloved and Zembla, Kinbote steals the manuscript and contrives to murder Shade.<sup>16</sup> Having convinced Shade's widow that he is a hero rather than a murderer, Kinbote escapes with the manuscript and her agreement to edit and publish it. But, after having read the poem and realizing that it indeed does not contain any of the material he proposed, Kinbote is horrified. He composes his forward, commentary and index as a paratext to Shade's "Pale Fire," thereby allowing himself both to tell the story of Charles the Beloved in the commentary and to take his revenge on Shade's wife, whose evil machinations are adduced as the reason that story does not make it into Shade's poem.

We noted earlier that the roots of the critical problems tackled by these texts lie in two phenomena that surfaced in the British literary tradition in latter half of the 18<sup>th</sup> century: the celebrity literary memoir and the literary mystification/fraud. Perhaps we should not be too surprised then, to find that *Pale Fire* signals this genealogy to the attentive reader (Nabokov, of course, is past master at dropping such clues in his work). The novel's epigraph, which, as noted in footnote 12, cannot be ascribed to either Shade or Kinbote and seems to bear little relationship to anything that follows, is drawn from the aforementioned *Life of Johnson*, hinting perhaps at Kinbote's Boswellian pretensions.<sup>17</sup> And, later in the novel, Kinbote alludes directly to what some

---

<sup>16</sup> There are a number of references in the footnotes that allow us to suspect that, deluded as he may be, Kinbote begins to suspect, long before he actually has the chance to read the poem (which occurs only after Shade's murder), that the poet has not actually included the material about Zembla and Charles Xavier in the poem. We see it first in the note to line 12, where Kinbote says: "Many a time have I rebuked him in bantering fashion: 'You really should promise to use all that wonderful stuff, you bad gray poet, you'" (p. 214). His fears and suspicions, he further tells us "led me to indulge in an orgy of spying which no considerations of pride could stop" (note to lines 47-48, p. 257). Although the idea that Kinbote is actually Shade's murderer is not a standard interpretation, I am not the first reader to propose it (see, for example <https://blog.regehr.org/archives/154>). It should be noted, however, that my overall interpretation does not hinge on this claim.

<sup>17</sup> The positioning of the epigraph is really worth considering. It appears immediately after the dedication page ("To Véra"), which is obviously the work of Nabokov, not Kinbote or Shade and before the table of contents. So, it appears clear that the epigraph has been selected by the author rather than by one of his narrators (in the Russian edition this is less obvious, due to the absence of the table of contents [Владимир Набоков. *Бледный огонь*. Trans. Vera Nabokova. Ardis, 1983]). It is also worth noting that Kinbote appears to recognize, if only dimly, his kinship to Boswell, remarking in his footnote to the poem's line 172, that he had noted down "a footnote from Boswell's *Life of Dr. Johnson*" (489). The Boswell/Johnson connection is further emphasized later in the commentary (note to line 894) when Kinbote reports a conversation in which Shade is said to have claimed: "I have

commentators (though not Nabokov, who actually translated the work into English) consider a paradigmatic example of Ossian-inspired literary mystification of the late 18<sup>th</sup> century, *The Lay of Prince Igor*.<sup>18</sup>

The editor of “The Aspern Papers” is convinced that the revelations hidden in the letters in Juliana Bordereau’s possession can provide valuable knowledge about the long-dead poet. Kinbote is sure that first-hand contact with Shade amplifies information derived from the literary text. In response to an unnamed critic who claims, “none can say how long John Shade planned his poem to be...”, Kinbote points first to internal textual evidence. “Nonsense again! Aside from the veritable clarion of internal evidence ringing throughout Canto Four,” but then adds, “there exists Sybil Shade’s affirmation (in a document dated July 25, 1959) that her husband ‘never intended to go beyond four parts.’” (24) This is precisely the type of extratextual documentary material that the standard literary biographer employs (and which, perhaps, James’ editor was seeking). But Kinbote takes this approach further, marshalling even less tangible evidence to clinch his argument: “For him the third canto was the penultimate one, and *thus I myself have heard him speak of it, in the course of a sunset ramble, when, as if thinking aloud, he reviewed the day’s work*” (25, italics mine). Needless to say, given Kinbote’s overall unreliability, the reader can be excused if he/she is skeptical towards this nugget of knowledge.

The futility of using extrinsic information to provide understanding of the literary work becomes ever more apparent as we read more deeply into the poem and its accompanying commentary. We see in multiple places just how absurd and misleading commentary based on Kinbote’s insider knowledge is. Perhaps the first such instance is in the commentary to the first canto, lines 34–35. In this section of the poem, recalling his childhood self, Shade describes the photographic memory that allowed him to store up images he would later turn into poetry: “My eyes were such that literally they / Took photographs. Whenever I’d permit, / Or, with a silent shiver, order it, / Whatever in my field of vision dwelt-- / An indoor scene, hickory

---

been said to resemble at least four people: Samuel Johnson ...” (852). For a discussion of the Boswellian elements of *Pale Fire* (but one that in my view misses their main point), see Stewart.

<sup>18</sup> In a final aside to his commentary to line 681, Kinbote/Charles describes the lover of Zembla’s Queen Yaruga as “a poet of genius, said to have forged in his spare time a famous old Russian *chanson de geste*, generally attributed to an anonymous bard of the twelfth century” (785). For more on this topic see Meyer.

leaves, the svelte / Stiletto of a frozen stillicide / Was printed on my eyelid's nether side / Where it would tarry for an hour or two, / And while this lasted all I had to do / Was close my eyes to reproduce the leaves, / Or indoor scene, or trophies of the eaves" (81–82).

Kinbote's commentary shows no interest in the internal logic of the poet's lines. Rather, he attempts to demonstrate that the poet's thought should be understood as deriving from their biographical connection. He comments: "How persistently our poet evokes images of winter in the beginning of a poem which he started composing on a balmy summer night! The mechanism of the associations is easy to make out (glass leading to crystal and crystal to ice) but the prompter behind it retains his incognito. *One is too modest to suppose that the fact that the poet and his future commentator first met on a winter day somehow impinges on the actual season*"<sup>19</sup> (228–229, italics mine).

From the above analysis, I hope it is clear that James' story and Nabokov's novel share non-trivial structural similarities with Kiš's "Red Stamps with Lenin's Portrait."<sup>20</sup> Now it is time to think about what the authors might have been trying to say by writing stories of this type.

Let us begin with James, who was not unaware of the lure and dangers of writing literary biography. He published a biography of Nathaniel Hawthorne in 1879, and Gary Scharnhorst suggests that Hawthorne was the model for Jeffrey Aspern.<sup>21</sup> This same critic claims that in writing the biography, James became "disturbed by the invasions of Hawthorne's privacy

---

<sup>19</sup> Nabokov's own thinking on the folly of such critical approaches can be gleaned from his commentaries to Pushkin's *Eugene Onegin*. In the very first note, discussing the novel's "master motto," which is said to have been taken from a "private letter," Nabokov opines: "It would be idle to speculate if that 'private letter' ever existed, and if it did to wonder who was its author; but for those who like to look for the actual models of fictional characters and who search for 'real life' in the dead ends of art, I have prepared a little line of sterile inquiry in *One*: xlvi : 5–7." Vol. 2, p. 5.

<sup>20</sup> I have no information that would indicate that Kiš consciously borrowed from the works I discuss here, but given his erudition and literary interests, it is very probable that he knew them both. However, his possible knowledge of these precursors is immaterial, as we are discussing a type of text, rather than attempting to prove literary influence. James and Nabokov are not generally considered particularly compatible literary bedfellows, though Owens-Murphy considers *The Turn of the Screw* and *Lolita* in a chapter devoted to unreliable narration (pp. 119–156), without mentioning either *Pale Fire* or "The Aspern Papers." Thompson compares Kiš's novel *Hourglass* to *Pale Fire* in passing (p. 153).

<sup>21</sup> Other models for Aspern have also been proposed, including Byron and Shelley. On the connection with Hawthorne, see Scharnhorst.



– the ethical problem at issue in the *nouvelle* – some fifteen years *before* he heard the anecdote about Silsbee and Clair Clairmont” (Scharnhorst 1990: 212). Originally, these invasions of privacy were perpetrated by the author’s son Julian, but eventually the desire to know as much as possible about his subject appears to have rubbed off on James himself, who met specially with Julian in 1879 in order to “pump me on his biography of my father”, as Julian put it in his diary (qtd. Scharnhorst 1990: 213).<sup>22</sup> Thus, on this understanding of the story, one can read in the obtuse and worshipful biographer of “The Aspern Papers” a kind of self-parody. And, as Scharnhorst points out at the end of his article, it is probably no coincidence that at the end of his life James burned all of his files, as part of an effort “to thwart his future biographer,” according to Leon Edel (qtd. Scharnhorst 1990: 217).

All this may well be true, but it still does not answer the question of what the story is actually about. In Scharnhorst’s reading, the central problem is one of ethics. What is a biographer permitted to do in order to find out about his subject? In my view, however, the problem should rather be seen as one of ontology. Although never asked directly, the question that comes to the fore is, supposing the editor were to have gotten a hold of the papers, what could he have actually learned? Certainly, we might have an extra factoid or two about the author’s life, but would that help to read his work, which, presumably is what readers actually care about? That is to say, “The Aspern Papers” encodes a critical insight for which Roland Barthes would be lauded almost a century later. In “La morte de l’auteur”, Barthes says: “Though the Author’s empire is still very powerful (recent criticism has often merely consolidated it), it is evident that for a long time now certain writers have attempted to topple it. In France, Mallarme was doubtless the first to see and foresee in its full extent the necessity of substituting language itself for the man who hitherto was supposed to own it.” (Barthes 2021).

It follows that what the reader cares/should care about is not details of the writer’s life, but rather the literary text itself. The editor who narrates “The Aspern Papers” is, as it were, simply barking up the wrong tree in attempting to dig up a few more (inevitably extraneous) facts about the life

---

<sup>22</sup> Perhaps the most memorable description of the problematic ethics involved in biography (literary biography in particular) can be found in an aside by Janet Malcolm: “The biographer at work, indeed, is like the professional burglar, breaking into a house, rifling through certain drawers that he has good reason to think contain jewelry and money, and triumphantly bearing his loot away.” “The Silent Woman”, *The New Yorker*. August 23–30, 1993.

of Jeffrey Aspern.<sup>23</sup> And James himself, by burning his papers, indicated his understanding that material of this sort could only interfere with an appreciation of a writer's true legacy and was therefore best destroyed. To be sure, as a writer James did not pose and answer the question about the relationship of the author's life to his/her texts as rigorously as a critic like Barthes. Instead, through his own literary text he brought up the problem, hinting at the futility of the editor's quest and, by extension, of any such approach to understanding literature.

Nabokov also wants the reader to focus on the literary text itself. His approach is a bit roundabout, but it goes something like this: the more we recognize the comic inadequacy of the commentator, the more we are likely to turn our attention back to the original literary work that is being commented upon, in this case Shade's poem "Pale Fire". For Nabokov has more than an academic interest in our reading the poem carefully. We should keep in mind that while an American writer might consider being known as a great novelist the highest compliment, the Russian tradition holds poetry in higher esteem than fiction. Nabokov started his career as a poet and continued to write poetry in Russian and in English throughout his life. Indeed, from his perspective it was perhaps unfortunate that the renown of his novels far eclipsed that of his poetry. In *Pale Fire*, we can see Nabokov the poet taking typically Nabokovian revenge on those admirers who saw him exclusively as a fiction writer: on this reading, the prose apparatus provided by Kinbote is simply an elaborate packaging and frame for Shade's poem, which is what Nabokov really wants us to savor, and which we likely never would have swallowed had it been published as a stand-alone work of English-language poetry.<sup>24</sup>

To be sure, it is hard to say that this ploy fully works. Kinbote's commentary is so over-the-top hilarious that the majority of readers end up focusing on it rather than on the poem, and as a result the novel can also

---

<sup>23</sup> In a punning coincidence that Nabokov would surely have appreciated had he known about it, Barthes' essay first appeared in a journal entitled *Aspen*, merely one letter off from Aspern. On the subject of the essay's initial publication, see Logie.

<sup>24</sup> Like Joseph Brodsky to follow, Nabokov believed Russian prosody, which continues to this day to favor metered and rhymed verse, to be far superior to the free verse favored by most American post-war poets. This preference has caused many American readers to find both Nabokov's and Brodsky's English-language verse mannered and a bit fusty. In 2011, however, a stand-alone version of the poem "Pale Fire" was published. In an amusing article Giles Harvey asks himself and other poets whether the poem is worth reading as a work in itself.

be read as an example of how the editorial and critical process can destroy a work of literature (and, perhaps, even the work's actual writer). On this view, Kinbote is the same kind of acolyte as the editor in James' story, and his ultimate goal is to usurp the author rather than illuminate his work. If James' story raises the question of "the death of the author" *avant la lettre* Nabokov's novel does this while simultaneously providing an equally *avant la lettre* parody of reader response theory, with the hypertrophic Kinbote acting as the kind of out-of-control interpreter only a mad reader-response critic could have loved.<sup>25</sup>

So, what does Danilo Kiš add to story type produced by James and Nabokov? The same basic themes are present, after all, and the same questions are raised. Can material extrinsic to the literary text, particularly biographical material, provide us with an interpretive perspective that enhances our appreciation of the text? If not, why do we care so much about uncovering such material? And even when and if we uncover it, and even if it could provide insight, is it trustworthy? James raises these questions without providing any answers. Nabokov raises them and does, at least implicitly, let us know what he thinks. Kiš, I would argue, is both more explicit about what is at stake, and moves the discussion from the realm of irony, parody and farce to that of high tragedy.

Discussing *A Tomb for Boris Davidovich*, Mark Thompson notes: "The application of Borgesian technique to the Soviet system... was a superb invention. For other writers in Yugoslavia, where he was a cult author in the 1970s, Borges offered an escape from politicised realist conventions. For Kiš, he provided a means of writing *about* politics. In this way, *A Tomb for Boris Davidovich* pays creative homage to Borges while 'correcting' one of his faults." (Thompson 2013: 230–231). The story "Red Stamps with Lenin's Picture" did not appear in *A Tomb*, but it is the only story in Kiš's final collection *The Encyclopedia of the Dead* that could have been included in the

<sup>25</sup> If my reading which claims that Kinbote is actually Shade's murderer is correct, he can be said to have fully realized the "death of the author" metaphor. It is interesting to imagine what Nabokov, ensconced in Montreux, might have thought about the reader-response criticism of Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser, which was developed in Konstanz, a mere three-hour drive away from his home, starting in the late 1960s. The phenomenon of a parody existing before the work (or type of work) that it is parodying has appeared is not unheard of. See, for example, Chekhov's parody of symbolist drama in *The Seagull*, written in 1895, well before any of the symbolist dramas parodied in Konstantin Treplev's terrible play had seen the light of day.

earlier work.<sup>26</sup> Like all the stories in *A Tomb* (and none in *The Encyclopedia*) “Red Stamps” creates the fictional, but entirely plausible and eminently tragic biographies of people caught up in and ultimately destroyed by the Stalinist system. The narration is buttressed by many references to real places and convincing, if invented, situations, along with liberal quotations from the supposed verse of Mendel Osipovich.<sup>27</sup>

In his account of Kiš’s life and work, Thompson notes some biographical connections between the story and the author’s own life. And while it is true that his wife Mirjana destroyed their correspondence after their divorce in 1981, I think that in connecting “Red Stamps” too closely to the author, we risk falling into the same trap that ensnares the narrators of “The Aspern Papers,” *Pale Fire*, and “Red Stamps” itself: we begin to rely on extra-textual information to provide a supposedly unique and incontrovertible key to reading literary works and we fail to pay the necessary attention to the text itself. In this instance, Kiš provides plenty of clues to indicate that the biographical reading proposed by the unnamed narrator (and by extension to any biographically oriented reading) is untrustworthy. Indeed, although less extravagant than Kinbote, in her own way Kiš’s narrator seems an even less reliable interpreter. Kinbote hoped that Shade would write an epic poem about the adventures of Charles the Beloved, but when he reads the manuscript, he recognizes that Shade failed to do so. He attributes this failure to various external causes, but for the most part he recognizes that the final poem is not about him, even if he cannot help smuggling himself into the commentary. Kiš’s narrator, on the other hand, is a monomaniacal critic, who believes that Osipovich’s work is simply impossible to understand without a biographical lens. As she insists towards the end of her letter: “Ja,

---

<sup>26</sup> Indeed, I would argue that it should have been the final story of that “novella,” replacing the “Short Biography of A. A. Darmolatov”. Both stories concern the tragedy of the writer in the Stalinist world, a theme close to Kiš’s heart. But Darmolatov’s short biography is one of Kiš’s weaker works, while the much stronger “Red Stamps” does not fit well into the overall scheme of *The Encyclopedia*.

<sup>27</sup> There are a number of anomalies in the story, starting from the title. The stamps with Lenin’s picture were, presumably, on the envelopes of the letters that the narrator and Mendel Osipovich sent to each other while living in the USSR, but they do not make any appearance in the story other than in the title. The story itself is in Serbian, and the verse, which Osipovich apparently wrote in Yiddish, is also quoted in Serbian. It seems unlikely, however, that the story’s putative author and the critic are supposed to be perceived as South Slavs. The lecture which prompts the writing of the letter was given in Paris, likely in French (or maybe Russian) but almost certainly not in Yiddish or Serbian.

gospodine, jesam *delo* Mendela Osipoviča, kao što je i on moje delo” (167), (I, sir, am Mendel Osipovich’s work, just as he is mine). But precisely by insisting on reading the poet’s work solely in the context of his life (even assuming that her claims are true), she consigns it to inevitable death. The entire point of great literary works is that they can and must be read outside of the context in which they are written.<sup>28</sup> But in her view, without the biographical subtext the work is literally unreadable.

As Gordana Crnković notes, “In *The Anatomy Lesson*, Kiš rejects the critical practice that imprisons a work of literature within its immediate historical, national, or political context” (Crnković 2021: 164).<sup>29</sup> Attempting to remove “Red Stamps” from its immediate context is admittedly difficult. Like the stories in *A Tomb*, it unquestionably forms part of the “cenotaph” for the victims of the Stalinist period who lie moldering in unmarked graves throughout the world. At the same time, we would do well to recall that the penultimate story of that collection “Dogs and Books”, is set in 1330, a hint that there is unfortunately nothing unique about the Stalinist period. In this respect, *The Encyclopedia of the Dead* can be seen as a kind of mirror image of *A Tomb*. In that collection, 6 stories are firmly set in the Stalinist period, while “Dogs and Books” points outside the immediate context to more universal themes of misunderstanding, treachery, and self-deception. The stories in *The Encyclopedia*, on the other hand, are set in all over the world and at various times, with “Red Stamps” being the only story set in the East European Stalinist world of *A Tomb*. As such, it serves to indicate that the universal themes of love and death that dominate *The Encyclopedia* remain as important for the immediate past as they have always been.

In the story “Red Stamps” itself, this universality is hinted at in the epigraph: “Song of Songs 8:6.<sup>30</sup> In the King James translation, the verse reads: “Set me as a seal upon thine heart, as a seal upon thine arm: for love

<sup>28</sup> To be sure, this story implies that not every possible reading is legitimate. For while the letter writer’s interpretations seem overly biographical, the Freudian-inspired critiques of Nina Rot-Hanson, which she ridicules seem equally, if not more absurd. A distaste for cheap Freudian interpretations links Nabokov and Kiš.

<sup>29</sup> “The Anatomy Lesson” is a major critical essay that Kiš published in 1978.

<sup>30</sup> It is not clear whether we are supposed to understand the epigraph as part of the letter that makes up the story’s text or an interpolation by the critic who received the letter and has decided to publish it (the same can be said for the story’s title, by the way). According to the information provided by the letter writer, Osipovich translated “Song of Songs” in 1928 (though, presumably, into Yiddish, not Serbian). The ambiguous status of the epigraph is one more thing that connects Kiš’s story with *Pale Fire*.

is strong as death; jealousy is cruel as the grave: the coals thereof are coals of fire, which hath a most vehement flame.”<sup>31</sup>

Ultimately, the theme of jealous possession is what connects the works we have considered here. Jeffrey Aspern’s editor (and perhaps Julianna Bordereau) hope to control readers’ perceptions of the poet by through possession of knowledge unavailable to others. Kinbote needs to possess the manuscript of Shade’s poem so that as editor and commentator he can impose his narrow (not to mention insane and inadequate) interpretation on it. The unnamed narrator of Kiš’s story insists that her great love gives her the right to possess both the poet and his work. And yet, in each case, the literary work itself struggles against any attempt to possess and constrain it and points to a world beyond its immediate context. Though we never have the chance to read Aspern’s poetry, we recognize that whatever knowledge Julianna might have had has disappeared leaving only the verse behind. Kinbote has attempted to impose his story on top of Shade’s poem, but “Pale Fire” lives to tell its own story. The anonymous letter writer tries to force Osipovich’s poetry into a narrow interpretive box and the Stalinist regime kills its author. But these texts, and by extension any literary text, are wise and cunning. They elude attempts at critical control and point to knowledge and insights beyond what any individual reader, contemporary or otherwise, could imagine.

## REFERENCES

- Roland Barthes, R. (2021). “The Death of the Author”, [https://www.academia.edu/36927307/THE\\_DEATH\\_OF\\_THE\\_AUTHOR\\_ROLAND\\_BARTHES](https://www.academia.edu/36927307/THE_DEATH_OF_THE_AUTHOR_ROLAND_BARTHES) accessed April 14.
- Boyd, B. (1999). *Nabokov’s “Pale Fire” The Magic of Artistic Discovery*, Princeton University Press.
- Crnković, G. (2021). *Literature and Film from Eastern Europe’s Forgotten “Second World”*, New York: Bloomsbury Academic.
- Estraikh, G. (2018). “The Life, Death, and Afterlife of the Jewish Anti-Fascist Committee”, *East European Jewish Affairs*, 48:2, pp. 139–148, <https://www>.

---

<sup>31</sup> <https://quod.lib.umich.edu/cgi/k/kjv/kjv-idx?type=DIV1&byte=2578814#:-:text=%5B1%5D%20The%20song%20of%20songs,love%20is%20better%20than%20wine.&text=%5B4%5D%20Draw%20me%2C%20we,wine%3A%20the%20upright%20love%20thee>

- tandfonline.com/doi/full/10.1080/13501674.2018.1524737 accessed December 4, 2021.
- Giles, H. (2011). "Pale Fire the Poem: Does It Stand Alone as a Masterpiece?" *The New Yorker*, December 2, 2011, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/pale-fire-the-poem-does-it-stand-alone-as-a-masterpiece> accessed March 2, 2021.
- James, H. (2015). "The Aspern Papers", *Henry James's Collection [24 Books]*, pp. 4008–4375. Apple Books Electronic text.
- Kaplan, J. (2003). "A Delineation of Botkin's Role in *Pale Fire* & his Fate Beyond", <https://www.libraries.psu.edu/nabokov/kaplan1.htm>
- Kiš, D. (2004). "Crvene marke s likom Lenjina", *Sabrana dela Danila Kiša*, vol. 10, *Enciklopedija mrtvih*, Beograd: Prosveta, pp. 155–167.
- Korg, J. (1962). "What Aspern Papers? A Hypothesis" *College English*, vol 23, no. 5, pp. 378–381.
- Logie, J. (2013). "1967: The Birth of 'The Death of the Author'", *College English*, vol. 75, no. 5, pp. 493–512. JSTOR, [www.jstor.org/stable/24238249](http://www.jstor.org/stable/24238249) accessed 1 Mar. 2021.
- Meyer, P. (1988). Priscilla Meyer, "Igor, Ossian, and Kinbote: Nabokov's Nonfiction as Reference Library", *Slavic Review* vol. 47, no. 1, pp. 68–75.
- Nabokov, V. (1989). *Pale Fire*, Vintage International: Electronic edition.
- Owens-Murphy, K. (2018). *Lyrical Strategies: The Poetics of the Twentieth-Century American Novel*, Evanston: Northwestern University Press.
- Scharnhorst, G. (1990). "James, 'The Aspern Papers,' and the Ethics of Literary Biography", *Modern Fiction Studies*, vol. 36, no. 2, pp. 211–217. [https://www-jstor-org.ezproxy.princeton.edu/stable/pdf/26283015.pdf?ab\\_segments=0%2Fbasic\\_search\\_solr\\_cloud%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A99ac1e8092c09837be55dc0a0c305fa0](https://www-jstor-org.ezproxy.princeton.edu/stable/pdf/26283015.pdf?ab_segments=0%2Fbasic_search_solr_cloud%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A99ac1e8092c09837be55dc0a0c305fa0) accessed April 14, 2021.
- Schmitz, Y. (2018). "Faked Translations: James Macpherson's Ossianic Poetry", *Faking, Forging, Counterfeiting: Discredited Practices at the Margins of Mimesis*, edited by Yola Schmitz et al., Transcript Verlag, pp. 167–180. [www.jstor.org/stable/j.ctv1wxr9t.13](http://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxr9t.13) accessed 7 Apr. 2021.
- Stewart, M. A. (1988). "Nabokov's *Pale Fire* and Boswell's Johnson", *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 30, no. 2, pp. 230–245, JSTOR, [www.jstor.org/stable/40754856](http://www.jstor.org/stable/40754856) accessed 11 Mar. 2021.
- Thompson, M. (2013). *Birth Certificate, The Story of Danilo Kiš*, Ithaca: Cornell University Press.

Ендру Вахтел

## НЕПОУЗДАНИ ПРИПОВЕДАЧ И ГРУПИ ФИКЦИЈА

**Сажетак:** Новела „Црвене марке с ликом Лењина” Данила Киша добила је релативно оскудну критичку пажњу. Рад пружа још један осврт на ову причу, усредсређујући се на њену књижевну генеологију. Посматрано у контексту „Аспернових рукописа” Хенрија Џејмса и романа *Бледа вајра* Владимира Набокова, Кишова кратка прича открива сложеност у вези са питањима тумачења и власништва књижевних текстова и њихове способности да избегну ограничења књижевне критике и критичара.

**Кључне речи:** Данило Киш, Владимир Набоков, Хенри Џејмс, „смрт аутора“, критика читалачког одзива, књижевна биографија, књижевне подвале.





**Nina V. Živančević\***

Paris-Sorbonne University, Paris IV  
Anglophone Studies

## TRANSLATING THE UNTRANSLATABLE – POETRY OF THE 21TH CENTURY: A CREATIVE VERSION OF A TRANSLATION OR A NEWLY WRITTEN ORIGINAL?

**Abstract:** In the U.S., particularly during the 1950s and 1960s, the famous censorship trials took place in regards to James Joyce's *Ulysses*, William Burroughs's work was tried and then the poetry of Michael McClure. Many valuable works of literature were not translated in the U.S. for political reasons during McCarthy's era, however, it is worth mentioning that many books were not translated due to the ignorance or basic disinterest on the side of the publishers and their editors. This second reason I also found to be more than present in my own home country, Serbia; where many valuable literary works fail to get translated either due to a certain laxity or even purely commercial interests on the side of the publishers. The art of translating is a Promethean adventure, and whether they snatch fire away from the gods or not, the translators always risk being nailed to the wall for their difficult work. Renowned American poet and translator, Serge Gavronsky, claims that the act of translation is a process which teaches us how to read.

**Keywords:** use and abuse, translation, censorship, version, original, target language

A couple of years ago I was contemplating the possibilities of the particular problem which I had entitled at that time "Use and Abuse of Translations": there were several aspects to my line of thinking but I chose to develop and gather my reflections on particular topic (Use and Abuse of the translated works of art) under two specific themes. The first theme would embody the criteria of choice (eg. *how do we choose to translate specific*

---

\* zivancevicn65@gmail.com

*literary works, under what special and temporal circumstances*) and the second one would deal with the possible censorship in translations and the censorship of the literary works in general. I lived in the United States for more than fifteen years where censorship took different, if not more subtle forms of expression than it took in so called Central Europe or Eastern Europe. In the U.S., particularly during the 1950s and 1960s, the famous censorship trials took place in regards to James Joyce's *Ulysses*, William Burroughs's work was tried and then the poetry of Michael McClure. Many valuable works of literature were not translated in the U.S. for political reasons during McCarthy's era, however, it's worth mentioning that many books were not translated due to the ignorance or basic disinterest on the side of the publishers and their editors. This second reason I found existent in my own home country, Serbia where many valuable literary works failed to get translated due to a certain laxity or even commercial interest on the side of the publishers.

Here I'm not speaking of an era where I was consulting my father's, often valid opinions of the painful era of our publishing, the years of OZNA's activities or those of the *Inform bureau*. I am not qualified to talk about that era because I had no access to the publishers' archives of that time, however, I do clearly remember the 1970s and particularly the 1980s in Belgrade where I started considering the translations of some major works of literature that belonged to the Anglophone studies. Unfortunately, putting the money factor aside (the payment of the copy-rights have always been a considerable factor to be taken into account with all publishers) I was forced to conclude that many state and private publishers did not even bother to open their eyes to the possibilities and negotiations with the foreign agencies concerning authors' rights- thus closing their doors forever to many valuable translations and translators who were making a real effort to bridge the worlds.

I assume that quite a few of my colleagues, some of them publishers themselves, would be eager to emphasize the role of money or the lack of it in their positive endeavors to furnish good literary translations. This is only partially true because I witnessed them paying the rights for the dubious translations of commercial authors such as Jacqueline Susan or Sheldon Rocklin thus catering to the lowest taste of their future readers. These publishers cringed systematically from my modest proposals to translate real works of literary art into Serbian, with the exception of Milan Komnienic

at Prosveta, who trusted my taste and signed with me a contract to translate Charles Bukowski, quite an unknown avant-garde author in the 1980s.

Somehow I slipped away from the original topic “Use and Abuse of translation” as I focused on the socio-political and economic moments in publishing houses of Serbia at that time. Perhaps I should have started discussing yet another anomaly, aesthetic in its nature and related to literary translations, and that one comes to my mind more often than other translating problems. This particular problem often occurs in translation and concerns the translators who once acquired a voice of the author they translated successfully-- they often pursue translating literary works quite different from the work of their cherished author, abusing the voice and the literary style of their “number one”. I remember a particular translator of Chekov who mastered the author’s voice to the extent that every translation of his into English sounded like Chekov. An American poet, Andrew Schelling, complained that by the time he finished translating the fifteenth century poet, Mirabai, his own verse became completely like her own and he couldn’t get rid of her influence for years! And about the art of translation he himself declared “I never underplay the risk of the translator’s work. It’s like crossing a heavily guarded border to bring back the contraband”.

Another American, Clayton Eshleman asserts that the art of translating is a Promethean adventure for a poet, and whether they snatch fire away from the gods or not, the translators always risk being nailed to the wall for their difficult work. American translator, Serge Gavronsky claims that the act of translation is a process which teaches us how to read. He is strictly against the abuse of translations as he claims that there is always a possibility in a translator to write his own work in which he could enjoy a possible dialogue with himself.

This may be true, as the translator has always a certain dialogue with himself while translating the autonomous authors, but on the other hand, Gavronsky also says that a translation should not be a dialogue between the author and his translator! He says that a translator should always copy down strictly the art of an author and the art of the original.

Many years ago, when I studied literature at the American university in Washington, D.C., I was asked, as a part of our homework exercise, to translate a poem of Anna Akhmatova from Russian into English. I was surprised to see that there were many different translations of that poem, very few of them accurate and even fewer of them beautiful- they almost made no poetic sense in English.

It was on that occasion that I started questioning translations, I mean the very possibility of translating any poem into a foreign language; many translators arrive at the same point in their work, but even at that time I was convinced that it was worth and noble effort. While translating Akhmatova into English what surprised me though was a certain similarity between Russian and Serbo-Croatian idioms, and not only in terms of the linguistic roots common to both languages but in terms of their sensibilities, *sensibility* being a key word in poetry. True, one can translate a linguistic structure of one language into another, however, mastery is to translate the entire sensibility of a certain poet and the historic mentality of his nation into foreign language different from one's own. This is how I translated Akhmatova's poem *Love*, written in a sonnet form:

It hisses like a snake, from time to time  
And swirls around a heart, ties itself into a knot.  
It cries like a dove, from time from time  
Never removes itself from a white window-pane.  
    It sparks through glittery icicles, from time to time  
It resembles drowsy flowers, from time to time  
What it does for sure is that  
It leads to peace and happiness.  
    It knows how to sob- in melancholy  
Followed by a violin player  
One could easily detect its terrible presence  
In some anonymous smile.

Anna Akhmatova is a literary pseudonym for Ana Andreyevna Gorenko, a literary lady giant who lived in Russia (1889–1966) who endowed with her creativity one of the most interesting literary periods in history, the period known as the Russian Futurism. She started writing lyrical poetry in the beginning of the 20<sup>th</sup> century and became one of the founders of the movement entitled Acmeism in literature- she was like Emily Dickenson of Russia. She wrote very intimate, lyrical, passionate poetry as she fought for the clarity of language and style. She wrote so called discreet poetry- her emotions were only hinted at and in no way explicit, that is, just the very last line in a poem would contain a twist indicating the true meaning of the verse and what the poem was all about. Akhmatova did something in Russian poetry that wasn't done before her: to begin with- before the 20<sup>th</sup> century and the revolution in Russia, the huge country was a feudal formation with a strictly patriarchal society in which it was unthinkable for women to write

poetry. I mean if they did, they did not publish it, like in Japan- those courtly lady poets could only write in their bedrooms, boudoirs but not in public..

Anyways, Akhmatova had to break ice, and though she wrote in the tradition of Pushkin, she was the first woman poet to acquire a very specific voice. She was a great translator too, but an outcast of a sort, just like Emily Dickenson- not so much a willing self-willed outcast but the one who was made that way due to the Russian society's attitude toward women poets of that era. This particular patriarchal attitude toward women I will discuss a bit later when it comes to my commentary regarding the times of the creativity of the Yugoslav women-poets of my generation. These poets are great, but very often outcasts in a society which is still very patriarchal, male-dominated.

However, speaking of the Russian women poets, and here also comes in Marina Tsvetayeva, Zinaida Gippius and Bella Achmadulina, I have to say that they are some of the greatest poets of the 20<sup>th</sup> and the 21 centuries and perhaps, there is a very good reason for it. Women such as Anna Akhmatova and Marina Tsvetayeva who formed movements in literature and left a tremendous impact on poetry in general, were in a great company. They were exposed to the most sophisticated theories of language and literature such as Michael Bachtin's, Roman Jakobson's or Victor Schlovsky's – they were in the company of the fellow-writers who were the originators of many linguistic and literary theories in Russia of that time. Marina Tsvetayeva (1892–1941) expressed some of these theories in her verse and also expressed some of that spirit of the time by writing critical essays on poetry and literature. She was also a translator and lived in many different countries; finally she committed suicide in her own country as the political oppression was so horrible in the Soviet Union during the reign of Stalin. However, whatever Tsvetayeva wrote was to express her personal and revolutionary revolt; she suffered a lot in her life but her poetry was neither pathetic nor sentimental; she was oppressed like Sylvia Plath or perhaps a revolutionary like the American poet Diane de Prima, so her verse is very upfront and rebellious.

Anyways, to get back to Serbian contemporary poetry and the Serbian women poets in particular! The poets I had translated into English such as Radmila Lazic, Ljiljana Djurdjic or Marija Knezevic, they were all heavily influenced by Anna Akhmatova and/or Marina Tsvetayeva. The reasons for this particular influence exercised on our poets are different- among these reasons I could mention the general availability or non-availability of the

Russian translations and their poetry books in former Yugoslavia, as well as the general state of reception of these books in it and in Europe in general, let us say, after the Second World War. We should bear in mind here that the federal republic of former Yugoslavia consisted of those respective republics and regions (now they are independent entities) which have been very traditional and extremely patriarchal with the exception perhaps of Slovenia. Most of the remaining regions which abandoned the federation by the end of the 20<sup>th</sup> century were ruled by the Ottoman or Austro-Hungarian empires for many centuries in a socio-political atmosphere where women had no basic rights such as the right to vote, move freely outside their household, etc. Paradoxically, it was only in the Ottoman harem where they were taken as children that they were allowed to write poetry, however at the time when the country of Yugoslavia was first founded (1916–1918) the first foreign languages and literatures to be translated from included French, German and of course, Russian. This deliberate choice of languages belonging to either French or German that is, Russian literary traditions shifted a bit in the second half of the 20<sup>th</sup> century as the geo-political interest in the world moved towards the dominancy of English language and the Anglophone expressions as such. Most of the women poets that I have been translating into English write in Serbian or Serbo-Croatian (to borrow the older name for the languages of the same root) and the eldest poet in this group was Desanka Maksimovic (1898–1993). She wrote highly lyrical, descriptive poetry, almost in a form of a prayer. She was highly indigenous, has had a school of poetry on her own, but she also read great Russian poets and theorists such as Alexander Blok, Pushkin and Pasternak, but also claimed Akhmatova and Tsvetayeva among her friends and profound influences. When the critics asked Frank O'Hara, a renowned American poet, who were the poets that influenced him the most he answered "Well, my friends, who else?"

The same was the case of Desanka Maksimovic's. All younger women poets born after the Second World War in Yugoslavia were influenced by Anna Akhmatova, Marina Tsvetayeva and of course, Desanka Maksimovic. Their verse is sharp and cynical, skeptical about the world and its future and at the same time it is often endearing, precise and direct. The language of their poetry is rather vernacular than traditional; it is original in moods and with its sharp cuts and wild jumps it plays a shock, a surprise and a subterfuge on the reader. It is always a great challenge and a considerable effort on the side of a translator to render justice and accuracy to the translation of such poetry.

A few years ago, I was in Belgrade, Yugoslavia, I was translating Kathy Acker's novel "Don Quixote" and in the middle of the night I started screaming as I couldn't go on! I said "I can't do it, I couldn't do it"! it seemed completely impossible to me to translate the paragraph which I attempted to translate! Obviously I was facing a very difficult author and a difficult text to translate; as you may be familiar with Kathy Acker's texts, she often changes genders and personas in her books, she also mixes up literary genres, so the possibilities of translating her work are very limited or small. She really writes a long poem which reads like fiction or prose, and a translator faces a difficulty with her work, the same type of difficulty that one faces with Joyce, Djuna Barnes, or some other so called "fiction writers" who really write poetry but it sounds like fiction: I think, speaking of women writers- Gertrude is the best example of this kind of writing...

I started doing literary translations- from English to my mother tongue, Serbo-Croatian, and vice-versa, also translations from Spanish and Italian which I will not discuss today- fifteen years ago while I was studying Anglo-American literature at the university of Belgrade, and things at first seemed easy, so easy to me which was perhaps due to the fact that I did not choose my translations, I mean the originals, they were chosen by my teachers who kindly suggested all the translatable stuff to me... This question of choice of the text, the right choice is very important in translations but at that time I was not aware of it, and of that element which is called the *translatability* of a literary work. So I started translating P-O-E-T-R-Y, can you imagine?! Poetry is the queen or the king of all literary forms and genres. I was translating Pound, Ginsberg, Antonio Cisneros and Octavio Paz- I was very proud of myself as I did not question my translations. Today when I look back at those translations I turn red and try to forget about them, because the first thing that one learns about translations is that the word choice is not so important- as it also is, which goes without saying. This sentence sounds contradictory- well it is, and it is not- as the thing more important than the word-choice is the choice of the cultural context and references within languages, the one we translate from and the language of "arrival". We are aware that while translating a work of art, of literature, we are not only translating words, we are translating entire cultures into a different culture and here the "legibility" of the culture that we translate into our own, is extremely important.

A bad translation can destroy an original work of literature, like in the case of Michael Hamburger's translation of Rilke: we see that the words are



there, Rilke's poems are there, but in fact they do not render justice or beauty of the original. In his English translation the metaphysical meaning is gone, the music of Rilke's German is gone, so I was reading these two translated books, one in Serbian and the same original work translated into English and I felt lucky I had the Serbian translation made by Branimir Živojinović. I would have never read nor liked Reiner Maria Rilke had I only read him in English! However, a very interesting question or rather questions arise here- as to how much of poetry is really translatable into a foreign language. Instead of blaming dear Michael Hamburger for an inadequate translation, the question of the amount of translatability of a certain literary work is the first thing that a translator has himself to ask. We should forgive our excellent colleagues for certain omissions in their work, after all we have to have sympathy for their work as they take the most ungrateful job upon their shoulders, the one of translating the most difficult literary genre such as poetry.

So, the first question to ask was whether the original was translatable or not, and what criteria were the translators to use in order to get to the worthwhile translation of the original work of art. As I've already mentioned, word-per-word choice could not be used as a criterion, so in my particular case I would always opt for so called 'colloquial mind' in my translations of not only poetry, but fiction as well (here I have in mind my translations of Charles Bukowski, Kathy Acker, Lynne Tillman, Walter Abish and many other renowned authors writing in English.) Each of these translations had their different histories and different applications of the translating methods! Even in the case of Stephen King's "Carey", a novel which I had to translate for money and did not sign the translation because I did not want my name to appear in the book, even there I had to think up a translating method. Otherwise, as I have always liked challenge and I have always chosen to translate the challenging authors, meaning the books extremely difficult to translate either as to their linguistic intricacy, their style or composition. I've followed that old somewhat banal rule saying that "translations are like women- quite boring when faithful and when unfaithful, as they digress from the original- they appear beautiful".

While translating the prose of Charles Bukowski, I had to apply Serbian street language and an offensive jargon used in prison, so when my translation of the author's "Erections, Ejaculations and stories of an ordinary Madness" finally came out of print, immediately it was ready to receive a translating award; however, my conservative colleagues, translators from English and

the so called “Shakespeareans” took an umbrage with me. Not only that they did not like my translation but they also accused me of being unfaithful to Charles Bukowski. Indeed, and why so? Well, whenever the author exclaimed something like “Hey babe” or “Doll”, I would use in translation the Serbian street jargon and literally say “hey, pussy” or “hey little fish”, the terms we use for “babe” in Serbian. However, my translating misadventures encountered a certain understanding on the side of the Prosveta publishers who prompted me later to publish the first original dictionary of English Slang and jargon ever edited in Serbia. Now, it becomes clear why some literal or word-per-word translations sound boring – they do not follow the natural music and sound in a given language, and which is the worst outcome in this enterprise – instead of bringing us closer to the original, such translations detach us both from the author and the potential genius of his original.

However, a linguist may ask: is it really possible to translate a work of art as close to the original that we stop worrying about the copy and its value vs. the original? Could we keep the actual word choice while translating close to the words of the original? And how do we bridge the semantic gaps so that we stay with and in the original while remaining interesting, lively and accurate in our translation?

I’ve always thought and after some 45 years of translating experience that accuracy IS and WILL remain the key-word in all translation. However, we talk the real Art of Translation when we combine accuracy with creativity and imagination in a language that we translate the original into. These extraordinary fruits of translations are rare though but possible to encounter or to paraphrase George Steiner, great theorist and a translating genius who pertinently remarked that a possibility of faithful and brilliant translation exists but is difficult to achieve (“Tower of Babel”). I trusted Steiner and during my first year of studying in the U.S. I started a project of translating American poetry into Serbian, above all those contemporary poets who performed at the New York’s *St. Mark’s Poetry Project*. The anthology simply entitled NEW VOICES was published by the KOV press in Serbia in 1997, and though it gained quite a positive reception in the local press, I have to admit that the translations which I made had left quite a bitter taste in my mouth. I myself didn’t quite like all of the book I edited and translated, and yes, I still do think that Clark Coolidge and Armand Schwerner *sound* better in English than in my translations as the key-word here is sound; what I had gained in vocabulary or though while connecting their line-breaks, I lost in *sound*, that intricate music of their language which is English. The

music of a language is a very pertinent but often untranslatable element in poetry, even more difficult to fathom than all cultural references pertaining to one nation, the references which also tend to remain hardly translatable. In Armand Schwerner's "Tablets" one often hears the author's imaginary persona deciphering the Sumerian alphabet and at the same time exclaiming "Untranslatable"! The exclamation comes from the author who personally had a vast experience with translations and being himself a translator from French into English.

As I have already mentioned here, there are many impossibilities which arise in the process of translating literary works and particularly the genre we call poetry, but there are also many layers and levels of the said impossibilities- those which arise on a linguistic, stylistic or the syntactic scales of our work in progress:

- if we get the right meaning of someone's work, the music of the original language often slips away in translation and is gone, or
- if we get the music right and manage transferring the sound level into the *language of arrival* successfully then we often get detached from the original territory of the original! As the matter of fact, my "American Poetry Project" was not even as bad as my "Yugoslav Poetry Project" which I started doing with Charles Simic, born and raised in Yugoslavia some good two decades before me.

I started translating Yugoslav poets into English with an awareness of different obstacles which were about to get multiplied as many poets whom I chose to translate wrote in a Cyrillic alphabet and the alphabet itself had a definitive meaning, "a room of its own" in translations. The very shape of Cyrillic letters, be it in Russian language or in Serbian or in Greek also endows writing done in these languages with a particular flavor- it brings the writing to an ancient, iconic style, as Ouspensky would put it, the style which is untranslatable. I almost gave up on the idea of translating these poems, as I have given up on the idea of translating my own poetry into English. I told Joseph Brodsky once that I wrote poetry in English to which he said "Oh, really?", meaning that it sounded a little bit phony, but then he himself started writing in English as well. However, I dared not translating Serbian poetry into English for a long time due to numerous semantic differences between these two languages and it was really Charles Simic who encouraged me to translate poetry from my mother tongue into English. I believe the turning point arrived when I got encouraged by my own work and stopped feeling

inadequate and unhappy with it. It coincided with my translation of Vasko Popa's enigmatic poem entitled "Wolf's Land".

## REFERENCES

- Akhmatova, A. (1983). *Poems*, English and Russian Edition, New York: WWNorton & Co.
- Rilke, R. M. (1981) *Poems 1912–1926*; translated by Michael Hamburger, Redding: Black Swan Books.
- Schelling, A. (1998). *Translations: The Cane Grows of Narmada River*, San Francisco: City Lights.
- Simic C. (1979). *Vasko Popa Homage to the Lame Wolf/Selected Poems*, Oberlin: Oberlin College.
- Steiner, G. (1975). *After Babel*, London: Oxford University Press.
- Živančević, N. (2003). *Englesko-srpski rečnik žargona i idioma*, Beograd: Prosveta.

Nina V. Živančević

## PREVOĐENJE NEPREVODIVOG – POEZIJA 21. VEKA: KREATIVNA VERZIJA ILI NOVONAPISANO DELO?

**Rezime:** U Americi, posebno tokom pedesetih i šezdesetih godina, pojedina dela su stavljana na sud cenzure, *Uliks* Džejmisa Džojisa, kao i dela Vilijama Barouza i poezija Majkla Meklura. S jedne strane, veliki broj vrednih književnih dela ostao je bez prevoda u Makartijevoj Americi iz političkih razloga, dok sa druge strane mnoge knjige nisu prevedene zbog neznanja ili nezainteresovanosti izdavača i njihovih urednika. Čini se da je u Srbiji problem prevashodno bio ove druge prirode, pošto mnoga značajna književna dela nisu prevedena upravo zbog nemara ili komercijalnih interesa izdavača. Umetnost prevodenja je prometejski podvig, tako da prevodioci, bilo da otimaju vatru od bogova ili ne, uvek rizikuju da budu stavljeni na stub srama zbog svog teškog posla. Poznati američki pesnik i prevodilac Serž Gavronski smatra da je prevodenje proces koji nas uči kako da čitamo.

**Ključne reči:** Upotreba i zloupotreba, prevod, cenzura, verzija, original, jezik prevoda.



## *Cerquije • Sessions*

---



**Boško J. Suvajdžić\***

University of Belgrade, Faculty of Philology  
Department of Serbian Literature with South Slavic Literatures

## THE RECEPTION OF VUK ST. KARADŽIĆ'S WORK IN THE ENGLISH LANGUAGE AREA

**Abstract:** Lach Szyrma, a writer of Polish descent, was the first one to translate our folk song into English (1821). In his paper *Popular Poetry of Serbia* (*Westminster Review*, 1826), John Browning published the English translation of several Serbian folk songs. A year later, he published the book of these translations (*Servian Popular Poetry*, 1827). John Gibson Lockhart translated and published Serbian poems (in the journal *The Quarterly Review*, 1827). Edward Robert Bulwer Lytton, under the pseudonym of Owen Meredith, published the book, *Serbski Pesme or National Songs of Serbia* (Chapman and Hall, London, 1861) and the translation was done by A. Dozon (the second edition in 1869; the third edition in 1917). Kate Freiligrath Kroeker translated a handful of songs taken from Talvj's collection (*Marko Kraljevič: the mythic hero of Servia* in *Macmillan's Magazine* in 1877).

**Keywords:** Vuk St. Karadžić, John Browning, reception, oral literature, translation.

Lach Szyrma, a writer of Polish descent, was the first one to translate our folk song into English (1821). In his paper *Popular Poetry of Serbia* (*Westminster Review*, 1826), John Browning published the English translation of several Serbian folk songs. A year later, he published the book of these translations (*Servian Popular Poetry*, 1827). John Gibson Lockhart translated and published Serbian poems (in the journal *The Quarterly Review*, 1827). Edward Robert Bulwer Lytton, under the pseudonym of Owen Meredith, published the book, *Serbski Pesme or National Songs of Serbia* (Chapman and Hall, London, 1861) and the translation was done by A. Dozon (the second

---

\* bosko@fil.bg.ac.rs



edition in 1869; the third edition in 1917). Kate Freiligrath Kroeker translated a handful of songs taken from Talvj's collection (*Marko Kraljevič: the mythic hero of Servia* in *Macmillan's Magazine* in 1877). A handful of Muslim folk poems was translated into English and published in J. de Asbóth's book *An official tour through Bosnia and Herzegovina* in 1890. Apart from these, our folk songs were translated into English by the following: Elodie Lewton Mijatović (*Kosovo*, London, 1881), E. W. Seton-Watson (*Serbian Ballads*, London, 1916), M. A. Mügge (*Serbian Folk Songs, Fairy Tales and Proverbs*, London, 1916), J. W. Wiles (*Serbian Songs and Poems*, London, 1917), Helen Rotham (*Kosovo*, Oxford, 1920), D. H. Low (*The Ballads of Marko Kraljevič*, Cambridge, 1922). Our folk songs were translated in America, too, by: George Rappall Noyes and Leonard Bacon (*The Heroic Ballads of Servia*, Boston, 1913), R. W. Seton-Watson (*Serbian Ballads*, London, 1916), James W. Wiles, (*Serbian Songs and Poems*, London, 1917), Clarence A. Manning and O. Muiriel Fuller (*Marko the King's Son, Hero of the Serbs*, New-York, 1932), Anne Pennington, Peter Levi (*Marko the Prince – Serbo-Croat-Heroic-Songs*, New York, 1984), (see Pešić 1965: 208–210; Suvajdžić 2016: 19–20).

One of the first translators of Serbian folk songs into English, John Bowring – merchant, political editor of the *Westminster Review*, diplomat and member of the Royal Academy, polyglot, translator of Spanish and Russian folk poetry – translated Serbian folk songs from German translations (translated into German by Talvj in 1825 and in 1826):

Bowring was a respectable haberdasher, a political editor of the *Westminster Review*, a diplomat, a member of the Royal Academy and a polyglot. He translated Spanish and Russian folk songs and his main hobby was “studying foreign languages and literatures.” In his introduction he pointed out that his main objective was that his translation “has the merit of perfect fidelity to the character of an original” although he had done his translations in fact almost entirely from the German version of these songs published by ‘Talgj’ [this pseudonym was formed from the initial letters of her name, Therese Albertine Luise von Jacob] in the first edition of her translations of our folk songs in 1825 and 1826. In that introduction he made a casual remark that ‘Talgj’ was “an amiable woman” who, “having passed the earlier part of her life in Russia, and possessing a mind cultivated by literature and captivated by the natural beauties of Servian poetry, has most successfully devoted herself to their diffusion.” At the end of the introduction he also casually emarked that he had employed the notes attached to ‘Talgj’s’ translation “without any special reference to them.” But, he failed to acknowledge publicly the extent of his debt to ‘Talgj’s’ translations and she “cherished a certain resentment against the author”.<sup>6</sup> In the February of 1828, she called him “a literary dandy”, adding that she considered it funny this mania of his to be “universal” not only in Slavic studies, but in anything foreign”, hinting at “his superficial knowledge of languages” (Koljević 2015: 269–279).

Dragutin Subotić particularly wrote about the resentment Talvj felt because of the dishonesty of Bauring's translation.<sup>1</sup> The 1830's correspondence between Vuk Karadžić and John Bowring – written in French and Russian, in which Vuk tries to have his translation of the *New Testament* published by the London Bible Society with the help of a respected translator of Serbian folk songs into English – has been preserved.<sup>2</sup> This attempt ended in failure, but the correspondence is very interesting from a cultural and historical point of view (See Suvajdžić 2016: 183–184):

JOHN BOWRING – VUK KARADŽIĆ,  
LONDON FEBRUARY 15, 1829

Londres ce 15 Fev 1829.

C'est avec une extrême impatience que j'ai attendu le MS. dont votre honorée du 17/29 Septe m'entretient.

Je n'ai rien reçu – et j'en suis extrêmement fâché – car il se passe le moment intéressant et que je trouve sans pouvoir faire ce que j'aurais surtout désiré.

Mais veuillez – veuillez me donner de vos nouvelles et agréer l'assurance de mon amitié constante

John Bowring.

АКАДУ, 3839. *Вукова преписка V*, 475.

---

<sup>1</sup> See D. Subotić, "Yugoslav Traditional Poetry in English Literature", *Yugoslav Popular Ballads*, Cambridge at the University Press, Cambridge, 1932, p. 230, even earlier, Dragutin Subotić expressed this view in other words – see "Srpske narodne pesme u engleskoj književnosti [Serbian Folk Songs in English Literature]", *the Anniversary of Nikola Čupić*, Book XXXVII, the publication of the Foundation of Nikola Čupić, Državna štamparija Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, Belgrade, 1928, p. 34.

<sup>2</sup> See Lj. Stojanović, *The Life and Work of Vuk Stefanović Karadžić*, Second (phototype) edition, Belgrade: BIGZ, 1987, 612–618.

VUK KARADŽIĆ – JOHN BOWRING,  
VIENNA, MARCH 5, 1829

Въна 5. Марта по Римскому. 829.

М. Г. И. Карловичъ!

Прежде нѣсколько днѣй я пріѣхалъ изъ Сербіи обратно въ Вѣну. Въ бытность мою въ Сербіи чрезъ Сербскаго агента изъ Константинополя писалъ Кн. М. Обреновичу какой то членъ Лон дон скаго Библейскаго общества (вѣроятно Г. Ливесъ) о цевеводѣ Н. З. на Сербскій языкъ. И я твердо надѣюсь жалаемому [!] рѣшенію. – Я надѣюсь опять быть въ Сербіи откуда можетъ быть возмогу сообщить Вамъ что нибудь извѣстнѣе въ призрѣнни сего дѣла. Между тѣмъ прошу Васъ покорнѣйше принять мою чувствителнѣйшую благодарность за Ваше стараніе; ибо я знаю, что и сіе писалъ Г. Ливесъ по вашему представленію.

Естьли бы Вы между тѣмъ благоизволили удостоить каковаго извѣстія Вашей стороны, то прошу отправить оное только Г. Копытарю который кланяется Вамъ учтивѣйше. Онъ говоритъ, что писалъ Вамъ два письма и надѣется, что Вы ихъ получили. Не знаю слышали ли Вы, что Добровскій умеръ?

Измежду прочихъ причинъ, для чего Вы не получили изъ Сербіи отвѣта на письмо Ваше, сія есть важнѣйшая что они письма Вашего *не разумѣли*. Въ Сербіи еще нѣтъ чловѣка, знающаго по Аглички! Того ради, я прошу Васъ М. Г. извините сія грубость. С. М. письменно просиль меня изъ Черной Горы, благодарить Васъ за посланную книгу.

Концепт. АСАНУ, 3840. *Вукова прейиска V, 476.*

The next scholarly vogue for Serbian (epic) folk poetry in Europe coincided with a renewed interest in the so-called “Homeric Question” and the question of the birth of an epic, from the *Iliad* and the *Odyssey* to this very day. In science, the Homeric Question refers to the dilemma whether the *Iliad* is the work of one poet or whether it is a product of oral-formulaic composition, consisting of various poems in ancient Greek. There are two possible lines to follow in an attempt to answer this question: some researchers think that the *Iliad* is a concatenation of poems that were mechanically joined together and in this epic poem, they trace some inconsistencies and mistakes which, according to them, disprove the theory that one authentic and brilliant poet gave an overall picture of the Trojan War. The Unitarians,

on the other hand, find in the structure and composition of this epic poem arguments that undoubtedly support the theory that one brilliant poet, that the Greeks named Homer, composed this epic poem.

Matija Murko had a major influence on Milman Parry, a young Homerologist from Harvard, and on Albert Bates Lord, his assistant, when they referred to Serbian and Balkan epic poetry in an attempt to answer the Homeric Question. Consequently, their research was published in the book *The Singer of Tales* written by A. Lord which prompted the members of the educated public of both Europe and the world to research scientifically the epic poetry of the South Slavs. Marshall McLuhan included the results of Lord's research in his major work *Understanding Media: The Extensions of Man* (See Suvajdžić 2016: 22).

Vuk, in a peculiar way, presented the Serbian people as "literary" people and introduced them to European literature, at the same time, preserving their identity and insisting on the terms: "folk" and "Serbian" (See Suvajdžić 2016: 23).<sup>3</sup>

One of the first studies that dealt with English translations of Serbo-Croatian literature was D. H. Low's study "The First Link between English and Serbo-Croat Literature" (*The Slavonic Review*, vol. 3, no. 8, 1924, pp. 363–369). It emphasizes Fortis' recording of "Hasanaginica" and its translation by Walter Scott as the first point of contact between Serbian oral poetry and the English literary public:

Scott's version is only a translation of a translation of a translation, and it would be but a sorry task to compare this wishy-washy verbosity with the spare, lean virility of

---

<sup>3</sup> "His entire work was defined by the terms "popular" and "Serbian" or more precisely by the phrase "Serbian popular". Highlighted in the title of his major works, these terms refer to the most important things that define these books as literary works, from their topics to their literary forms and style. In his time and in his interpretation, these terms referred only to common people, to 'peasants and labourers' who, according to Vuk, were the 'essence' of our nation. Thus, he discovered the sources that had been available to everyone and yet nobody had made use of them. In all the earlier epochs of Serbian literature, from its beginnings, ever since the Serbs had accepted the Slavic language, during the entire Middle Ages, under Turkish rule, in the 18<sup>th</sup> century (with the exception of Venclović and Dositej), in fact, until the moment when Vuk appeared on the literary scene, literature and books had not reached common people as such. Vuk's work, just like all the other major creations of the human spirit, was the result of *his* development as a *gradual ripening* which had not taken place within literature itself, but what was more important, it had taken place outside literature in the depths of the language that was alive and in the depths of the collective consciousness. (Deretić 2002: 570)

the Serbian – or even of the German. We must remember, however, that our young translator who habitually “over-estimated all talents save his own” was at the moment suffering very badly from the incredibly pernicious influence of Lewis. So much so that the preposterous “Monk” might almost have made the translation himself. Yet the “Morlachian Fragment,” crude, feeble, and emasculate as it is, marks the first recorded appearance in English of the poetry of the Serbs, and forms thus a literary link not without an interest and an importance of its own (Low 1924: 363–369).

The functions of the epic formula and some characteristics of oral traditional poetics were especially investigated by Albert B. Lord:

It is my hope that my remarks may help to heighten other scholars’ awareness that many of the published texts that we have are not adequate for a true analysis of oral-traditional style, because very often they have been changed in the direction of written non-traditional style, and do not represent the singer’s text. I would also hope that what I have said may stimulate others to look more closely at the distinctive poetics of oral-traditional epic performance. Yet a note of caution may also be in order. In the search for the fine points of traditional poetics there is a real danger that one may go too far and see things in the text that are not there. If due consideration is given to the constraints of performance and of tradition, our vision of oral-traditional poetics will surely bear the stamp of truth (Lord 1988: 21–28.)

John S. Miletić writes on the distinctions between oral and written style, especially with reference to the concept and function of popular literature:

A curious feature of one form of *pučka književnost*, the quasi-folk style poem, is its potential to be folklorized, or to take on the features of the folk style, after it has entered the tradition of folk singing. This phenomenon has been noted in the case of some of Kačić Miošić’s imitations and has been proposed in the case of a *bugarštica* and some of the authentic folk songs in Kurelac’s collection.<sup>1</sup> What is especially interesting about the folk songs in question collected by Kurelac is the mutual interaction of the folk and the quasi-folk poetic traditions, and the degree to which the quasi-folk style came in turn to influence and shape the folk-song tradition which inspired it (for details, see n. 4 above). Jovan Deretić calls attention to the partial folklorization of songs in Vuk Stefanović Karadžić’s fourth volume of the Vienna edition (1862) which the Montenegrin Bishop Petar I wrote and which later underwent some folklorization in the folk-song tradition; Deretić notes that these songs are on the border of folk and learned literatures. They seem to me to belong to a specific sub-type in Bošković-Stulli’s system of *pučka književnost*, that is, to a sub-category of the quasi-folk style group; unlike Kačić Miošić’s imitations, they are much closer to the folk style than to the learned since they are on the very edge of the folk style because of their partial folklorization (Miletich 1988: 99–106).

In a series of studies, Mirjana Detelić talks about the limitations of Peri-Lord’s formula theory when it comes to the material on which the theoretical conclusions were drawn (Detelic 2002; 2006). In a series of

studies, articles and essays, academician prof. dr Nada Milošević-Đorđević has presented the poetics of Serbian oral tradition, with an emphasis on the English translation of Vuk Karadžić's opus:<sup>4</sup>

Vuk Karadžić's poetics reflects his active attitude to the whole national, social, moral and artistic apparatus of Serbian oral culture. He understood this apparatus thoroughly and presented it to the world in his own way. His poetics of tradition involves, above all, a language which represents 'the sacred soul of the nation', a language which writers and educators must take into account, as the people create words and compose for general use and to communicate ideas. This is the language of a 'finished' folk literature, which Karadžić takes as the basis of the literary language, and which is the basis of contemporary literary activity. But this poetics is built on a broad view of the life, customs, beliefs and history of a people vividly preserved in oral literature (Milošević-Đorđević 1994: 52–67).

Professor Nada Milošević-Đorđević introduced our scientific public to the importance of the works of American folklorists John Miles Foley, Milman Parry and Albert Lord. She also wrote about translations and anthologies of our folk literature in the English-speaking world.<sup>5</sup> Prof. Snežana Samardžija also devoted particular attention in her research to Vuk's poetics in the context of his entire work:

Never before, or, indeed after Karadžić, has the task of collecting folk songs been approached so systematically, with such perseverance and care. Owing to his scrupulous selection of the material, which he recorded or received from his collaborators, he managed to publish the finest folk poems composed by his people. The four-volume edition of *Serbian Folk Songs (Srpske narodne pjesme)* first appeared in Leipzig (Vols. II and III, in 1823, Vol. I, in 1824; Vol. IV was published in Vienna, in 1833). The four volumes of the definite, slightly revised, edition, known as the Viennese edition, were successively published in 1841, 1845, 1846, 1862, and later reprinted several times (Samardžija 2011: 7–22).

---

<sup>4</sup> The Poetics of the Serbian Oral Tradition of Vuk Karadžić / N. Milošević-Đorđević // The uses of tradition a comparative inquiry into the nature, uses and functions of oral poetry in the Balkans, the Baltic, and Africa. London: University of London: School of Slavonic and East European Studies; Helsinki: Finnish Literature Society, 1994. pp. 51–73; The Oral Tradition / N. Milošević-Đorđević // The history of Serbian culture; [translated by Randall A. Major]. – Edgware: Porthill, 1995. pp. 147–163. (English translation of the book: *Istorija srpske kulture*, 1994. Other editions: [2nd ed., English ed.]. – Belgrade : Mrlješ : Verzal press, 1999. – 2nd ed. – Edgware : Porthill Publishers, 1999).

<sup>5</sup> The Serbian Epic Ballads: an anthology / translated into English verse by Geoffrey N. W. Locke; [foreword by N. Milošević-Đorđević]. – [1st ed.]. – Belgrade: Nolit, 1997 – 436 pages. (Other editions: – Belgrade: Tanesi, 2011 – 401 p., [24] p. with plates: illustrations; 20 x 26 cm).

Prof. Samardžija also referred to the reception of our oral literature in Europe in the 19th and the 20th century:

[...] In the same year when Mérimée published his famous mystification of the so-called “Illyrian” poetry (in fact, Serbian folk songs), *La Guzla* (1827), J. Bowring published his translations and announced his intention to translate all the poems of Karadžić’s two collections. With the help of S. Milutinović, W. Gerhard published two volumes of his translations of Serbian folk songs in 1828. Goethe wrote approvingly about this work and praised the cultural mission of his compatriots. Finnish translator Jochan Runneberg based his translations into Swedish (1830) on T. A. L. von Jacob – Talvi’s translations. In the second half of the 19th century two books of translations by O. Dawson appeared in 1859 and in 1888 respectively. A collection of translations into Russian by M. Stavritsky was published in 1876. Russian translators also included Vostokov, Sreznevsky and Pushkin. L. Leger edited a small collection of songs about Marko Kraljević in 1906. The fame of this poetry also spread across the Atlantic Ocean. Professor of Slavonic Languages at the University of California J. N. Rappel and L. Bacon published a voluminous collection of Serbian folk songs in Boston, in 1913. (Samardžija 2011: 7–22)

A cordial monograph on Vuk’s life and work was written by Duncan Wilson, British ambassador to Yugoslavia since 1964, and a great friend of our country. He particularly emphasized the importance of friendship and cooperation between Vuk Karadžić and Jernej Kopitar in Vienna (D. 1970: 1–10). Elizabeth Wilson, Duncan’s widow, revealed the personal memories of the years spent in Serbia and the reasons for writing this biography at the Scientific Meeting of Slavists, organized by the International Slavistic Center in 1988:

[...] So, when Duncan started writing about Vuk he did not see him only in international context but in the context of his native country, his Serbia that Vuk had been proud of and that he had done so much for. In the end, it must be said that Duncan was fascinated by Vuk. Critics wrote that Duncan was objective and that he “liked and understood Vuk” (E. Wilson 1988: 337–343).

And last, but certainly not least. With his studies on Marko Kraljević in the Anglo-Saxon mirror, as well as on the poetics of Vuk’s singers, Svetozar Koljević left an indelible mark on interpretations of Vuk’s work in the English-speaking world in the 20th century.

## ABBREVIATIONS

- Вук, Пјеснарица: Вук Стеф. Караџић, *Пјеснарица 1814–1815, Сабрана дела Вука Караџића*, књ. 1, прир. Владан Недић, Београд: Просвета, 1965.
- Вук, Преписка I: Вук Стеф. Караџић, *Преписка I (1811–1821), Сабрана дела Вука Караџића*, књ. 20, прир. Голуб Добрашиновић са сарадницима, Београд: Просвета, 1988.
- Вук СНП I: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, књ. I, *Различне женске пјесме* (1841), *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. IV, прир. Владан Недић, Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964, Београд: Просвета, 1975.
- Вук, СНП II: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, књ. II, у којој су пјесме јуначке најстарије, Беч, 1845. *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. V, прир. Радмила Пешић, Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964, Београд: Просвета, 1988.
- Вук, СНП III: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, књ. III, у којој су пјесме јуначке средњијех времена, Беч, 1846. *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. VI, прир. Радован Самарџић, Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964, Београд: Просвета, 1988.
- Вук, СНП IV: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, књ. IV, 1862, *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. 7, прир. Љубомир Зуковић, Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964, Београд: Просвета, 1986.

## REFERENCES

- Деретић, Ј. (2002). *Историја српске књижевности*, 3. проширено издање, Београд: Просвета.
- Детелић, М. (1992) *Мишски простор и етика*, САНУ & АИЗ Досије, Београд.
- Детелић, М. (1996). *Урок и невеста. Поетика епске формуле*, Балканолошки институт САНУ, Београд.
- Кољевић, Св. (2015). „Марко Краљевић у англосаксонском огледалу“, у: *Вук Стефановић Караџић (1787–1864–2014)*, ур. Н. Милошевић-Ђорђевић, Београд: САНУ, 269–279.
- Милошевић Ђорђевић, Н. (2002). *Казивајти редом. Прилози проучавању Вукове поезије усменој стварања*, Београд: Рад-КПЗ Србије.
- Стојановић, Љ. (1924). *Живот и рад Вука Стефановића Караџића*, Београд: Штампарија Макарије, Друго (фототипско) издање, Београд: БИГЗ, 1987.



- Foley, J. M. (1995). *The Singer of Tales in Performance*, Indiana University Press.
- Foley, J. M. (2010). "Traditional History in South Slavic Oral Epic", in: *Epic and History*, ed. By David Konstan and Kurt A. Raaflaub, Blackwell, 347–361.
- Foley, J. M. (2011). "Plenitude and Diversity: Interactions between Orality and Writing", *Жива реч*, зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић, уредници Мирјана Детелић, Снежана Самарџија, Београд: Балканолошки институт САНУ: Филолошки факултет, pp. 651–655, 666–668.
- Locke, N. W. (1997). transl. *The Serbian Epic Ballads. An Anthology*, Nolit: Belgrade.
- Lord, A. B. (1954). "General Introduction," *Serbocroatian Heroic Songs (Srpskohrvatske junačke pjesme)*, vol. 1 (Cambridge, Mass. and Belgrade: Harvard University Press and the Serbian Academy of Sciences.
- Lord, A. B. (1965). *The Singer of Tales* (1960); rpt. New York: Atheneum.
- Lord, A. B. (1981). *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts – London, England.
- Lord, A. B. (1986). *Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula*, Oral Tradition 1/3, 467–503.
- Lord, A. B. (1988). "Some Characteristics of Oral-Traditional Poetics", *Oral and Written/Literate in Literature and Culture*, Proceedings of an International Conference held in Novi Sad, September 21–23, 1987, to Honor Vuk Stefanović Karadžić (1787-1864), edited by Svetozar Petrović, Novi Sad: Vojvodina Academy of Sciences and Arts, pp. 21–28.
- Low, D. H. (1924). "The First Link between English and Serbo-Croat Literature", *The Slavonic Review*, vol. 3, no. 8, pp. 363–369.
- Miletich, J. S. (1988). "Oral Style/Written Style in Ancient and Medieval Literature: Differentiation and Aesthetics", *Oral and Written/Literate in Literature and Culture*, Proceedings of an International Conference held in Novi Sad, September 21–23, 1987, to Honor Vuk Stefanović Karadžić (1787–1864), edited by Svetozar Petrović, Novi Sad: Vojvodina Academy of Sciences and Arts, pp. 99–106.
- Milošević-Ђорђевић, N. (1994). *The Poetics of the Serbian Oral Tradition of Vuk Karadžić. – The uses of tradition a comparative enquiry into the nature, uses and functions of oral poetry in the Balkans, the Baltic, and Africa*. London: University of London: School of Slavonic and East European Studies; Helsinki: Finnish Literature Society, p. 51–73.
- Milošević-Ђорђевић, N. (1995). *The Oral Tradition. – The history of Serbian culture; [translated by Randall A. Major]. – Edgware : Porthill, 1995. p. 147–163. (Превод на енглески књиге: Историја српске културе, 1994. Ostala izdanja: [2. ed., English ed.]. – Beograd : Mrlješ : Verzal press, 1999. – 2nd ed. – Edgware : Porthill Publishers, 1999).*

- Milošević-Dorđević, N. (2016). Serbian Oral Tradition of Vuk Karadžić. – Vuk Stefanović Karadžić: Serbian traditional oral heritage / redaction, introduction and comments Boško Suvajdžić; [translated by Sandra Josipović]. Belgrade : Vuk's Foundation, p. 275–294.
- Pešić, R. (1965). „Prevodi i prerade naših narodnih pesama na strane jezike“, u: *Enciklopedija Jugoslavije*, Zagreb: Izdanje i naklada Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, knj. 6, str. 208–210.
- Pešić, R. (1965a). *Uticaj na susedne narodne književnosti*, u: *Enciklopedija Jugoslavije*, Zagreb: Izdanje i naklada Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, knj. 6, str. 208.
- Samardžija, S. (2011). „Serbian Oral Literature“, Snežana Samardžija, Ljiljana Juhas Georgievska, Dušan Ivanić, Predrag Palavestra, Mihajlo Pantić, *A Short History of Serbian Literature*, translated by Branka Levkov Bulat, translation edited by Svetozar Koljević, proofreaders Randall A. Majar and Zoran Paunović, Belgrade: Serbian PEN centre, pp. 7–2.
- Subotić, D. (1932). Dragutin Subotić, “Yugoslav Traditional Poetry in English Literature”, *Yugoslav Popular Ballads*, Cambridge at the University Press, Cambridge.
- Suvajdžić, B. (2016). Vuk Stefanović Karadžić: Serbian traditional oral heritage / redaction, introduction and comments Boško Suvajdžić; [translated by Sandra Josipović]. Belgrade : Vuk's Foundation.

Boško J. Suvajdžić

#### RECEPCIJA DELA VUKA STEF. KARADŽIĆA NA ENGLESKOM JEZIČKOM PODRUČJU

**Rezime:** U radu se govori o prvim prevodima dela Vuka Stef. Karadžića na engleski jezik. Posebno se skreće pažnja na prevode Džona Bauringa. U drugom delu akcentuju se najvažnije teorijske rasprave u XX veku koje Vukovo delo situiraju u diskurs razmatranja usmene formativnosti, pitanja odnosa usmeno-pisano u folkloru, te barataju poznijim prevodima, antologijama i izborima kojima su se posebno teorijski bavili prof. Svetozar Koljević, akademik Nada Milošević-Dorđević, dr Mirjana Detelić, prof. dr Snežana Samardžija i dr. Poseban oslonac u pregledu građe predstavljala je knjiga o Vukovom delu u prevodu prof. Sandre Josipović (Vuk Stefanović Karadžić: Serbian traditional oral heritage / redaction, introduction and comments Boško Suvajdžić; [translated by Sandra Josipović]. Belgrade : Vuk's Foundation, 2016).

**Gljučne reči:** Vuk Stefanović Karadžić, Džon Bauring, prevodi, englesko jezičko područje, epska formula, odnos usmeno-pisano, Vukova zadužbina.



**Ненад М. Томовић\***

Универзитет у Београду, Филолошки факултет  
Катедра за англистику

## „ДИОБА ЈАКШИЋА” У ПРЕВОДУ НА ЕНГЛЕСКИ ЏОНА БАУРИНГА

**Сажетак:** Овај рад бави се преводом српске народне песме „Диоба Јакшића” на енглески језик, а аутор овог превода је сер Џон Бауринг, чувени британски писац, путописац, преводац и дипломата. Превод је објављен 1827. године у оквиру збирке *Servian Popular Poetry*, у којој се налази више превода српских народних песама. У раду је анализирана употреба стандардних преводачких техника и поступака, као и нужна одступања од оригиналног текста у циљу приближавања оригинала англофоном читаоцу и адаптирању његовој култури. Приликом анализе преводачких техника и поступака, аутор се усредсредило на висок квалитет препева, преношење стилских и формалних особина песме и на превођење елемената типичних за српску културу.

**Кључне речи:** „Диоба Јакшића”, превод, енглески, Џон Бауринг.

Током 19. века, када национални покрети широм Европе ојачавају, што је изнедрило стварање многих националних држава, међу интелектуалцима Старог континента јавља се интересовање за културу и достигнућа до тада мање познатих народа. Српска народна поезија није била изузетак, па се у том периоду јављају бројни преводи који су је приближили тадашњој европској интелектуалној елити, која је коначно могла да увиди њену уметничку вредност. Енглеско говорно подручје имало је прилике да се упозна са више превода српске народне поезије, било да су преводи директни, било са неког другог језика, а међу најзначајнијим културним посленицима тог доба, заслужним за њену популаризацију,

---

\* [nenad.tomovic@fil.bg.ac.rs](mailto:nenad.tomovic@fil.bg.ac.rs)

нарочито се истичу сер Волтер Скот, Елоди Лотон Мијатовић, сер Џон Бауринг и други.

Џон Бауринг (1792–1872) у британској историји познат је као економиста, државни службеник високог ранга, али и као познавалац више језика и преводилац. Публици енглеског говорног подручја приближио је многа дела словенских и осталих народа, укључујући и преводе српске поезије. Како наводи Костић (2014: 390), прво сведочанство о његовом интересовању за српску народну поезију потиче још из 1826. године када је објавио приказ Вукових збирки из 1823. и 1824. године у часопису *The Westminster Review*, уз неколико сопствених превода стихова народне поезије и део Гетеове верзије „Хасанагинице”, да би 1827. објавио и збирку *Servian Popular Poetry*.

У овом раду усредсредимо се на Баурингов превод песме „Диоба Јакшића”, која припада покосовском тематском кругу. Деретић (1983: 226) песму сврстава међу најлепше, наводи да се допала и самом Гетеу, али подсећа нас и да није заснована на историјским чињеницама. Збирка у којој је објављен овај превод *Servian Popular Poetry* (1827) садржи ауторов предговор, посвету Вуку и мноштво песама различитих жанрова. У предговору Бауринг покушава да колико-толико објасни историјски контекст, даје информације о језику, његовој историји и књижевности и покушава да читаоцу приближи дух времена. Упркос извесним непрецизностима, може се рећи да је Бауринг учинио све што је могао како би читаоца што боље упутио. Од осталих података занимљиво је споменути и то да је на насловној страни прво дат српски наслов *Народне српске њјесме*, затим енглески, а онда и крилатица „Јоште, браћа, да вам ријеч кажем!” која није преведена на енглески.

Приликом анализе превода почећемо од напомена које је у предговору дао Бауринг. Како сâм наводи (Бауринг 1827: xlvii–xlvi), у наративној поезији је сачувао метрику песама, настојао да верно сачува карактер оригинала и да користи постојећу литературу о српској народној поезији, као и њене преводе. Како на истом месту наводи, иако се ретко сусретао са римом, настојао је да је сачува, али је зато себи дозволио и мало више слободе у изражавању. На крају предговора, Бауринг обавештава читаоца и да су му при преводу од користи били и радови аутора који су се бавили српском народном поезијом као што су Гете, Грим, Фатер и белешке уз већ постојеће преводе Терезе Албертине Лујзе фон Јакоб Робинсон (Талфј).

Упркос овако минуциозном раду и разматрању извора, нека одступања и мање грешке ипак постоје, што ће у даљем тексту бити и наведено. Ипак, на њих не треба гледати критички јер је у 19. веку српски језик био недовољно познат на западу Европе, страним језиком је било много теже овладати него данас, филолошка литература није била развијена, а српска култура, свакодневни живот, обичаји, географија и историја нису били довољно описани. Овде се може констатовати и да је Баурингов превод песме „Диоба Јакшића” изузетно добар чак и према савременим мерилима, а о чему ће бити нешто више речи у наставку рада.

Пре анализе самог превода, било би корисно поћи од адаптације српских властитих именица, која у овом случају подразумева њихову транскрипцију. Енглески језик је у 19. веку углавном користио правило да се властите именице из језика који се пишу латиничним писмом углавном преносе у изворном облику, али језици који се пишу другим писмима нису имали стандардну транскрипцију. Данас то није случај јер такви језици обично имају сопствене и међународно признате стандарде за латиничну транскрипцију које енглески преузима. Код властитих именица употребљених у Бауринговом преводу поједини облици делују необично са становишта савременог говорника енглеског језика. Тако, на пример, облици *Ujitz* (Ужице) или *Rujitza* (Ружица) садрже слово *j*, које данас најчешће одговара енглеском /dʒ/, али се овај начин писања може повезати са старијим текстовима на немачком, где се могу пронаћи и облици као што су *Ujitz* или *Pojega* (Пожега). Овај начин транскрипције данас је необичан и за енглески и за немачки, али пошто се Бауринг водио немачким изворима, на основу њиховог поређења, јасно је да се определио за решења која су позната, али данас атипична у немачком језику.

Још један траг у транскрипцији који указује на употребу немачких извора, а у преводу је неадекватан, налази се у стиху који у вокативу помиње Богдана Јакшића („Јакшић Дмитар и Јакшић Богдане”), а на енглеском су њихова имена наведена као “*Jakshich Dmitar and Jakshich Bogdana*”. У српској народној поезији среће се вокатив уколико је потребно употпунити број слогова, што је случај и са песмом чији превод анализирамо. Оваква употреба вокатива очигледно је умела да збуди више преводаца, па се српски облик вокатива јавља у немачком преводу код Талфј (1825: 147), док се код Бауринга у коришћеном издању јавља облик *Bogdana*. Енглески језик не познаје падеже какве имају словенски језици и по правилу увек користи облик номинатива у језику из-

ворнику, али овде се јавио изузетак. У остатку текста Бауринг доследно користи облик *Bogdan*, тј. у складу са правилима. Транскрипција презимена оба брата је такође занимљива јер не користи слова *y* или *i*, којима се обично бележи /j/, већ пише *Jakshich*, што је по свој прилици на основу немачке транскрипције овог презимена (*Jakschitsch*), али барем делимично прилагођене енглеском, премда се *j* повремено јавља у страним речима, односно именима, где означава /j/. С друге стране, приликом транскрипције имена Небојша, тј. Небојшине куле, Бауринг користи очекивани облик *Neboisha*. Најмање очекивана транскрипција јавља се код речи Чекмек-ћуприја, где Бауринг у фусноти пише *Checkmel-Juprija*, док у преводу одговарајућег стиха стоји *the bridge of Chekmel*. Бауринг је очигледно упознат са тиме да именица *ћуприја* означава мост и да може бити саставни део назива моста, али нејасно је због чега меша слова *k* и *l*, па се може претпоставити да је у питању штампарска грешка или нејасно видљиво слово у оригиналу. *Juprija* је такође необичан начин да се транскрибује *ћуприја*, али тешко је претпоставити зашто се Бауринг определио баш за овај облик. У енглеском се током 19. века за Београд обично користио адаптирани облик *Belgrad*, али у једном стиху („Swift he hurried to Bijögrad’s fortress”) Бауринг користи *Bijögrad*, што је иначе облик који се користи у изворном тексту, додуше, без дијакритике изнад *o*, али је овде преводилац у фусноти навео да је у питању Београд, по свој прилици одредивши се за ово решење како би се одржала метрика.

Преводилац је покушао да задржи метрику оригинала колико је то било могуће. Као и многе друге народне песме, „Диоба Јакшића” писана је у епском десетерцу, који је у основи трохејски и има цезуру после четвртог слога. Овакав стих није типичан за енглеску поезију, али је преводилац углавном успевао да задржи десет слогова у стиху, док је на неким местима успео и да преслика епски десетерац и његову цезуру, као нпр. у следећим стиховима:

[...] How two brothers have their wealth partitioned,  
 Jakshich Dmitar and Jakshich Bogdana. [...]  
 [...] Banat also, to the river Danube [...]  
 [...] Such a trifle; but a feud soon follow’d, —

Ово се може назвати својеврсним успехом јер се стих типичан за један језик тешко може пренети у други имајући у виду да се системи акцентовања разликују, као и то да књижевна традиција многих језика има већ укоренењу версификацију за одређени жанр поезије. У прилог

овом успеху може се навести и да се енглески и српски стих разликују у томе што енглески стих има бржи темпо уколико има више ненаглашених слогова, док се у српском темпо успорава. Ово проистиче из својства да је у основи енглеског стиха одбројавање акцената, а у основи српског одбројавање слогова (Хлебец 2009: 148).

Бауринг је настојао да сачува и нека стилска средства, од којих можемо споменути поједине говорне фигуре. Као илустрација послужиће почетак песме:

Мјесец кара звијезду Даницу:  
„Ђе си била, звијездо Данице?  
Ђе си била, ђе си дангубила?  
Дангубила три бијела дана?”  
Даница се њему одговара:  
„Ја сам била, ја сам дангубила  
Више б’јела града Бијограда, [...]”

У оригиналу се лако препознају анафора (Ђе си била), анадиплоза (дангубила), синтаксички условљено одступање од епифоре (звијезду Даницу, звијездо Данице), леонинска рима (била, дангубила), као и повремено коришћење алитерације и асонанце, што Бауринг успешно решава средствима које му пружа енглески језик. Превод наведених стихова гласи овако:

Hark! the moon is to the day-star calling:  
“Morning star! say, where hast thou been *wandering*;  
Tell me where thou hast so long been *lingering*;  
Where hast thou white days three so wasted? – tell me!”  
To the moon, anon, the day-star answer’d:  
“I have wander’d, moon! and I have linger’d  
Lingered o’er Belgrad’s white towers, and wondered [...]

Бауринг успева да сачува анадиплозу (*linger’d/lingered*), леонинску риму (*wander’d, linger’d*, па затим *lingered* и *wandered*), а и код њега се спорадично јављају алитерација, консонанца и асонанца. Осим тога, уводи и риму, која се види у стиховима где су коришћени глаголски облици који се завршавају на *-ing* и *-ed*, укључујући и елидоване облике означене апострофом. Бауринг препознаје риму и у стиховима „Од Бога је велика гријота, / А од људи покор и срамота”, тако да превод гласи “Shall I kill my brother – kill with poison! – / “Twere a monstrous crime before high



heaven” у којима се завршне речи оба стиха изговарају са /əп/. Глаголи *мислиши* и *смислиши*, употребљени у стиху „Све мислила, на једно смислила” користе категорију вида ради остварења уметничког ефекта, што Бауринг успешно компензује превodeћи га реченицом “Thus she thought, until a thought relieved her”, користећи то што у енглеском прошли облик глагола *think* (‘мислити’) и именица која означава мисао звуче и пишу се идентично.

На овом месту би требало напоменути да рима у даљем тексту постаје ређа и да се по свој прилици јавља случајно уколико структура реченице или њен садржај то захтевају, па се нешто касније јављају *alloted* и *divided*, затим *brother* које се понавља и римује по једном са *no longer*, *courser*, *master* и *answer*. Може се констатовати и да се рима у преводу јавља уместо анафоре („Те извади сивога сокола, / Па он пита сивога сокола: / ’Како ти је, мој сиви соколе / Како ти је без крила твојега?’”), код стихова “And he bore his falcon from its waters / Then with pitying voice he ask’d his falcon: / “Hast thou courage, yet, my faithful falcon! / Now thy wings are from thy body riven?””, где се и *falcon* и *riven* завршавају на /əп/. Осим риме, преводилац успева да у великој мери сачува и анадиплозу јер успева да на готово истоветан начин искористи именицу *falcon* на крају стиха, баш као што је и народни певач употребио *соко* у оквиру десетерца.

Бауринг примећује и када се у оригиналу користе фонетска средства, као нпр. у стиху „О мало се браћа завадише, / Да око шта, веће ни око шта”, где је у преводу користио алитерацију и консонанцу, од којих је прва је у енглеској поезији позната још од англосаксонског периода, тако да превод овог стиха гласи: “Then a strife arose about a trifle – / Such a trifle, but a feud soon followed.” Овде би требало додати да Бауринг зналачки употребљава и /s/, које у комбинацији са /f/ ствара сазвучје фрикатива какво се често јавља у поезији на енглеском језику. Слично је поступио и код стиха „Кад ујутру јутро освануло”, који је превео “When the morning of the morrow waken’d”, поновивши речи истог корена и искористивши алитерацију понављајући /m/.

Занимљива употреба алитерације и консонанце јавља се код превода стихова „Те узима чашу молитвену, / Саковану од сувога злата”, где се у оригиналу два пута чује /s/. Преводилац на овом месту помера алитерацију у стих испред, те стихове преводи на следећи начин: “Took the consecrated cup of blessing / ’Twas a cup of beaten gold her father [...]” Овде се може приметити и то да је фонетска структура чак мало и укра-

шенија у односу на оригинал јер аутор понавља /k/, али уводи и /s/, слично као што је описано у претходном одељку за комбинацију /f/ и /s/.

Алитерација је у преводу коришћена и када је није било у оригиналу, али ни неког сличног средства. Три стиха песме, која гласе „Кад то виђе Јакшић Димитрије, / Брже свлачи господско одјело, / Пак заплива у тихо језеро” у преводу садрже алитерацију: “Soon as Dmitar Jakshich saw, he stripp’d him – / Stripp’d him swiftly of his hunting garments, / Speedily into the lake he plunged him”, али се упоредо са њом јавља и анадиплоза (*stripp’d*).

Будући да је култура нераскидиво везана са језиком, многи преводници се суочавају са изазовима, било да су посредни речи које немају одговарајуће кореспонденте, било да је у питању неки други аспект. У српском језику, на пример, позиција имена и презимена може да варира, премда је уобичајен редослед ИМЕ + ПРЕЗИМЕ, док се њихов обрнут редослед може јавити у поезији, а у савременом језику у списковима, неким документима и слично. У „Диоби Јакшића” обрнут редослед користи се у два стиха (већ наведени „Јакшић Дмитар и Јакшић Богдане” и „Кад то виђе Јакшић Димитрије”), али Бауринг користи овај редослед само при превођењу првог стиха, док у другом користи стандардни редослед у енглеском („Soon as Dmitar Jakshich saw, he stripp’d him –”). Може се претпоставити да се у првом случају определио за преношење редоследа имена и презимена како би се сачувала метрика, док се у другом користи начин изражавања који је ближи енглеском читаоцу. На овом месту споменућемо још једну специфичност српске народне поезије, а то је варирање облика имена истог корена. Наиме, главни јунак се у целој песми спомиње као Дмитар, али се његово име на једном месту у песми спомиње као Димитрије, и то у стиху који је наведен неколико редова више, а може се и напоменути да оба облика потичу од грчког Δημήτριος. Бауринг оправдано пренебрегава ову варијацију и држи се фреквентнијег облика имена.

Културну обојеност неких лексема Бауринг задржава кроз фусноте. У песми се спомиње да је Димитрије Јакшић узео Каравлашку и Карабогданску, односно кнежевине Влашку и Молдавију, које су се 1859. године ујединиле, чиме је настала држава-претеча савремене Румуније. Иако у енглеском тексту користи уобичајене називе за ове две државе – *Wallachia* и *Moldavia*, у фусноти наводи и облике *Karavlashka* и *Karabogdanska*. Слично се дешава и са преводним облицима *Bijōgrad* и *Checkmel-Juprija*, који су већ раније споменути. Локални колорит се

донекле губи када за Срем користи тада учесталији облик *Sermia*, док Посавље преводи описно као *the even country of the Sava*.

Занимљиво је споменути и то да упркос томе што превод садржи елементе српске културе, Бауринг практично и не користи превод аналогичном, који подразумева да се реч која означава појам специфичан за једну културу преведе речју која означава њен културни пандан (Хлебец 2017: 58).

У преводу постоје и одређене непрецизности, тј. семантичка одступања од оригинала која се не могу оправдати преводачком слободом. Сâм наслов песме, „Диоба Јакшића” заправо би требало писати овако, са дијакритичким знаком, како би био прецизнији, тј. како би се видело да је у питању генитив множине. Енглески наслов је “Jakshich’s Partitioning”, из кога се јасно види да је у питању генитив једнине, иако је преводац на основу текста песме лако могао закључити да је у питању подела имовине између браће и да подразумева употребу множине. Премда се код самог наслова јавља фуснота у којој се Бауринг позива и на немачки превод, додуше не као извор, на основу његове интерпретације остатка текста овај превид може се објаснити као штампарска грешка.

Погрешна употреба генитива јавља се и код стихова „Дмитар узео доњи крај од града / И Небојшу на Дунаву кулу; / Богдан узео горњи крај од града / И Ружицу цркву насред града”, где у енглеском преводу стоји “Dmitar took the upper fortress’d cities [...] Bogdan took the lower fortress’d cities”. Читаоцу који познаје локалну географију јасно је да је у питању Београд, тј. оно што су данас Небојшина кула и део Дорћола, односно део око Калемегдана. Број слогова не би био нарушен да је употребљено *city* уместо *cities*, а из превода се може закључити да се говори о више градова, што свакако није случај.

Још једна непрецизност јавља се код наведеног стиха у коме се спомиње назив цркве, тј. Ружица, где на енглеском пише “church-possessing town, Rujitza”. Значење које је овде присутно јесте да је у питању град Ружица, у коме се налази црква, што не одговара ни оригиналу нити чињеницама. Бауринг вероватно није имао прилике да се боље упутује у географију тадашњег Београда, па је изгледа то и узроковало грешку у преводу.

Занимљиво одржавање елемента оригинала може се приметити код превода стиха „Што ће ова сиња кукавица!”, где је синтагма *сиња кукавица* преведена као *poor cuckoo*. Кукавица у овом контексту означава несрећну особу, што је једна од уобичајених конотација ове речи у српском, али не и у енглеском. Иако се ово не може узети као потпуно

одступање од семантике оригинала, одступање од конотативног значења ипак постоји. Може се, стога, претпоставити да је преводилац схватио појам кукавице чисто генерички, тј. само као назив за врсту птице, али не и да означава несрећну особу.

За готово сва остала семантичка одступања може се рећи да су минорна и да су употребљена зналачки, тј. тако да не нарушавају значење оригинала у већој мери и да чувају поетску слику оригинала колико то препевавање дозвољава. У преводу постоје и примери који доказују да је преводилац настојао да читаоцу не ускрати многе информације, односно да је веома прецизно расподелио вокабулар у оквиру описа, слике и слично.

Као пример расподеле можемо навести стихове који се односе на предмет спора у деоби: „... Око врана коња и сокола: / Дмитар иште коња старјешинство, / Врана коња и сива сокола...”, где се у енглеском преводу одмах види да је коњ црн, а соко сив: “A black courser and a grey-wing’d falcon!” Преводилац на сличан начин описује енглеском читаоцу и куда се Дмитар упутио након што је наредио супрузи да му отрује брата. Док у оригиналном тексту пише како Дмитар „полази у лов у планину”, а нешто касније се исто место спомиње као *гора*, која према *Речнику српскога језика* (2007) има оба значења, Бауринг одмах користи *mountain-forest*, што означава планинску шуму.

Занимљива је и употреба синонима у преводу, која у неким случајевима прати синониме у оригиналу, а негде је самостална. На самом почетку песме спомиње се звезда Даница, коју Бауринг наизменично назива *day star* и *morning star*. Већ поменути Дмитров коњ се у оригиналу спомиње као *вран коњ* или *вранац*, преводилац за коња користи именице *courser* и *steed*, од којих прва означава бојног коња, а друга живахног и користи се махом у поезији. За његову црну боју Бауринг користи више синонима – *black*, *sable* и *raven*.

Описујући Дмитровог сокола, а касније и златокрилу утву, Бауринг уводи још један пар синонима. Сиви соко из народне песме у преводу је описан као соко сивих крила (*grey-wing’d falcon*), док је за крила утве коришћена реч *pinion* (тј. придев *golden-pinion’d*). И сама утва је преведена на сличан начин – јавља се као *golden-pinion’d duck*, али и као *golden-pinion’d swimmer*. Додуше, овде нису у питању класични синоними јер *swimmer* означава водене птице, него је употребљен хипероним.

Семантички и формални аспекти књижевног превода описани у овом раду довољни су за преношење општег утиска, премда не исцрпљују могућност даље анализе. Иако је висок квалитет овог превода већ

наговештен, на крају је потребно напоменути да су наведени примери узети као најтипичнији и да представљају само илустрације квалитета, будући да свеобухватна анализа превода сваког стиха није могућа у раду ове врсте. За разлику од превода прозног текста, препев налаже већу дисциплину преводиоца и намеће многа ограничења формалне природе каква код прозе не постоје, што је још један разлог да се похвали квалитет Бауринговог превода. Овде не би требало губити из вида ни чињеницу да превод датира из 19. века, али да је анализиран према савременим критеријумима и да поседује квалитет какав се данас може захтевати.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бауринг 1827: John Bowring, *Servian Popular Poetry*, London: Thomas Davison.  
*Речник српскога језика* 2007: Нови Сад: Матица српска.  
Деретић 1983: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: НОЛИТ.  
Костић 2014: Veselin Kostić, *Britanija i Srbija: kontakti, veze i odnosi 1700–1860*, Београд: Arhipelag.  
Талфј 1825: Talvj, *Volkslieder der Serben*, Halle: Rengersche Buchhandlung.  
Хлебец 2009: Борис Хлебец, *Оштина начела превођења*, Београд: Београдска књига.

Nenad M. Tomović

### “JAKSHICH'S PARTITIONING” IN ENGLISH TRANSLATION BY JOHN BOWRING

**Summary:** The topic of this paper is the English translation of the Serbian folk song “Jakshich’s Partitioning” by Sir John Bowring, a renowned British writer, traveller, translator, and diplomat. The translation was first published in 1827 in *Servian Popular Poetry*, an anthology that includes a number of translations of Serbian folk songs into English. The paper analyses the use of standard translation techniques and procedures and necessary deviations from the original of which the purpose is to bring the original closer to the English-speaking reader, and to adapt it to their culture. The author’s analysis of translation techniques and procedures is focused on the high quality of the verse translation, rendering the stylistic and formal features of the song and on how elements typical of Serbian culture were translated.

**Keywords:** “Jakshich’s Partitioning”, translation, English language, John Bowring.

Марија Ч. Летић\*

Универзитет у Источном Сарајеву  
Филозофски факултет  
Катедра за англистику

## ЊЕГОШ У АНГЛОСАКСОНСКОЈ КУЛТУРИ: НОВО ЧИТАЊЕ

**Сажетак:** Англосаксонска културна јавност први пут је чула за Његоша још у 19. вијеку захваљујући британским путницима. У двадесетом вијеку њен фокус је преусмјерен са Његошевог живота на његово дјело, па се у САД и Великој Британији прво читала *Луца Микрокозма*, а затим и *Горски вијенац*. О томе је написано више чланака и студија. Поред књижевноисторијског и књижевнотеоријског приступа посљедњих деценија објављено је више посредних и непосредних студија о Његошу на енглеском језику у којима је пажња тумача поново преусмјерена на његову личност, то јест на значај Његоша, у романтичарском националном препоруду, а *Горски вијенац* је тенденциозно приказиван као примјер текста који промовише мржњу. У овом раду биће ријечи о таквој злоупотреби писца и књижевног дјела у савремено доба, али и о поновном уочавању његових несумњивих умјетничких квалитета. Да би преглед рецепције Његоша на енглеском језику био потпун, направићемо увид у ранија и новија истраживања, указаћемо на промјену критичког гледишта и на шаролику савремену призму кроз коју се посматра његово дјело.

**Кључне ријечи:** Његош, књижевни, англосаксонски, српски, компаратистика.

### Увод

Од свог времена па до данас Петар II Петровић Његош (1813–1851) не престаје да буде тема и предмет интересовања англосаксонских интелектуалаца. О овоме свједочи књига *Савременици о Његошу*, коју су приредили Видо Латковић и Никола Банашевић. У њој су поменути и Ен-

---

\* marija.letic@ffuis.edu.ba

глези, путописац Едвард Митфорд и Хенри Лејард, археолог (Латковић, Банашевић 1951: 60–72). Енглезе и њихову рецепцију Његоша и Црне Горе описао је др Љубомир Дурковић Јакшић 1963. године у драгоцјеној студији *Енглези о Његошу и Црној Гори*. Књижевну рецепцију на англо-саксонском говорном подручју, као и преводе и тумачења Његошевих дјела у 20. вијеку обрадио је Светозар Кољевић у књизи из 1999. године *Његош у енглеској и америчкој култури*. Радојка Вукчевић је наставила ову традицију и направила је преглед радова о Његошу, објављених у САД у периоду од 1995. до 2010. године (Вукчевић 2015: 11–22). У овом раду, који је обиљежен као „ново читање”, направићемо преглед публикација на енглеском језику, објављених у посљедњих двадесетак година са освртом на традицију из које су произишле.

На самом почетку овог истраживања „ново читање” је отворило више питања: прво, како да дефинишемо термин „англосаксонски” у књижевној критици савременог доба? То свакако више није придјев који означава Велику Британију и САД. Под утицајем глобализације, сада се под тим појмом може подразумевати све што је написано на енглеском језику, а тога има непрегледно много. Рецимо, о Његошу се на енглеском језику пише и у Мађарској, у Русији, у Аустрији и у Турској, и у САД.

Поред тога, нови миленијум започиње непрегледним квантитетом једнојезичних или вишејезичних стручних и научних публикација. Синтагма „објави или пропадни” (publish or perish),<sup>1</sup> скована давне 1932. године, постала је кредо савремене научне стварности. Тај квантитет и научно сваштарење резултат су „вишедисциплинарности”, популарне истраживачке моде, која неријетко представља маску за уплитање дневнополитичких тема у изучавање и тумачење књижевних дјела. Истина је, ипак, да вишедисциплинарни и интермедијални методи могу произвести одличне студије, али исто тако могу послужити и као покриће за промовисање личних, ангажованих ставова и идеја. Тако, о Његошу сада понајмање пишу књижевни историчари и критичари. Његово дјело све више привлачи пажњу историчара, правника, публициста, етнолога и других. Због тога је Његош поново постао актуелан, а његово дјело је често довођено у везу са грађанским ратом деведесетих који је означио распад Југославије. То „ново писање” резултирало је „новим читањем”. У таквом читању одвајамо текстове у којима је Његошево дјело повод за

<sup>1</sup> Coolidge HJ, editor. United States: Books for Libraries; 1932. Archibald Cary Coolidge: Life and Letters; p. 308.

расправу о разним темама од оних у којима је оно предмет књижевне анализе.

## О ЊЕГОШУ НЕКАД И САД

Ако се упореде текстови о Његошу који су објављивани до деведесетих година прошлог вијека са онима који се објављују након тога, примјећује се да су о њему раније понајвише писали књижевни историчари, слависти и компаратисти. Многи истакнути амерички и британски слависти занимали су се за *Горски вијенац* и *Лучу Микрокозма*, што потврђује више превода на енглески језик, и *Горској вијеници* и *Луче микрокозма*, о чему је писао и Светозар Кољевић у поменутој књизи. Истакнути преводиоци и тумачи Његошевог дјела препознавали су изузетну умјетничку мимезу његовог стваралаштва. Међу њима су били Васа Д. Михаиловић (1926–2015), Аница Савић Ребац (1892–1953) и Кларенс Манинг (1893–1972).

Британски путници описују Његоша као фасцинантну личност велике културе и ерудиције, а Црну Гору као једну опасну, егзотичну земљу у којој се, на примјер, за вријеме посјете познатог британског романтичара Чарлса Лема (1775–1834), свакодневно ратује (Дурковић 1963: 61–99). У то доба Његош није био познат као писац, већ као владар и владика једног балканског народа, па се више писало о њему и Црној Гори. Почетком 20. вијека Енглези Његоша наново упознају захваљујући понајвише владици Николају Велимировићу и његовој серији предавања која је држао на британским универзитетима, у Лондону, Кембрицу и Бирмингему (в. Кољевић 1999). Нешто касније, и Американци откривају Његоша захваљујући славистима попут Кларенса Манинга, и теолога Жике Рад. Првуловића (1920–1996), који је одбранио докторску дисертацију о Његошу на Универзитету у Оксфорду. Шездесетих година прошлог вијека Његошева популарност је порасла у америчким академским круговима захваљујући књизи тадашњег дисидента и затвореника Милована Ћиласа *Његош – ијесник, владар, владика*, објављеној на енглеском језику 1966, у издању познате куће „Harcourt & Brace”, а у преводу Мајкла Бора Петровића (1922–1989), професора историје на Универзитету Висконсин, и са предговором Вилијама Јовановића, издавача. Његош и Ћилас били су „савршен спој”, који је привукао пажњу америчке интелектуалне публике. Рецепција је била веома „гласна”. О тој „гласној” рецепцији Ћиласове књиге писали су С. Кољевић (1999: 116–132) и Р. Вукчевић (2012: 17–24).



Његошево дјело било је подложно различитим ангажованим тумачењима у различитим историјским периодима. Сматрали су га и националним херојем и ујединитељем и симболом југословенства и, на крају, идеологом злочина. При томе је његов књижевноумјетнички значај био у сјенци. У праскозорје Првог свјетског рата Његоша су обожавали и Срби и Хрвати и Словенци. О томе је говорио Н. Велимировић на својим предавањима у Енглеској. Он је описао свечаност поводом обиљежавања стогодишњице Његошевог рођења у Загребу: „Тога дана Загреб је био радостан под српским заставама, а на свечаном скупу о Његошу су говорили и Хрвати и Словенци и Срби. Католици и православци славили су га заједно као националног хероја”<sup>2</sup> (Велимировић 1916: 62–63). Послије Другог свјетског рата Његош је у новој Југославији сматран симболом јунаштва и јединства новог југословенства свих народа и народности. О томе су писали многи, нпр. А. Вахтел (2004: 145). Постепено са политичким промјенама и Његош је био све мање „подобан” као симбол идеје југословенства, па је седамдесетих и осамдесетих година у неким круговима важио за омражену личност наше културне историје. Приједлог да се Његош искључи из обавезне школске лектире потекао је из Сарајева, из све узаврелијег „босанског лонца”. Забиљежене су расправе ондашњих утицајних политичара Хамдије Поздерца и Тода Куртовића о „недовољној интерпретацији” Његошевог *Горској вијенци* (Тутњевић 1989: 97–103). Од тада, било на српском или енглеском језику, Његошево дјело постало је повод за расправе друге врсте. Стога је он један од најзлоупотребљаванијих писаца икада.

Један од првих негативних гласова против Његоша чуо се из САД, од ирског романсијера Антонија Веста поводом Ђиласове књиге. Одједном се догодило да се књижевна критика претворила у критику прошлости једног далеког народа, све у духу новог таласа – либералног хуманизма. У свом приказу „Лов на људске главе” Вест тврди да се рат мора „хумано водити”, те да „не сме бити тоталан”. Поред тога, Вест се згражао над „проклетством Ђиласове навике да отворено говори” (Кољевић 1999: 129–130). Овај приказ Антонија Веста касније ће се користити као полазиште многим млађим псеудолибералним тумачима Његошевог дјела.

<sup>2</sup> Уколико није посебно назначено, цитати су дати у сопственом преводу.

## ЊЕГОШ У САВРЕМЕНОМ „НОВОГОВОРУ”

Можда случајно, али управо 1999. године, у вријеме НАТО бомбардовања СР Југославије, Универзитет у Њујорку био је издавач књиге Б. Анжуловића *Небеска Србија: од мита до теноцида*. Аутор се потрудио да у најружнијем свјетлу покаже свеукупну српску културну традицију утемељену у миту о Косову. На примјер, по Анжуловићевом мишљењу Марко Краљевић није примјер епског јунака, него злочинца и мизогина у пјесми „Марко Краљевић и кћи краља арапскога”, због тога што је он убио жену која му је помогла да побјегне из затвора. Није „крив” само јунак епске пјесме него и његов тумач – Светозар Кољевић, јер га назива „савршеним јунаком, отменим и великодушним” (Анжуловић 1999: 14–16). Будући да је објављена у „правом” тренутку, ова књига је била савршен извор и избор за све оне који су хтјели да окриве Његоша за злочине који су се догађали много касније, више од сто педесет година од његовог рођења. Анжуловић Његошевом *Горском вијенцу* посвећује посебну пажњу. Тумачење је засновано на неистинама: Он тврди да је Његош био владика „Црногорске православне цркве”, која тада није постојала, те да је Његош био типичан „цезаропапски” владар, и да је *Горски вијенац* „инспириран масакром над муслиманима”. (Анжуловић 1999: 52). Не зна се на који масакр Анжуловић мисли пошто: „*Горски вијенац* није историјски документ, и можда се описана битка никад није ни догодила” (Маргулис 2004: 1). Чињенице, изгледа, више ником нису биле важне, а књижевност и умјетност постали су грађа за деконтекстуализацију текста у сврху тенденциозне деконструкције прошлости. Рекло би се да је тумачење постало важније од онога што се тумачи.

Издвојићемо неколико тумачења која слиједу Анжуловићев траг. Умит Хасануста, професор америчке књижевности на универзитету у Истанбулу, у свом чланку „Српски еп као позив на уништење ’издајничке расе’” сажаљева турске освајаче, као и потурчене Муслимане због неправде коју им наноси овај српски еп (Хасануста 2019: 628–638). У раду се цитира *Горски вијенац*, али аутор није навео податак о преводу који је користио, нити је напоменуо да је ријеч о оригиналном тексту или о сопственом преводу. Слично је закључио и амерички професор права Александар Гринавалт. Он пише о конотацијама косовског мита у савременим догађањима у бившој Југославији. Према њему, Његош је оличење „мрачне визије српске историје”. Он затим тврди да је ово дјело „подигло значај Косова на нови ниво, откривајући његов најстрашнији

потенцијал”. На крају Гринавалат закључује да је „муслиманска жртва искупљење националног гријеха”, а да је „Обилић мученик националне чистоће и геноцидни Христос” (Гринавалт 2001: 62)!

У првој деценији 21. вијека Централноевропски универзитет у Будимпешти објавио је више бројева зборника о питањима идентитета и геополитике југоисточне Европе. У таквим ангажованим зборницима Његош је незаобилазна тема. У антологији *Дискурси колективног идентитета у централној и југоисточној Европи (1770–1945)* Његош је добио своје мјесто, па је приређивач у напомени указао да је „рецепција спјева повезана са историјом комплексних односа између српских и црногорских идентитетских дискурса”, те да је питање да ли су Црногорци у ствари српског поријекла или имају аутохтоне етничке коријене, кључно питање идентитетских дебата у двадесетом вијеку” (Е. 2007: 430–431). Аутор, такође, тврди да се Његош у Србији и Црној Гори „и даље чита некритично, занемарујући сложеност историјског формирања слике исламизованог становништва”, те да многи данас виде Његоша као „катализатора српске мржње према муслиманима”, а *Горски вијенац* тумаче као „нацрт за геноцид” (Е. 2007: 432). Поставља се питање колико су ове произвољне хипотезе о савременим националним и политичким питањима релевантне за антологију књижевних текстова објављених до 1945. године?

Упркос различитим идеолошким становиштима, тумачи уочавају да су неке везе романтичарског класика и савремених историјских догађаја насилно изведене: „Није могуће, нити је продуктивно износити просте ставове о вези *Горског вијенца* и догађаја у бившој Југославији” (Вахтел 2004: 134). Вахтел уочава и другу промјену гледишта – како уклопити Његоша са модерном идејом црногорства пошто „они Црногорци, који покушавају да створе независну државу и независан црногорски идентитет, нису сасвим сигурни шта да раде са Његошем” (Вахтел 2004: 134–135). Управо то потврђује и Срђа Павловић, историчар, професор Универзитета у Алберти. У његовом чланку о књижевности, друштвеној поезици и конструкцији идентитета Црне Горе, он апологетски пише о Његошу. Павловић сматра да Његошу, као Црногорцу, није било лако у његовом времену и да је он био добар, али да је вријеме било лоше, што је и истина. Поред тога, у раду се вјешто избјегава придјев „српски” кад је год то могуће. С тим у вези, аутор замјера најзначајнијем преводиоцу *Горског вијенца*, великом слависти, Васи Д. Михаиловићу, због тога што је преводом ријечи „племе” као „nation” тенденциозно алудирао на

српску нацију (Павловић 2003: 145–146). Исто тако би неко могао тврдити да је алудирао на било коју другу нацију. Слично је и утемељење докторске дисертације *Његошева Црна Гора: велике силе, и модернизација на Балкану 1830–1851* Наташе Маргулис у којој на више мјеста пише да је Његош „црногорски владика” или „владика Црне Горе”, (2004: vi), а црква је „црногорска” (2004: xi).

Као што видимо, у иностраној рецепцији наједном се створила збуњујућа недоумица у вези са Његошем. Она је утемељена у следећем: да ли је Његош добар писац и да ли је порука коју он шаље порука добра, и чији је Његош? Пошто је и највећим мрзитељима његовог лика и дјела тешко рећи, а немогуће доказати да није био сјајан пјесник, онда се каткад покушава показати да је био и Црногорац, и Југословен, али никако Србин, што је опет немогуће. Ранији страни тумачи Његошевог дјела нису имали такве недоумице. На примјер, Ј. Х. Дубинк (J. H. Dubbink), холандски филозоф и теолог, тврди да је „Његош био један од највећих пјесника који су писали српским језиком” (Дубинк 1961: 653) и затим он показује да „Његошев спјев [*Луча Микрокозма*] јесте ’хришћански’, што подразумијева српски хришћански (православна црква) и као такав он указује на *народност*, национални карактер, и то је овдје једно те исто” (Дубинк 1961: 657).

Једна повезница је неизбрисива и у старијим и у новијим чланцима о Његошу, а то је Косово. Различита су становишта тумача *Горској вијенци* о Његошу, нарочито након распада Југославије. Видјели смо како су у стручној литератури Његош и јунаци косовског боја постали криви за грађански рат деведесетих. Другачије мисли Милица Бакић Хајден, професор Универзитета у Питсбургу. Она указује на значај Косова у разумијевању српског колективног идентитета. Она сматра да Косово „са историјског мјеста” прелази у „духовни простор” и да оно „као симбол дефинише Србе као народ и чини незаобилазан дио њиховог колективног идентитета” (Bakić-Hayden 2004: 40).

## **ЊЕГОШЕВ ЛИТЕРАРНИ СВИЈЕТ У СВЈЕТЛУ САВРЕМЕНИХ ТУМАЧА**

Ако се изоставе намјерни покушаји да се заборави да је Његош књижевник, а *Горски вијенац* књижевно дјело, можемо издвојити неколико новијих студија на енглеском језику. Увијек је занимљиво говорити о Његошевој лектири и његовим везама са античким митовима и књижевно-

шћу. Тако, Д. Тодоровић уопштено говори о значају хеленске традиције у Његошевим дјелима. Истраживање је углавном засновао на студијама Мирона Флашара и Анице Савић-Ребац. Поред античких узора, Тодоровић указује и на важност Косова и видовданског мита (Todorović 2017: 373–374).

Неке савремене студије указују на значај Његоша у умјетничком, филозофском и идејном свијету. Чланак америчког професора Роланда Кларка (Roland Clark) „Мрачна страна код Милтона и Његоша” заснован је на упоредној анализи два њихова велика спјева – *Изгубљеној раја* и *Луче Микрокозма*. Ова тема је занимала и Ј. Х. Дубинка и Жики Рад. Првуловића, али и поред њих, Кларк је обухватио још и учења неких православних теолога, као и многе познате англосаксонске слависте. Првуловић је сматрао да је Његош, као „дубоко религиозан човјек, одлучан попут побуњеника, паметан попут мудраца, са жаром пророка и искреношћу свеца”, покушавао да емпиријски спозна зло како би објаснио страшне муке које трпе и душа и тијело (Prvulović 1954: 406). Зато су његови радови о Његошу важни за проблем „мрачне стране” о којем Кларк размишља. Попут Првуловића и Дубинка, и Кларк, за темељ има теолошку и филозофску литературу. Узимајући у обзир најпознатије чињенице из Његошевог живота, литературу коју је читао, Кларк указује се на његову ерудицију, познавање древних хришћанских учења, као и савремене књижевности на страним језицима (Кларк 2004: 103). Будући да је тема заснована на тумачењу концепта *мрачној* код два велика пјесника, Кларк је указивао на слику Сатане у оба дјела и на религијски и етички дуализам, на тзв. етичку неутралност о којој је писао Првуловић (Кларк 2004: 110). Из ове студије произилази да је Његош познавао и зороастризам, учења Платона и Оригена и да је био присталица Кантовог идеализма (Кларк 2004: 117–118). Кларкова студија је преведена на српски језик и објављена је у бањалучкој *Крајини* 2013. године.

Петар Бојанић се бавио анализом проблема насиља и контранасиља у књижевним дјелима Толстоја и Његоша. Са аспекта филозофије у раду се говори о терминима „сила” и „насиља” и о њиховој утемељености у хришћанским учењима и у романтичарској поетици. Он указује да сила у Његошевим дјелима може има вишеструко значење и примјену. Она може бити „беспутна”, „разарачка”, „нечиста”, или „мудра” (Бојанић 2020: 661–662).

Метју Кертис, амерички слависта и албаниста, у свом опширнијем чланку о Његошу и албанском пјеснику Ђерђу Фишти, учачава значај

епске композиције Алберта Лорда и Милмана Парија и њену важност за разумијевање Његошевих дјела. Кертис издваја и Његошеву вјештину да усмени наратив трансформише у пјеснички текст, и да мање познате ликове претвори у симболе нације. При томе, сваки његов стих је семантички пунозначан, неријетко и пословичан (Кертис 2007: 13–14). Он сматра да је Његош превазишао дотадашњу усмену епску поезију јер су његови литерарни јунаци знатно интроспективнији (Кертис 2007: 16). Као и већина тумача Његошевог дјела, и Кертис указује на значај трагедије косовске битке за културно наслеђе заједнице, и на Црну гору као прибојежиште за Србе са Косова (Кертис 2007: 18). Занимљиво је да Кертис види *Горски вијенац* као дјело којем се имплицитно и експлицитно Црна Гора описује као бастион слободе и српске културе, а Његоша као заговорника хуманизма (Curtis 2007: 18–19).

## ЗАКЉУЧАК

Ишчитавањем нових и старих чланака о Његошу видјели смо да он и даље надахњује истраживаче широм свијета. У многим савременим публикацијама на енглеском језику Његош је био повод за расправу о неким савременим друштвеним проблемима, па се често заборављао податак да је он првенствено писац, и да његово књижевно дјело није доказ стварних догађаја, нити убјеђења, него умјетничка визија. Зато је нетачно и неправедно када се *Горски вијенац* тенденциозно назива „нацртом за геноцид”, а Његош описује као злочиначки ум. Ако бисмо тако правили психолошке профиле писаца и тумачили њихове текстове као нацрте или рецепте, онда бисмо закључили да је Мери Шели, ауторка чувеног *Франкенштајна*, дубоко поремећена особа са бизарном склоношћу за морбидно или да је Стивен Кинг, изузетно популаран аутор романа страве и ужаса, серијски убица, садиста, да шаље поруке најстрашније мржње и иживљавања.

Упркос оваквим злоупотребама писца и његовог дјела, показали смо да постоје савремене студије у којима је се говори о Његошевом књижевном и културном значају. Те студије показују колико је била богата његова лектира, колико је његова поетика надилазила његове претходнике, колико је он био важан као личност у своме времену, колико се он уклапа у европски романтичарски контекст и у филозофију идеализма, колико се његово дјело ослања на античке писце, а колико на ранохришћанске

оце и у којој мјери произилази из српске епске поезије. Можемо закључити да упркос покушајима да се Његоше истргне из свог контекста и обоји бојама савремене дневне политике, многи тумачи, који пишу енглеским језиком, и данас увиђају његов изузетан умјетнички значај.

## ЛИТЕРАТУРА

- Анжуловић 1999: В. Anzulovic, *Heavenly Serbia: From Myth to Genocide*, New York: New York University Press.
- Бакић-Хајден 2004: М. Bakić-Hayden, "National Memory as Narrative Memory: The Case of Kosovo", *Balkan Identities, Nation and Memory*, Maria Todorova, ed. London: Hurst & Company, 27–40.
- Бојанић 2020: Р. Bojanić, "Violence and Counter-Violence. On Correct Rejection. A Sketch of a Possible Russian Ethics of War Considered through the Understanding of Violence in Tolstoy and Petar II Petrović Njegoš", *RUDN Journal of Philosophy*, 24 (4): 657–668.
- Вахтел 2004: А. В. Wachtel, "How to Use a Classic: Petar Petrović Njegoš in the Twentieth Century", *Ideologies and National Identities, The Case of Twentieth-Century Southeastern Europe*, eds. John Lampe and Mark Mazower, Budapest and New York: Central European University Press, 131–153.
- Велимировић 1916: Н. Velimirović, *The Soul of Serbia, Lectures Delivered before the Universities of Cambridge, Birmingham and in London, and elsewhere in England*, London: The Faith Press.
- Вукчевић 2012: Р. Vukčević, "A Study of Milovan Đilas's Perspectives on Njegoš in Njegoš: Poet, Prince, Bishop", *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, Volume 26, Numbers 1–2, 17–24.
- Вукчевић 2015: Р. Vukčević, „Najnovija recepcija Njegoša u SAD”, *Анали Филолошкој факултета*, књ. 21, бр. 2, 11–22.
- Дубинк 1961: Ј. Н. Dubbink, "The Ideas of Good and Evil in the 'Luca Mikrokozma' by Р. P. Njegos", *Tijdschrift voor Philosophie*, 23ste Jaarg., Nr. 4 (December 1961), 653–663.
- Дурковић Јакшић 1963: Ј. Дурковић Јакшић, *Енглези о Његошу и Црној Гори*, Титоград: Графички завод.
- Е. 2007: I. E., "Petar II Petrović Njegoš: The Mountain Wreath", *Discourses and Collective Identity in Central and Southeast Europe (1770-1945), Texts and Commentaries, Vol. II, National Romanticism – The Formation of National Movements*, eds. Balász Trensény and Michael Křeček, Budapest–New York: Central European University, 428–432.

- Кертис 2007: M. C. Curtis, "Petar II Petrović Njegoš and Gjergj Fishta: Composers of National Epics", *The Carl Beck Papers in Russian & East European Studies*, Number 1808, 1–44.
- Кларк 2004: R. Clark, "The Dark Side in Njegos and Milton", *The Dark Side: Proceedings of the Seventh Australian and International Religion, Literature and the Arts Conference*, Christopher Hartney and Andrew McGarrity (eds.) 2002, *Sydney Studies in Religion*, 6 (1) 102–119.
- Кољевић 1999: С. Кољевић, *Његош у енглеској и америчкој култури*, Подгорица: Октоих, 1999.
- Латковић, Банашевић 1951: В. Латковић, Н. Банашевић, ур, *Савременици о Његошу*, Београд: Издавачко предузеће „Ново покољење“.
- Маргулис 2004: N. Margoulis, *Njegoš's Montenegro, the Great Powers, and Modernization in the Balkans: 1830–1851*, PhD Thesis, University of Cincinnati.
- Павловић 2003: S. Pavlović, "Literature, Social Poetics, and Identity Construction in Montenegro. International Journal of Politics", *International Journal of Politics, Culture and Society*, vol. 17, No. 1, 131–164.
- Првуловић 1954: Prvulović, Ž. R., "Njegoš on the Origin of Evil", *The Slavonic and East European Review*, Volume 32, Issue 79, 406–423.
- Тодоровић 2017: D. Todorović, The Ancient Sources of Njegoš's Poetics, *A Handbook of Classical Reception in Eastern and Central Europe*, Wiley Blackwell, 373–386.
- Тутњевић 1989: S. Tutnjević, *Književne krivice i osvete*, Sarajevo: Svjetlost.
- Хасануста 2019: Ü. Hasanusta, "A Serbian Epic as a Call to Exterminate the 'Race Betrayers': *The Mountain Wreath* by Petar Petrović Njegoš. *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*, 16 (September), 628–638.

Marija Č. Letić

## NJEGOŠ IN ANGLO-SAXON CULTURE: NEW READING

**Summary:** The paper discusses recent and new reception of the life and works of Petar Petrović II Njegoš. He has inspired numerous researchers in the English-speaking areas. The academic point of view has been constantly shifting due to various social, political and research trends. As indicated in the paper, Njegoš was firstly discovered by British travellers in the 19<sup>th</sup> century. In the 20<sup>th</sup> century, the focus of English-speaking researchers was shifted to his works, primarily *Luča Mikrokozma* and *Gorski vijenac*. The contemporary perspective was changed radically and there appeared studies on Njegoš which neglect his authorial identity and artistic value of his work. We showed here that he has been one of the most abused Serbian authors. However, we picked out some other studies which rediscover his great literary and artistic values. It can be concluded that despite the abuse, it is impossible to neglect the high artistic value of his work and the importance of him as a historical and cultural figure.

**Keywords:** Njegoš, Anglo-Saxon, Serbian, comparative, literature.





**Danijela S. Mitrović\***  
Institute for Literature and Arts, Belgrade

## MILTON'S AND NJEGOŠ'S SATAN: THE DARKNESS BEARER?\*\*\*

**Abstract:** The aim of this paper is to investigate the similarities and differences in the representation of Satan in Milton's *Paradise Lost* and Njegoš's *The Ray of the Microcosm*. Putting in focus the same topic of human primordial sin and the downfall of Satan, these two epics would be expected to overlap to a great extent. However, once the texts are read, it is discovered that although all the basic elements of the story do exist, the overall presentation and the overwhelming feeling which the reader is left with are quite unlike. The figure of Satan will be taken as the key figure for the disentanglement of this knot.

Who was more questioning than Satan? If he only posed questions, how can it be that he was pigeonholed as a negative character and put in eternal Hell? Is it justifiable to put a stigma of negativity on Satan's cause from the very beginning, and, by doing so, renounce absolutely every right for his rebellion? The two angles of this question as presented in the epics *Paradise Lost* and *The Ray of the Microcosm* will be indicated in this paper.

**Keywords:** Satan, Satan's rebellion, God, the word of God, the fall of humans.

### 1. INTRODUCTION

Two great writers at the opposite ends of Europe were preoccupied with the same thought: how to discover the truth about human beginning, what to take as the source? One of them saw the scheme indubitably developed

---

\* danijelamitrovic.16@gmail.com

\*\* The paper was written within the scope of the work of the Institute for Literature and Arts in Belgrade financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development.

from the original source in the whirlwind of his own time, while the other one dove deep into himself to find the answers to the question of his own beginning.

The moments in which these two greats created were different, consequently, the search itself had to be somewhat different. “John Milton was born on 9<sup>th</sup> December 1608 in London, Bread Street, as the biographers say, at ‘the Sign of the Spread Eagle’” (Bolfan, Kosanović 2014: 16).<sup>1</sup> He started writing his first poems in his youth and developed his thought independently guided by role models from antiquity. “In the halls of the school, only Latin was spoken. Milton’s early school training would have covered authors like Ovid, Cicero, Vergil, and Julius Caesar – much as would Shakespeare’s training at a grammar school in Stratford” (Flannagan 2002: 6). Travelling across Europe, Milton got to know the worlds which had only been accessible to him in literature up till then, and he returned forever changed. “Modern critics and biographers tend to see Milton as prophet rather than just as controversialist” (Ibid: 13). Milton started seeing his England as the prison of free spirit in which the king without the true right decided on the destiny of the whole state. Thus, he stepped on the side of the new order which was supposed to set that spirit free. War was imminent in the England of Milton’s time in order to settle the dispute over who had the right to rule the country. What followed was the regicide “that appalled the whole of Europe” (Bolfan, Kosanović 2014: 12), but what ensued was the time which Milton might have characterised as pregnant with hope. That pregnancy reflected also in the fact that they were set free from Protestantism as the dominant religion, which meant turning away from indoctrination towards the religion which was deemed as independent<sup>2</sup> “arguing that within the institution of the Protestant Church certain particulars of belief should be left to the scrutiny and choice of the individual worshipper” (Bradford 2001: 6).

Freedom in thought, freedom in religion, but in reality, brooding over the pamphlets in which he defended the Republic, Milton failed to notice that hateful predetermination had crept into Cromwell’s being soundlessly, and in such a world, Milton’s thought became obsolete. Felling unable to come to terms with the limiting of the freedom of speech for whose surveillance he was in charge, Milton retreated into the darkness of his eternal night in which he would come back to literature as the only possible solution for

---

<sup>1</sup> All the translations from Serbian are provided by the author of the text.

<sup>2</sup> The name of the religion was Independency.

the collapse of the idea which had seemed so universally appealing. Such were the conditions in which *Paradise Lost* was written, “according to some data c. 1658” (Bolfan, Kosanović 2014: 22).<sup>3</sup> Biblical plot, interwoven with intellectual diving into the antique literature make *Paradise Lost* an homage to human thought. Did Milton find the solution to his weary dilemma in it? Dušan Puhalo (1966: 197) claims that is the ideological blueprint which can be found at the foundation of this epic, Milton “is looking for the way out of the given situation” in it, to turn defeat into victory. In his endeavour to find justification for his own people, he discovered the universality of human accident which could have been properly represented only in the story of the loss of Eden.

Almost two centuries later, the future prince bishop Rade Tomov, Petar II Petrović Njegoš was born in Njeguši. Seemingly different life circumstances, but the inquiring spark led him to the same question, to the investigating of this world and a more profound understanding of man himself – the spark in Prince Bishop’s epic. However, to come to that spark, he had to plunge his mind into various writings which shelter part of that wisdom. The full scope of his research becomes more apparent in Miron Flašar’s (Мирон Флашар) study *Njegoš and antiquity* (*Njegoš i antika*, 1997), in which Prince Bishop’s reading list is reconstructed based on his notes. Just like Milton, who devoted himself to the studious research of human mental endeavours upon finishing his studies, Prince Bishop, who occupied a significant position of the sacral and secular ruler of a small country limited by other countries’ influences, but also as a man who pondered the destiny of human accident, he reached out for all the sources in which he could discover something more about that question. Thus, he set off on a journey through antiquity, and with the assistance of Russian translations, he got acquainted with the contemporary thought of the parts of Europe beyond his reach. That is the key point of this study. It is known that Prince Bishop was familiar with Milton’s work and that he read it in Russian translation.<sup>4</sup> However, his personal copy full of handwritten notes is lost (Савић Ребац 2015: 638). Perhaps there would

---

<sup>3</sup> In the text published in the journal for literature in translation *Mostovi*, Veselin Kostić (1998) states that this is not correct and that the work was written in 1665.

<sup>4</sup> Writing about the kabbalistic influence in *The Ray of the Microcosm*, Nemanja Radulović (Радуловић 2009: 107) mentions that Martinists from Moscow were particularly interested in Milton’s *Paradise Lost* and that they printed the translation of this work; he comments that “it would be interesting to know if Njegoš’s copy of the Russian translation of Milton’s work was from the masonic typography”.

have been no need for the numerous studies which later appeared had this copy not been lost. It is known on the basis of Prince Bishop's notebooks that he conducted a serious research of some parts of *Paradise Lost*, e.g., the note about Milton's comparison of Adam and Eve with Deucalion and Pyrus from which stemmed a long note about the deluge, which, according to Flašar (Флашар 1997: 310), can be regarded as a valid reason to ask oneself if that is "the testament of Njegoš's concentrated and studious reading of *Paradise Lost*". Be that as it may, other battles awaited Prince Bishop too, which led his mind to discover the (seemingly) unknowable distant parts of the truth about human origin on his own.

His people fought both the natural and human enemy, and so Prince Bishop had to fight both with himself and nature to release his country from the Ottoman danger.

Prince Bishop knew about patriotic love by law; and for the truth of a fighter and hero. Prince Bishop's ideal theory, partially based on Plato, would have been the theory of Prince Bishop poet. The poet saw "the holy sympathy" in the universe, the thinker saw the general devouring. In life, Prince Bishop knew about the hunger of people, misfortune, fight. (Секулић 1971: 168)

That is how *The Ray of the Microcosm* came into being. Although it is too wide a gulf that separates these two thinkers, it is becoming increasingly obvious that there exists one point at which they are indubitably connected – struggle is what connects them and what acts as the trigger, taking them outside the comfort of the existence without questioning.<sup>5</sup> The epics differ in the number of cantos – it took double the number of cantos for Milton to speak of heaven which people lost due to their sin, while Prince Bishop needed six cantos for the description of the heavenly battle and the downfall of Satan and his legions, and in that, the loss of people's right to live in Eden. The titles of these two works might reveal why Milton needed more cantos to express his thought. Without concealing his intentions, Milton gives his epic such a title to convey the message that his attention will be focused on the reason for the loss of the garden of Eden – he will show his readers what has brought to that state and he does that consistently by immediately

---

<sup>5</sup> "Those similarities stem from the fact that the two writers related by the direction of their intellect and imagination, and both fighters – one was a fighter for the Commonwealth, and the other for the national freeing of his people – approached the same construct of conceptions and dealt with it in the poetry of the same literary form; but that makes the differences visible both in the individual conceptions and in the way they are connected" (Савић Ребац 2015: 653).

introducing his audience to the consequences of the war in heaven. His epic commences with the image of Satan who is in the pit of sulphuric Hell together with his legions. On the other hand, Njegoš seemingly does not tell anything with the title of his epic if the audience is not acquainted with the it. Who or what is the ray of the microcosm? It is only in the fourth canto that Njegoš brings Satan – the cause of human sinning – to the foreground.

If Milton and Njegoš sing of the same god, how can it be that Milton's God is peaceful in cases where Njegoš's is wrathful? If they sing of the same Adam, how can it be that Njegoš's Adam sins twice, while Milton's sins only because of Eve? If they sing of the same Satan, how can it be that one looks like a true bearer of free thought, and the other as the illegitimate usurper of God's peace? The answers to these questions will be sought out in the traces of the Light Bearer.

## 2. SATAN'S REBELLION

People have pondered the origin of the whole world from the very beginning, but the answer has always been incomplete. There is one who asked, but his question is infallibly seen in the light of the consequences which that question caused. The Son of Dawn was the first one who brought God's primacy into question. Why did that happen?

"Njegoš's understanding, hinging on antiquity, takes it one step ahead: according to him, God did not create the original matter. He and the matter have always existed" (Slijepčević 1972: 148). In *The Ray of the Microcosm*, Njegoš depicts the world in the following way: God and the matter have existed before everything and he is the one who arranges everything. Rays which have their own existence, will and freedom spread from him as the illuminating core, but the force that directs them towards him, according to Njegoš, are the laws which maintain the order as it is.<sup>6</sup> The actions of the force which brings God's primacy into question are grounded in a very

---

<sup>6</sup> "Njegoš [...] accepted the knowledge of pre-existence, of the original man's life in heaven, which can be found in Origen, the religious thinker from the beginning of 3<sup>rd</sup> century, who tried to justify biblical stories on the ground of their allegorical nature and make peace between Christianity and Platonism. That understanding in many forms can be found in Gnosticism, numerous Medieval sects, our Bogomils and in particular French Albigensians, who conceived soul as a fallen angel, punished to be bound by body" (Билас 2017: 310).

simple supposition – what was before God? Is his story a blatant lie devised to keep his creations under his rule? It is Satan who wants to break that chain and harmony by questioning his primacy.

And when our foe in blindness and conceit  
Pretends and boasts that he created all,  
Myself and you, and all my radiant host –  
A hidden chance all being has engendered,  
It called us forth to life to set the rules  
To being and its limits draw to pride,  
To share with heaven's haughty lord his power,  
And to enjoy the gift of equal rights.  
(*The Ray of the Microcosm*,<sup>7</sup> IV, 1088–1095)

Thus speaks the Light Bearer when Michael asks him to return to the old state and to stop the heavenly battle. Essentially, he has only one request for the archangels – he neither asks of them to join his army nor to see everything from his point of view. What he requires is for them to see freely the world which is at their disposal and to think about its conception. He propounds the critical reasoning of reality and not the dogmatic acceptance of what is given as reality. “Since God’s rule according to Satan is the product of sheer accident and metaphysically unjustifiable, Satan in the end openly states that it is necessary to reinstate the original state” (Петронијевић 1924: 95). Different interpretations of the original state in this case brought about the conflict and an unusual conclusion offers itself – Satan, the fallen angel, fell exclusively because he did not want to submit to something he did not believe in, which changes the perspective altogether.

All the value system differences aside, there is a common point in God’s and Satan’s versions of the motifs for the rebellion: that is the before from which God starts and which Satan sets as the aim of his intention. It is only this before that connects the logic of God’s *poiesis* and the logic of Satan’s rebellion. [...] Because he activates that before in God’s truth, Satan’s rebellion is ontologically well-founded: it is not sheer stealing of power, but bringing forth the untruth at the core of God’s truth. (Јомнар 2010: 374)

What is much more obvious in Milton’s epic remains the question which cannot be answered for certain for the time being in Njegoš’s epic – did Satan decide to rebel out of vanity and then retroactively claimed

---

<sup>7</sup> Henceforth referred to as *R. M.*

that this had been the reason for his rebellion? These might be the first glimpses of similarity between these two epics. Namely, Milton's Satan is not stirred only by his pondering the rightfulness of God's rule, his motives are, one could claim, much more prosaic, while Njegoš seems to have chosen only one of them in order to show the true enigma that Satan's rebellion constitutes. Milton's Satan speaks wrathfully, haughtiness makes him act, envy encourages him to move from the passivity of the other archangels.

But not so waked  
Satan – so call him now; his former name  
Is heard no more in Heaven: he, of the first,  
If not the first Archangel, great in power,  
In favour, and pre-eminence, yet fraught  
With envy against the Son of God, that day  
Honoured by his great Father, and proclaimed  
Messiah, King Anointed, could not bear,  
Through pride, that sight, and through himself impaired.  
(*Paradise Lost*,<sup>8</sup> V, 657–665)

While Njegoš's Satan speaks based on his discovery of truth, or at least justifiably doubts the existing order, Milton's Satan, whom Raphael describes as one of the first archangels, is stirred by such a basic and almost childish feeling. "God has chosen to elevate someone else over me, so God has rejected me, not just now, but forever" (Olofson Thickstun 2007: 38). Not postponing revenge for a second, he tricks his legions into gathering, under the excuse "to prepare / fit entertainment to receive our King, / the great Messiah" (*P.L.*, V, 689–691); he uses that gathering to call God's rule into question, cladding all the time his wrath with the words of just rebellion. The nullity of his idea seems so repulsive that it becomes quite difficult to understand how the Romanticists could have ever seen in him the great hero of Milton's epic. However, Satan's grandness is revealed in the subsequent cantos, which made Shelly claim the following:

Milton's poem has in itself a philosophical refutation of the system for which, by strange and natural antithesis, it was the main popular support. Nothing can excel the energy and magnificence of Satan's character as depicted in *Paradise Lost*. It is wrong to assume that the intention was to use him for the embodiment of evil. (Puhalo 1966: 216)

---

<sup>8</sup> Henceforth referred to as *P.L.*



The twist happens in his seducing words, in his ability to turn into someone who would make everything more appealing and necessary to the others.<sup>9</sup> In creating Satan, Milton had to justify his rebellion with the reason which had to be acceptable enough as the cause of rebellion, and by the same token, equally repulsive in order to be characterised as such; that is why he is always in torment when he has to write Satan's grandiose speeches, because he has to take them down from majestic oratorical heights and neutralise them (Waldock 1999: 83–86).

Satan's transformation which takes place in the course of a very short break in which God informs his Son about Satan's intent is incredible. From childish stubbornness caused by the fact that the beloved parent showed preference to someone else over him, Satan transforms into an unbelievable orator who can convince one third of the heavenly army to join him in his fight with the strength of his words.

Who saw  
When this creation was? Remember'st thou  
Thy making, while the Maker gave thee being?  
We know no time when we were not as now;  
Know none before us, self-begot, self-raised  
By our own quickening power when fatal course  
Had circled his fill orb, the birth mature  
Of this our native Heaven, Ethereal Sons.  
Our puissance is our own; our own right hand  
Shall teach us highest deeds, by proof to try  
Who is our equal: then thou shalt behold  
Whether by supplication we intend  
Address and begirt the Almighty Throne  
Beseeching or besieging.  
(*P.L.*, V, 856–869)

Does Satan mention anything that could look to the angels like a personal rebellion in his speech? Are there any traces of individual motives, or is the speech clad in such words that it would make everyone think? There lies Satan's strength – in the imperceptibility of his intentions, in the apparent good that he offers to everyone by releasing them from the dogma

---

<sup>9</sup> "With Milton, the Evil One definitely assumes an aspect of fallen beauty, of splendour shadowed by sadness and death; he is 'majestic though in ruin'. The Adversary becomes strangely beautiful [...]. Accursed beauty is a permanent attribute of Satan [...]" (Praz 1951: 56).

which they themselves cannot see, and conceals his own gain so cunningly that no one can spot a trace of it in his speeches. Such is the deftness with which Milton depicts Satan. As intellectual readers who will not be so easily swayed by embellished speeches or false hopes of release from tyranny, which actually only changes one shape for the other – for what Satan does if not mimic God and substitute God's sovereignty with his own (Peter 1961: 38) – we cannot turn a blind eye to the possible parallelism between God and Satan.<sup>10</sup> However, Milton has clearly indicated his own stand on this point. He both highlights the grandness of Satan despite his downfall and very skilfully plants the seed of doubt which Satan's words leave behind. Whose words does Milton want to evoke in the minds of his readers when Satan utters the famous sentence "It is better to rule in Hell than serve in Heaven"<sup>11</sup> if not Caesar's words "I had rather be first in a village than second in Rome", alluding simultaneously to the generally accepted Renaissance depiction of Caesar as "a cunning, selfish and vain tyrant" (Puhalo 1966: 190)?<sup>12</sup>

Satan directs the speech in which he questions God's primacy towards Abdiel – who is Milton's creation, no such character exists in biblical texts or other possible sources – but he says that Abdiel should convey the message not to God but to his "anointed" (*P.L.*, V, 870). The implication is clear – Satan does not direct his words of rebellion towards God, but his Son. What the readers know, Satan surely cannot know (for if he knew God's intention, he would possess equal power as God himself) and that is that God has already seen him flying to gather an army against him, but he has informed his son of it and said that he would fight Satan's legions. If it could be conceived that Satan found out about God's decision, it would be clear why he directs those words at the Son. Since such a thought has to be rejected as ungrounded, it must be investigated why Satan acts in such a way.

---

<sup>10</sup> Just as it is the case with Njegoš's depiction of the relationship between God and Satan in which the difference lies only in the interpretation of what was before.

<sup>11</sup> It is important to notice that there is a clear allusion to the words which Achilles says to Odysseus when Odysseus comforts him because he is dead. Achilles says that he would rather be a slave but alive than to rule the dead. More will be said about Milton's distortions of antique sources, but one of the implications of this change could be a potential depiction of how a true fighter, of whom Satan is a diametral opposition, accepts his own destiny. The only thing that is important to Satan is to rule, no matter at what cost, while Achilles has realised his mistake and would rather be among the living stripped of his fame.

<sup>12</sup> C. S. Lewis has indicated that Satan is referred to as "sultan" on a number of occasions and the title itself was despised in Milton's England as a symbol of tyranny (Ibid: 190).

The first cause of Satan's rebellion is his envy, not towards God's power, but towards the fact that, although he was, in Raphael's words, maybe the first among the archangels, the Son of God was anointed instead of him. Thus, his rage is directed towards the Son, and through him, towards God who has all the power. His mind got twisted the moment when his primacy was negated and he wanted to show that God had made a mistake in overlooking him by defeating his Son; having shown that, he would introduce the possibility that God was not the most competent one to rule and that was how he would call his primacy into question. Milton wants to justify God's acts in his epic (theodicy), he does not question God (Стојановић 1940: 104). He "cannot be a tyrant, as Satan claims, because he is by Nature better than the ones he rules over" (Bolfan, Kosanović 2014: 51). "Milton's God, who is directly involved in all the events, has retained his philosophical act by letting logos, Christ, the maker of the world and fighter against the outlaw angel, spring out of him" (Савић Ребац 2015: 688). Milton is always careful not to depict God as a tyrant who punishes because he deems it just: his words are always the words of the one who has given the possibility of individual reasoning and acting freely to all his creations, and who always has some foreknowledge of what is about to happen; if that were not only foreknowledge but punishment, maybe Satan's rebellion would have a justification (Olofson Thickstun 2007: 37). However, it is interesting to notice that God does nothing to stop Satan from rebelling. Why does he need Satan's rebellion in a way?

So without least impulse or shadow of fate,  
Or aught by me immutably foreseen,  
They trespass, authors to themselves in all,  
Both what they judge and what they choose; for so  
I formed them free, and free they must remain  
Till they enthrall themselves: I else must change  
Their nature, and revoke the high decree  
Unchangeable, eternal, which ordained  
Their freedom; they themselves ordained their fall.  
(*P.L.*, III, 120–128)

As the absolute ruler who is above everyone by his nature because he would not deprive the others of their right of freedom of choice even if it were to their detriment, he who sees everything, confirms his power by not succumbing to threatening, like Satan, even when his rule is endangered and leaves everyone to act of their own will. Milton answers the great question

of how God could create evil in the world by applying “the principle of the sufficiency of Scripture interpreted by reason” (McLachlan 1941: 35). In this short speech Milton defines his position – everything that is created is created with the freedom of choice (i.e., everything that has reason), and if that is evil, that is their choice. What happens if they choose evil? That is what God allows to be embodied in Satan’s rebellion. By letting his rule be questioned and then confirmed, the Word of God, his logos, the Son of God remains inviolable, and Satan’s rebellion becomes the confirmation of that word. After the rebellion, evil is placed in Hell, and God has the confirmation of his rightfulness forever. Evil is completely beaten, never to be questioned again. There lies Milton’s theodicy, there lies the cause of Satan’s grandness. In a way, Satan’s darkness is the “light” which is necessary to show in the glow of its falsity the shine of true light. Satan has to be magnificent, he has to be the first among the archangels, because when he as such rebels and is defeated, there is no one else who will have the courage or reason to doubt the word of God. In that sense, Satan is a light bearer, but a light bearer on behalf of God, which his vanity made him unaware of.

Unlike Milton’s epic which starts with the depiction of Satan and his legions in Hell, Njegoš first depicts Satan through God and his faithful archangels.

It is a strange event,  
– Th’Almighty said, continuing his speech –  
That to my court with you did not arrive  
Satan, your equal in high rank and honor.  
You often came together here as dukes  
Of the celestial armies. All the spirits  
Are free indeed, to act as they decide,  
According to the easy and sacred rule.  
(*R. M.*, III, 903–910)

God retains the necessary distance in his speech so as to judge how much other archangels believe in Satan’s rebellion, if they have freely picked Satan’s side or not (Јомнар 2010: 369). Once he discovers that his angels are still loyal to him, that they do not question his rule, he feels wrath because of Satan’s intention and says the following:

What does the fool imagine?  
He fancies the world-holding chain is bound  
To countless columns of bright precious stone,

That in my palace rise to lofty height;  
The chain that holds is the creative word,  
Omnipotent, which fills the space with worlds,  
And each of them with blessed angels bright.  
(*R. M.*, III, 1014–1021)

Unlike Milton's omnipotent God who never loses his temper or shows concern over what might happen (it is only the Son of God that shows concern, who is still unsure of his strength), Njegoš's God shows that there is one part which even he, as the creator cannot control. "The world-holding chain" will not be broken if he is defeated, because it is outside anyone's power, it is the harmony that every chaos gravitates towards and it can never be broken. That is the prime mover, his letter which he himself cannot revoke.<sup>13</sup> There lies an important feature of Njegoš's God. If God were a tyrant, as Satan depicts him when he talks about how he created worlds to fill them with submissive subjects who he could rule over easily, he would not deliberate with archangels waiting to hear their decision made of free will, but he would demand submission. To be on the side of God means to choose consciously, not to blindly follow someone's orders.

Being a very important part of cosmological order, even connected to its purposefulness, he [God] is nothing like an ignorant and inferior usurper who is unconscious of the subordinate rank in the hierarchy of beings and whose world represents the caricature of true divinity. That is why the conception of an evil God is utterly unacceptable for *The Ray of the Microcosm*. (Јомпар 2010: 338)

It has been said that the true validity of Satan's rebellion lies in the justifiability of his pondering the rightfulness of God's primacy. However, if that ponderance is just a forgery, which is beginning to seem more and more likely, what is the cause of his rebellion? A possible answer could be found in the words of God:

That soul with poison nursed, inflamed with envy,  
– So spoke the high Creator to the dukes –  
Will never see the way of truth nor taste  
Eternal bliss.  
(*R. M.*, III, 1006–1009)

---

<sup>13</sup> "Neither Kant nor Njegoš believe that matter would evolve into order on its own without the initial intervention of God. They both turn away from those who teach that cosmos was created and put in order by the establishment of incidental connections between atoms" (Slijepčević 1972: 150).

Although it seemed in the beginning that Milton's motivation was more transparent, the same mould is discovered at the bottom of Njegoš's motivation. His Satan is in fever of the same envy as is Milton's. The main difference lies in the fact that envy is aimed directly at God in Njegoš's epic. It could be said that Njegoš more deftly depicts one of the main characteristics of Satan and that is the capability of creating illusions and shaping everything in words in such a way that it becomes the truth. "The path of the truth" is for him the path in which he himself believes, irrespective of whether that is the mimicking or refutation of the truth. The beauty of his lie is such that everyone who is not adamant in his faith may be wavered. However, unlike Milton who leaves no traces of what the characteristics of Satan's legions are, Njegoš speaks of them in a very subtle way, thus showing how right is the cause for which Satan wants to be sacrificed together with his legions.

Now Satan's helpers hurried to assemble  
Around their chief and keep a council there:  
Alzzenk, Ilzhud and haughty Alzavalg,  
Obenizrem and Iaobaz, full of malice;  
They offer to their prince the diadem  
With which their own disaster too they crown –  
So is the doomed army's common will.  
The Evil Prince, with evil crowned, was hailed  
By voices thundering numberless all around; –  
He thanked them all with haughty gratitude.  
(*R. M.*, IV, 1176–1185)

The names of the ones who put the crown on Satan's head are undoubtedly unusual and Milton cannot offer the basis for the understanding of these lines because he does not mention any such likeminded followers. However, a more attentive reader will ask him/herself why one finds similar letters at the beginning of each name ("alz", "ilz" and "alz") and singling out these letters solves the mystery very quickly. "Alzzenk" is the duke of evil, "Ilzhud" is the evil spirit and "Alzavalg" is the evil head. That is the reason why Milton offers no help, because his personages are the real followers of Satan, and in this case, Njegoš wants to tell the reader something quite different. In order to comprehend fully his intention, it is necessary to discover who the last two members of Satan's "coronation entourage" are. A simple palindrome will not help to discover who is hidden under the names of "Obenizrem and Iaobaz", but the fact that the beginning of the first name

is the palindrome of the word “sky” (*nebo*) will surely help in the deciphering of these names. If we skip every third letter and take the fourth for the end of the word while reading backwards, we discover that what is hidden behind these names is the sentence “he evil casts spells and hates the sky” (*zao baje i mrzi nebo*)! What is Njegoš trying to say?

So long as we saw fallen angels in the aforementioned names who joined Satan’s legions, we believed that he was coronated by his faithful subjects who were positive about his victory before the battle itself, who saw him as the rightful ruler. Now we know that Satan, simultaneously as the evil duke, the evil spirit and the evil head, while he evil cast spells and hates the sky, puts alone the crown onto his own head! That crown is “heavy” because he is sentenced by it to the eternal shackles of his own vanity and envy, never to be similar to the archangels once he has become an outlaw. He has become the evil trinity and as such he is the only one who can put the crown on his head. There is no freedom in his kingdom, for the self-proclaimed king is haughty, greedy and vain to such an extent that he will not bow his head, not even to have a crown put on it. He will share the kingdom with God in the darkness, for he has stopped him in his initial intention to abolish completely “the kingdom of darkness” (Петронијевић 1924: 92). Satan has become the “co-ruler of God” through his rebellion even if he loses the battle (Савић Ребац 2015: 660). That is why he rejects the possibility of repentance God offers to him, because he would “strip his rebellion of the foundation and if he loses, he would show that he lacked power, not the truth” (Ломпар 2010: 377). While Satan is putting the crown on his head with the alliterative hissing of his legions in the forms of their names, the readers become aware that the truth of his rebellion is the truth of tyranny. At the same time, another important trace is discovered. If it is overlooked that Satan is coronated before the battle disregarding the outcome, one can easily fail to notice that the accomplishment of the goal is achieved by rebellion itself, which is important for the understanding of the motivation of such an intense feeling as wrath. Why does Njegoš’s God experience such a strong feeling when he knows that “the world-holding chain” cannot be broken by Satan’s rebellion?

It is true that Satan puts crown onto his own head, but his followers are many and they confirm their loyalty to the new ruler – who they believe more in because they are closer to his essence – by hissing. They demonstrate their steadfastness to him and his goals just as the archangels do by staying on God’s side. Tyranny does not exist for them because they do not see it, the new state is freedom for them in which they can create a new kingdom,

even if it is the kingdom of shadow. Therefore, Satan manages to overtake the sacrosanct love for God and to incite it in his legions.

It is precisely the existence of love in the rebelled legions that confirms Satan as the angel of light. Therefore, love is also possible outside *poiesis*, because Satan gives his being to darkness, and to love evil is to love the divine in darkness. [...] God's wrath could have been stirred due to the schism in love: it is no longer only God who is loved, nor only the other because he is in God, but suddenly, someone started being loved because he is the Other by the action of self-freedom. That is how God's state of being undisturbed was changed, since wrath was stirred in him [...]. (Ломпар 2010: 388)

The validity of Satan's rebellion is the darkness which God wanted to put under control of light – that would have been the end of his *poiesis*. Looking for chaos which his rule has established, Satan prevents God from fulfilling his initial intent and darkness remains the constant companion of light. Darkness can never be eliminated and God is aware of that. Is that the reason of God's wrath? Is that why he personally fights Satan, to set his wrath free through righteousness? In order to discover that, one more point must be elucidated and that is the importance of the original sin of man.

### 3. THE ORIGINAL SIN OF MAN

Upon the end of the War in Heaven in which Milton's God sent his Son to confirm God's will and dominion by his victory, Satan and his legion are thrown in the hideous Hell in order to become aware of what they have lost by rebelling. That sense of loss and banishment from home is very important because it is that state that will induce them to make the others fall out of favour so as not to be alone in their exile. Evoking (and travesty) the famous council in which "Odysseus dissuades Agamemnon from giving up the war against Troy", Milton depicts the council of Satan and his "fellow fallen angels" in which they reach an agreement to make the man of Eden sin and eat from the Tree of Knowledge in order to hurt God if possible (Quint 2014: 15). This is a very much founded and not in the least accidental decision: God has instructed that the Earth should be created to make up for the loss caused by Satan's rebellion. Hearing his wish, the Son of God creates the world with people and gives them only one condition – not to eat from the Tree of Knowledge and in doing so, to show their obedience. By making people do precisely that, Satan and his legions would "defeat" once again



the Word of God, showing that it is not strong enough to create something on its own, which would fill the void made by their downfall. That is the persistence of Satan – even when defeated, he keeps on fighting against that state with “his shield [which is] like the moon seen through a telescope, but the moon’s surface is ‘spotty’ [...], a word suggesting blemishes or disease” (Peter 1961: 36).

Unsure of how to make Adam and Eve leave their blissful state, Satan remains hidden and observes them until he finds out the one condition that he could use to his advantage:

Knowledge forbidden?  
Suspicious, reasonless! Why should their Lord  
Envy them that? Can it be sin to know?  
Can it be death? And do they only stand  
By ignorance? Is that their happy state,  
The proof of their obedience and their faith?  
O fair foundation laid whereon to build  
Their ruin!  
(*P.L.*, IV, 521–522)

The entirety of Satan’s accident is reflected in these few lines. In the rebellion, he masked his intentions by saying that God got his primacy over them by keeping them obedient on the grounds of blissful ignorance of how they had actually been created. Without pompous words, Satan reveals the simplicity of his deception, the plainness of his approach based on the fact that whatever is presented as forbidden constitutes the foundation of every wish. What is evident, however, is the alteration in the tone of his speech. Satan will never be a powerful general who will gather legions by the power of his word and make them believe that there is a world of freedom beyond the semblance which is offered to them. He will only degrade into simpler and simpler forms “from hero to general, from general to politician, from politician to secret service agent, and thence to a thing that peers in at bedroom or bathroom windows [...]” (Lewis 1969: 99) throughout the course of the epic (cf. Waldock 1999: 88).

Milton depicts Adam and Eve as equal, although he does mention that Eve was created due to Adam’s wish and not as the initial intention of God. It is not just the biblical foundation that made him represent woman as the being second in importance, but it was also his openly stated opinion that women, children and madmen should not be left alone and that their freedom

is danger in itself because they can do anything without the supervision of reasonable men (Jordan 2001: 40). Since Milton believed in the sufficiency of the text for an individual interpretation of faith, it could be expected that it was in his reading of the *Bible* that he found the source of such a definition of women. That is why his Eve is presented as a character guided by senses rather than reason and that is why she is the one who errs. Adam is aware of Eve's weakness and he is the one who lets her go to work alone with the following words:

But if thou think trial sought may find  
Us both securer than thus warned thou seem'st.  
Go; for thy stay, not free, absents thee more.  
Go in thy native innocence; rely  
On what thou hast of virtue; summon all;  
For God towards thee hath done his part: do thine.  
(*P.L.*, IX, 370–375)

Adam almost suggests Eve to go against his wish (Tillyard 1999: 164), and in a way he exposes her to the danger he wants to shelter her from. Satan, once the great general who managed to persuade angels to stand on his side against God, can hardly see this little trick as a great undertaking. Eve is an easy prey of flattery, and “the triviality of her mind is her doom” (Ibid: 220). Yet again, it seems almost too straightforward to ascribe this sin to the triviality and feebleness of mind. That is the reason why the source of Eve's sin will be sought in the deeper analysis of her character.

Watching for the first time the garden of Eden and its happy inhabitants, Satan finds out two important pieces of information. Apart from hearing that the fruit of the Tree of Knowledge is forbidden to them, he hears something that definitely makes him choose Eve as the victim of his malintent. Namely, telling Adam what she remembered of her being born, Eve mentions that she chanced upon a lake walking out of the cave she was born in and that she thought that its smooth surface was the sky.

As I bent down to look, just opposite,  
A shape within the wat'ry gleam appeared,  
Bending to look on me. I started back,  
It started back; but pleased I soon returned,  
Pleased it returned as soon with answering looks  
Of sympathy and love. There I had fixed  
Mine eyes till now, and pined in vain desire,

Had but a voice thus warned me...  
(*P.L.*, IV, 460–467)

The voice solved the mystery for her and said that she saw her own beautiful reflection in the water surface, and then it took her to Adam to have someone who would requite her love. Which story could be recognised in Eve's narrative if not the story of Narcissus who met his death because of his beauty? Satan has found out that Eve is prone to take the words of flattering literally, but that would not be enough to make her eat from the Tree of Knowledge. In her speech, however, she has also discovered the way in which she could be seduced enough to try the fruit. Satan uses the knowledge that Eve is inclined towards finding out and discovering, that she "desires" to know more about everything that is unknown to her, which makes her a perfect prey of his intentions. Knowing that a snake is bound to make her suspicious, he "masks" his body with seductive words and makes Eve overcome the initial amazement and distrust by telling her the story of his extraordinary discovery. It is not just Eve's thoughtlessness that causes her downfall, it is much more her pondering and undogmatic acceptance of everything that is given to her. Who does she resemble in this scene? Defying God's will to blindly follow his orders, whose footsteps does she follow in? Satan clearly says that he would not approach Adam because he is more reasonable and has greater strength than Eve, but below that, there is yet another reason, and that is the similarity that he discovered when he heard about Eve's obsession with herself – the same one he had when he believed that he was greater than all the other archangels and that he had the right not to submit to God's will. He spotted the seed of the same self-centredness in the scene in which she gazed at her own reflection lovingly and waited for it to requite her love and attention. And just like Narcissus, she met her death precisely at that lake without even knowing it. In a way, Satan in her, and consequently in Adam, illuminates all the sides of them which can betray them, thus indicating their weaknesses. Falling from Eden in all the light of their true beings, Adam and Eve fall into Hell where they will become aware of everything they have lost. That is the knowledge they have discovered the taste of.

The water surface that was Eve's metaphorical death has turned into a mirror in *The Ray of the Microcosm* in which Njegoš's traveller<sup>14</sup> will

---

<sup>14</sup> The illuminated subject, the poet, as the only intermediary between God and people (Branković 1936: 28).

see “everything that happened in eternity”, after he has taken a sip of it (Стојановић 1940: 110). However, the greatest rupture between these two epics is about to come. The members of Satan’s army have already been mentioned, but one name has not been mentioned yet.

Here’s Adam, Noelopan, Rasets too,  
And Askela, to hail the foe of heaven.  
They swear to be a faithful crew to him,  
If only he’s to keep the word he gave –  
To crown them all with independent power  
And sovereign rights complete over a world –  
Ambitious race, how dearly thou shalt pay!  
(*R. M.*, IV, 1185–1192)

Njegoš’s Adam sinned significantly before Eve, but what is the cause of that? The names of the people hidden behind the palindromes are Napoleon, Caesar and Alexander the Great. The personages that follow Satan and hail him once he has put the crown onto his head are the ones who wanted all the power for themselves. Satan has managed to win them over to his side by promising the sovereignty to each of them. Therefore, even before Eve has eaten the fruit of the Tree of Knowledge, a haughty thought appeared in Adam’s head that he had the right to take a share of God’s rule for himself. Greed and vainglory preoccupied his mind and he joined Satan. What Satan illuminates in Njegoš’s epic is precisely the same as in Milton’s – Satan discovers the hidden dark corners of everyone in which are the wishes suspended because of God’s rule and uses it for his own ends.

The only reason why Adam does not fall into Hell together with Satan and his legions is because he repents in the middle of the battle. He realises his mistake and tells the other dukes about his dream in which he saw what destiny awaited all of them if they did not repent. His regiment pronounces him a traitor, and they leave the battlefield bereft of hope. However, his repentance cannot be seen as genuine because he has retreated from the battle only because he was afraid of retaliation and that is the reason why the Earth had to be created for humankind to truly expiate their sin. It is only then that they will be able to return to their former glorious state. The fact that Eve sins for the second time on Earth shows that the wish for ruling and knowing more than it is acceptable is still alive in people. Eve’s downfall is only the confirmation of the fact that people are not ready to return to their Creator in all the beauty and splendour from which they originated.

Njegoš's wrathful God is dislocated from the state of necessity and his primacy is called into question. His wrath is characterised as the "rightful wrath". However, since he does not get redemption from Satan, he tones down and transforms his wrath by punishing everyone as much as they deserved. Knowing that people sin for the second time even after that punishment, it might seem that punishment itself is not enough to show the right road which needs to be taken to get back to the light of God. That answer was something that God learned from Satan's rebellion.

One cannot go back or proceed into another rule (necessity) from the freedom-from-God: that was Satan's delusion. However, this self-freedom must be exited, even Satan yearned to "all being give another rule" (IV, 53), and the only road from there is the one of kindness: that is what God learned from Satan's rebellion. That is the origin of Christ. (Ломнап 2010: 415–416)

The Son of God with his silent mildness and kindness is the spring from which the traveller must drink in order to reach his ray, to finally come back to his Creator in light. Just like in Milton's epic, Satan is the quintessential part of the chain which leads towards general peace, he is the one who establishes order in the darkness and once he shines, he has the quality of a touchstone which immediately determines who belongs where. Satan's rebellion was necessary as the final confirmation of God's rule: from its negativity, it makes full circle and at the end of that circle is Christ as the answer to the question of self-freedom. "God is a creator-poet" (Sekulić 1972: 124) and his final creation is left as guidance for the whole of universe about the direction it should take. Following his example and listening to his voice, people shall ascend with the immortal part of themselves back to Heaven and Satan's darkness will remain forever sentenced to disappear in its own self-freedom.

#### **4. THE AFTERMATH**

Whereas Milton depicts the destiny of Satan after he has made Eve eat from the Tree of Knowledge very vividly and shows that his legions await and hail him hissing while simultaneously turning into snakes, Njegoš does not say anything about how Satan's legions greet him. For his Satan, the most important part of his role has already been played and he will continue to act as such looming from the shadows, although he will never be able to

harm God's order again. In that sense, Isidora Sekulić (1972: 124) was right in saying that Satan was the “embodiment of struggle in creative processes”. It is at this point that the differences between these two epics become the most conspicuous and they lie in the different conditions in which they were created.

In the world where the goal for which he fought turned first into the shadow and then into the opposite of what it had been, Milton had to find the solution of the perplexing mystery – the enigmatic imploding of the idea of the Republic whose ardent proponent he himself was. He discovered the predetermination in the heard of human being on that path, and he exhibited it in the epic full of pessimism (Tillyard 1966: 241). However, he believed in the individual ability to build one's own faith irrespective of church doctrine – that is why his Abdiel can recognise the truth in the whirlpool of the general approval and discern it from its semblance. Such is Milton's heroism displayed in the moments of the crumbling of the Commonwealth (Bush 1999: 113). Milton does not see the England of his time as the country whose nation is prepared to look the great rebel in the eye and to reject his so-called gifts. His victory prevents people from returning to heaven and their state is final. Although they have a trace of their former being in themselves, they are aware that they can never return to the former blissful state – that is what makes this epic so sombre.

The war between God and Satan had been only a macrocosmic illustration of, and background for, Milton's real theme, the war between good and evil in the soul of man; and while Satan had been defeated in heaven he is to be victorious on earth. (Bush 1999: 120)

Surrounded by the immortal mountains which stand despite the bites of the sea, winters and storms, what could Prince Bishop believe in if not in the eternal perseverance in battle? He begins his epic by saying that something similar to the voice of an angel speaks to the lyrical subject from the violent turmoil of night and from that moment he starts his journey of ascension and casting off of the bodily gyve in order to see the reason for his downfall. It reveals to him that it is actually his ray,<sup>15</sup> the idea which stemmed from the same core and that it is taking him to it. It is only now that the title of the epic

---

<sup>15</sup> “The main characteristic of Plato's teaching is [...] the division of soul into two parts, i.e., the differentiation of the immortal part located in brain and the mortal part which was created by ‘lower gods’ and which is not rational but only sensual. God entrusted lower gods with the creation of man after he had taken the remains of ‘the soul of the world’ and

becomes completely clear. Bodily gyve by which man is bound to the earth is the dungeon for his immortal soul which can ascend only after he becomes fully aware of his sin. That is why this life is actually not life, it is just its imitation, because what people experience is merely a punishment through which they can purge themselves of sin and become worthy of returning to heaven, for that is where they belong. People are still prone to believing in Satan's flattering words, but that should not be the cause of despair according to Njegoš. He sees the way out – he follows the trace of the ray that keeps vigil over him and with perseverance, kindness and the acceptance of everything that this world is in exchange for what is promised to await him, Njegoš knows that this world can be left so that man could finally return to what life truly is, and not just a mere shadow of what it represents. That is why Njegoš's Satan, so grandiose in his rebellion, disappears after the final word of God and stealthily tries to renew his alliance with man: his destiny is final, his zenith was at the moment of the rebellion and after that he would never be able to ascend to those heights. Hell is his ultimate destination, while the Earth is just a temporary punishment for people.

The greatest role that Satan played in both epics is the one he was not even aware of. Both in Milton's and in Njegoš's epic, Satan is merely a necessary part in the chain of the justification of God's rule which he wanted to call into question on the grounds of his vanity. Milton's God says that the damage caused by Satan's rebellion is not damage at all because it has just shown to him who the true believers are – Satan is some kind of purgatory in which everyone must see themselves for what they really are and decide where they belong. In the same way, Njegoš's Satan attracts only the ones who share some qualities with him, the ones who are innately similar to him. There is no evil without, there is no fight beyond the limits of the self. Human bodies are unaware of the fact that freedom is in mind – freedom which awaits the end in goodness, which patiently defies evil – that it is possible to set free from the shackles of tyranny only in peaceful "rebellion". It is only after setting themselves free that people will confirm that they have purged themselves of the original sin and that they are ready to come back to heaven. Satan will again be merely a toll of proving it – by relieving themselves of evil, people will go back to their former state.

---

created individual souls from that, adding a part of heavenly being and deciding on their destinies" (Флашар 1997: 114–115).

That is the light that Satan's darkness obstructs. His darkness is the shadow outlining the light of God, not allowing anything to question it. Satan might be the most tragic figure a human mind has ever depicted.

## REFERENCES

- Bolfan, D. i D. Kosanović. (2014). Predgovor [Foreword]. U: *Izgubljeni raj i Raj ponono stečen* [*Paradise Lost and Paradise Regained*]. Beograd: „Filip Višnjić“, 5–98.
- Bradford, R. (2001). *John Milton: A Sourcebook*. London: Routledge.
- Branković, D. (1936). *Psihologija u Luči mikrokozma* [Psychology in *The Ray of the Microcosm*]. Beograd: Izdavačko i knjižarsko preduzeće Geca Kon a.d.
- Bush, D. (1999). Characters and Drama. In: D. Danielson (ed.), *The Cambridge Companion to Milton*, London: CUP, 109–120.
- Flannagan, R. (2002). *John Milton: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Jordan, M. (2001). *Milton and Modernity: Politics, Masculinity and Paradise Lost*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Kostić, V. (1998). Naši prevodi Džona Miltona [Our translations of John Milton]. *Mostovi: časopis za prevodnu književnost*, vol. 111. YUROPE. (16 November 2021) <[http://www.yurope.com/zines/mostovi/arhiva/98/111/111\\_21.HTM](http://www.yurope.com/zines/mostovi/arhiva/98/111/111_21.HTM)>.
- Lewis, C. S. (1960). *A Preface to Paradise Lost*. London: Oxford University Press.
- McLachlan, H. (1941). *The Religious Opinion of Milton, Locke and Newton*. Manchester: Manchester University Press.
- Olofson Thickett, M. (2007). *Milton's Paradise Lost: Moral Education*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Peter, J. (1961). *A Critique of Paradise Lost*. New York: Columbia University Press.
- Praz, Mario. (1951). *The Romantic Agony*. London: Oxford University Press.
- Puhalo, D. (1966). *Milton i njegovi tragovi u jugoslovenskim književnostima* [Milton and his traces in South Slavic literatures]. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Quint, D. (2014). *Inside Paradise Lost*. Princeton: Princeton University Press.
- Sekulić, I. (1972). *Luča mikrokozma: pokušaj jednog tumačenja* [*The Ray of the Microcosm: an attempt at an interpretation*]. In: Z. Gluščević (ed.), *Epoha romantizma*, Beograd: Nolit, 117–126.
- Slijepčević, P. (1972). Stvaranje sveta i slika vasiona u *Luči mikrokozma* [The creation of the world and the image of cosmos in *The Ray of the Microcosm*]. In: Z. Gluščević (ed.), *Epoha romantizma*, Beograd: Nolit, 127–160.
- Tillyard, E. M. W. (1966). *Milton*. London: Chatto & Windus.



- Tillyard, E. M. W. (1999). The Crisis of *Paradise Lost*. In: D. Danielson (ed.), *The Cambridge Companion to Milton*, London: CUP, 156–182.
- Waldock, A. J. A. (1999). Satan and the Technique of Degradation. In: D. Danielson (ed.), *The Cambridge Companion to Milton*, London: CUP, 77–99.
- Worden, B. (2008). *Literature and Politics in Cromwellian England*. Oxford: Oxford University Press.
- Билас, М. (2017). *Његош* [Njegoš]. Београд: Штампар Макарије.
- Ломпар, М. (2010). *Његошево песничштво* [Njegoš's poetry-making]. Београд: Српска књижевна задруга.
- Петронијевић, Б. (1924). *Филозофија у Горском вијенцу и Лучи микроkozма* [Philosophy in *The Mountain Wreath* and *The Ray of the Microcosm*]. Београд: С. Б. Цвијановић.
- Радуловић, Н. (2009). *Погземни ток* [The underground current]. Београд: Службени гласник.
- Савић Ребац, А. (2015). *Луча микроkozма од Петра Петровића Његоша* [*The Ray of the Microcosm* of Peter II Petrović Njegoš]. У: М. Ломпар и И. Деретић (прир.), *Дух хеленштва*, Београд: Службени гласник.
- Секулић, И. (1971). Његошу књига дубоке оданости [То Njegoš, the book of deep loyalty]. У: Живорад Стојковић (избор и редакција), *Оледи и записи*, Нови Сад: Матица српска, 132–170.
- Стојановић, Д. (1940). *Милтон и Његош* [Milton and Njegoš]. Београд: Библиотека Задруге професорскога друштва.
- Флашар, М. (1997). *Његош и антика* [Njegoš and antiquity]. Подгорица: ЦАНУ.

## SOURCES

- Milton, J. (1998). *The English Poems of John Milton*. London: Wordsworth Editions Limited.
- Petrović Njegoš, P. II. (2013). *The Ray of the Microcosm* (Anica Savić Rebac, translation). Belgrade: Svet knjige.

Данијела С. Митровић

## МИЛТОНОВ И ЊЕГОШЕВ САТАНА: НОСИЛАЦ ТАМЕ?

**Резиме:** У времену у којем се чини да је свако питање о Божјој речи излишно јер је ово време одавно прегазило питање и самог Божијег постојања, окретање ка спевовима који се баве питањима људских почетака може се чинити готово непотребним. Наука је већ

рекла своје, зар је књижевности потребно придавати неког већег значаја? Можда је занимљиво ова дела прочитати, али свакако да у њима нећемо открити ништа што ће значајније утицати на наше животне назоре. То поглавље је одавно затворено и ми данас са рубова скептицизма са зазором гледамо на све што се чини тако страним и одељеним. У доба напредне технологије, да ли је заиста битно бавити се спевовима попут *Изгубљеног раја* и *Луче микрокозма*?

Моја знатижеља била је покренута управо овом премисом. Да ли заиста знамо све или из своје несрећне незапитаности прихватамо једно тумачење и њему се повинујемо? Ово ме је питање одвело даље ка ова спева јер ми се та истинска догматичност учинила симптоматичном за наш свет. Ко се више питао ако не Сатана? Ако се само питао, како је онда могуће да је окарактерисан као негативан и остављен у вечном Паклу?

Чињеница да су се два писца тако значајна у својим традицијма бавила овим питањем покренула ме је на дубље истраживање ове тематике. Да ли је праведно Сатанин циљ од само почетка окарактерисати као негативан и тиме му одрећи баш свако право на побуну? Овим радом се указује на два виђења овог питања како су представљена у спевовима *Изгубљени рај* и *Луча микрокозма*.

**Кључне речи:** Сатана, Сатанина побуна, Бог, реч Божија, људски пад.



**Tatjana Jovičević\***

Institut za književnost i umetnost, Beograd

## LAZA KOSTIĆ'S SHAKESPEAREAN WORLD: INTERPRETATION(S) AND INSPIRATION

**Abstract:** The paper analyses Kostić's essay on *Romeo and Juliet* from 1866, focusing on the anticipatory character of his methodology and discourse, as will emerge with the pioneers of the new criticism Caroline Spurgeon and George Wilson Knight. Kostić's debt to earlier drama theory is also considered, with reference to his implicit modification of Hegel's definition of tragedy, largely in line with the way it was later reformulated by British Shakespearean Andrew Cecil Bradley so that it could convey modern tragedy. In the end, it is pointed out how comprehending Shakespeare influenced the formation of Kostić's interpretative poetics in general.

**Keywords:** Shakespeare, interpretation, hermeneutics, romantic imagination, Hegel's theory of tragedy, New Criticism

In the tragedy, the content and movement  
of the spirit are their own subject.  
G.W.F. Hegel

Like many other areas of Kostić's work, his "shakespearology" is usually perceived as a set of highly promising fragments which eventually left the ultimate goals uncertain as well as methodological and ideological hypotheses undefined, but nevertheless the corpus of his works on Shakespeare (or inspired by Shakespeare) has been arousing certain interest, and was, occasionally, highly valued.

The first recorded trace of Kostić's work on Shakespeare is the translation of a scene in the Capulet family's garden, with Juliet on the

---

\* [tbjovicevic@gmail.com](mailto:tbjovicevic@gmail.com)

balcony, from the second act of *Romeo and Juliet*, published by the eighteen-year-old author in the magazine *Serbski letopis* (*Serbian Chronicle*) in 1859. Before, in 1876, the entire translation was published in a separate book, his Shakespearean thought, having first given rise to the poem “On Shakespeare’s Three Hundred Years Anniversary” (1864), led to the essay *Romeo and Juliet*, published in the magazine *Matica* at ten sequels, from September 30 to December 31, 1866, and immediately reprinted in the separate book, with the distinctive subtitle “An offer to domesticate Shakespeare among the Serbian people”.<sup>1</sup>

The initial question aroused by this corpus of Kostić’s works is what (if any) special quality it adds to the tradition of Shakespearean thought, but with the full appreciation of its features cognate with contemporary and/or future authors. The most noticeable element of nineteenth-century

<sup>1</sup> The complete list of Kostić’s Shakespearean works encompasses following titles:

- „Одломак из Шекспировог *Ромео и Јулије*” [„The Fragment from Shakespeare’s *Romeo and Juliet*”], *Сербски летопис* [*Serbski letopis*], 1859, 1, 85–93.
- „Краљ Рикард III” [“King Richard III”], in: *Споменик тристагодишњице Шекспирове свейковане у Новом Саду на Бурђевдан 1864* [*Spomenik tristagodišnjice Šekspirove svetkovane u Novom Sadu na Đurđevdan 1864*], Novi Sad, 1864, 5–24. (Translation of first two scenes of the first act, together with Jovan Andrejević).
- „На Шекспирову тристагодишњицу” [„On Shakespeare’s Three Hundred Years Anniversary”], in: *Споменик тристагодишњице Шекспирове свейковане у Новом Саду на Бурђевдан 1864* [*Spomenik tristagodišnjice Šekspirove godišnjice u Novom Sadu na Đurđevdan 1864*], Novi Sad, 1864, 34–38.
- „*Ромео и Јулија*. Свршетак прве радње” [„*Romeo and Juliet*. The End of the First Act.”], *Даница* [*Danica*], 1865, 28, 649–650.
- „*Ромео и Јулија* од В. Шекспира. Други акт. Трећа појава” [„*Romeo and Juliet* by W. Shakespeare. Second Act. Third Scene”], *Даница* [*Danica*], 1865, 32, 745–746.
- „*Ромео и Јулија*” [„*Romeo and Juliet*”], *Матица* [*Matica*], 1866, 36–45. (Essay in ten sequels).
- *Ромео и Јулија. Једна понуда за одомашивање Шекспира у српском народу*. [*Romeo and Juliet: An Offer to Domesticate Shakespeare among the Serbian People*], Novi Sad, 1866.
- *Ромео и Јулија*. Трагедија у пет чинова. [*Romeo and Juliet*. Tragedy in five acts.], Novi Sad, 1876. (The entire translation in a book).
- „*Хамлеј, краљевин гански*” [„*Hamlet, the Prince of Denmark*”]. (Translation), *Летопис Матице српске* [*Letopis Matice srpske*], 1887, 4; 1888, 1–4. (The entire translation in five sequels).
- *Хамлеј* [*Hamlet*], Mostar, 1903. (The entire translation in a book).
- „Око *Ромео и Јулије*: историја једног превода” [„On *Romeo and Juliet*: the History of One Translation”], *Летопис Матице српске* [*Letopis Matice srpske*], 1907, 3 and 4; 1908, 3; 1909, 1. (The disputation in four sequels, not finished).

thought about Shakespeare is the admiration of his genius in depicting human passions and characters, his ability to express various extremes in feelings and to encompass all their diversity and richness in his work. But simultaneously with this attitude, there appeared the development of a different kind of approach, expressed by writers and philosophers rather than critics and scholar authors. Among them, prominent place belongs to Weimar classics, whose interpretation of Shakespeare is basically given from the point of view which can be called substantial: as Goethe had said, Shakespeare's spirit "joins the spirit of the world", it *permeates* the world, but, while the job of the world spirit is to keep secrets, the nature of poetry is to reveal them to us.

For this quotation we could say that it represents the (roots of) tradition that Kostić will join later, but his approach to one particular Shakespeare's work will thoroughly actualize the abstract idea of the spirit permeating the world, and formulate the distinctive meaning of the drama. But what – in particular forms of appearance of the notional omnipresent spirit – did young Kostić find so specially illuminating in *Romeo and Juliet* that made him set exactly this early work in the center of his interpretation of Shakespeare?

To answer this question, we should consider Kostić's view of Shakespeare's creative habitus given in the poem "On Shakespeare's Three Hundred Years Anniversary" two years earlier. The introduction to the poem is a kind of travesty of biblical genesis clearly aimed to deify Shakespeare's greatness: after six days of designing the world, God didn't rest, but took the enterprise of bringing into being not only the man (whose likeness to God appeared to be only in visage), but the existence basically akin to His own.

The verses below distinctly depict this venture:

In one figure, in one life,  
to set the splendour of living in a whole  
to merge the darkness and the light,  
cherubic joy and infernal blaze

...

and all that wonder and turmoil  
to assemble in one figure, one lodge;  
that was done – Shakespeare was made by God.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> All quotations of Kostić's verses and essay fragments are translated by the author of the paper and for the purpose of the given argumentation. The use of other translations will be notified.

Although paralleling poets' creativity with God's makings was anything but unusual in romantic imagination, so clearly declared similitude of the supreme creator and his final creation will become a ground for very specially structured interpretation of that poet's work. Two years later, Kostić's essay *Romeo and Juliet* begun with an introduction section with its own, separate title: "One Chapter from Shakespeare's Bible".

In the beginning there was passion, and passion was (with) a poet, and the poet was passion...

But in the poet's soul the creation of a new world upstarted.

And in the midst of the principle of passion appeared a principle called: ideal; in the Scriptures it is called: Heavenly Father.

And that principle disassembled stirred passions and divided them into two.

And the passion that subdued itself to the ideal was named: love, and yet the one that abandoned the ideal was named: hatred.

And love stood still in the heaven of ideals and did not move from there, and illuminated the whole poet's world with its grace.

But hatred was cramped in the hell of its own apostasy, and twisting around itself in anguish.

It is noticeable that the principle of motility is at the very beginning attributed to the hatred, as the negative principle of the universe, due to which it will appear as the initiator of a tragic action. And by the term "tragic action" here isn't to be understood some abstract and indefinite occurrence of that principle in the universe, but the concrete plot of the particular drama, conveyed in original, yet in the context easily interpretable metaphors. Namely, in Kostić's metaphorical representation of the course of action in *Romeo and Juliet* the substance of each of the essential forces, as well as of the characters in the play, are projected into celestial bodies and cosmic movements. In its own "vigorous twisting", hatred kicked out "two last relics that remained inside it from the struggle with the love and the ideal, and threw them away to the right and to the left".

And these two thrown offs from hatred's gruff pith set on their journey towards their original wellspring, towards the sun of love.

Thus, the clash between characters in the drama appears connected to cosmic order and celestial motions, still firmly referring to the concrete story in the very well-known play. To make that references concrete and definitive, Kostić for the first time denotes these two entities as "stars" and introduces

their names: Romeo and Juliet. But still, in the nature of these “stars”, or at least in their initial thoughts and doings, we can perceive the environment from which they were extruded. “Of love their harts were made”, says Kostić, “and striving for the ideal laid inside, but in the surrounding air remained the vehemence of hatred that threw them out.”

That vehemence, or the daring energy of plans and acts of the protagonists of the play, is exactly what ties them to their original provenance and propel their actions. As Kostić says further:

And the more the hell of hatred were pushing them apart, the more the sun of love were pulling them closer.

And love was stronger than hatred, and drew them to itself.

....

And in that vehemence they met and crashed to each other, and got smashed in that crash.

And disappeared in the sun of love.

But in the same time that hell of hatred, which strained all its forces to set the lovers apart, “spent all its blazing flames, and only the pile of ashes remained, and that pile was dispersed by cosmic winds”. “And all that”, concludes Kostić, “because of those two errant stars”.

This is where the first section of the essay ends, covering less than two small format pages, and at the beginning of the second one Kostić declares that the concluded section was something like genesis of *Romeo and Juliet*, while everything further will be its exegesis.

In that extensive second chapter (which will spread over next nine sequels) Kostić will later state a lot about sources of this play, about other writings on the same topic and influences they might have exerted on Shakespeare’s work, about his outstanding style, but the first and main aspiration of the whole essay is to elaborate “Shakespeare’s philosophy” and its revealing in this particular play.

The starting point of Kostić’s discussion is the view that Shakespeare’s philosophy is “pretty simple” and entirely anthropocentric. But that relative simplicity he promptly connects with the range of philosophical and religious doctrines: basically, Kostić claims that “Shakespeare’s philosophy” is akin to Brahmanic teachings, but without formal theocentrism, affine to those of Moses, but without ethnic exclusivity, to some point related to Socrates heritage, but without oratorical dialectics. Above all, in that philosophy there is no evangelical trust in the kingdom of heaven.



This controversial statement Kostić tries to clarify from the point of view that implies anthropological attitude of the Bible: one breath from the Creator's chest, breathed out into a clod of mud, that is the man. That breath, representing the divine presence, and the mud were left to themselves to put up with each other, but within the limits that Creator made as the condition of their unity. United but struggling, these opposites appear as "harmonious disharmony", they represent "the first peripeteia of the existence", which constantly cause the tragedy and martyrdom of men, but also the possibility for salvation.

Though, once again, he insists that this controversy of human existence is the occurrence of everlasting cosmic drama and also transfers the metaphors of "divine spirit" and "mud" to the realms of world history and struggle with forces of nature, we can assume that Kostić himself thought of those sections as of a digression in the course of interpretation of *Romeo and Juliet*.<sup>3</sup> However, they will appear meaningful and functional on other levels of the text, and Kostić's return to the topic of his essay will mean the return to interpretation of the drama in the terms of struggle between love and hatred.

During this struggle each of those categories gets contaminated by the contact with the other one. Overwhelming love gradually crumbles the hatred, but exactly that process paved lovers' path to the Capulet family tomb, and – according to Kostić – exactly from the Romeo's poisoned vial and the mortal wound on Juliet's chest ascends love to overpower hatred, ascends "the spirit" to submerge "the mud".

The fact that only through death hatred was overmastered by love incited Kostić to round off the circle, or to make the connection between the above interpretation of the ultimate meaning of *Romeo and Juliet* and the cosmological reflections from the first sections of his essay. In his view, the story of Resurrection and the catastrophe in *Romeo and Juliet* in two images represent one very same idea: the first image is divine, but the second one is more comprehensible, because it's more human.

---

<sup>3</sup> The expanded sections of the essay are dedicated to different matters of world's political and cultural history, including the author's view of British role in the course of progress (Britain, as the representative of human spirit, overcomes the ocean, as the symbol of blind force of hostile nature), but also of the country's imperial attitude which (basically for supporting Turkey) transforms it into the participant of world's (metaphorical) "mud" (Kostić, 1866: 44, 1034 –1036).

In order to tie the metaphor of “mud and spirit” to the realm of human’s moral and emotional development and human relations, Kostić will later upgrade it with the images of black and red blood fighting on the battlefield of heart. They are conceived as doubles to the previous concepts – “black (vein) blood”, as the representation of lower parts of human body and lower drives in human nature, is paralleled with “mud”, and “red (arterial) blood”, ensued as a result of its purifying by the contact with the air in lungs, is paralleled with “spirit”. In this way Kostić emphasizes the aspect of perpetual struggling in human’s inner self, but still points out that the inside-conflicted powers are, in the same time, “cosmic principles”. The view that an everlasting cosmic affair does regularly occur in human behaviour in particular forms and condensed joints of events, accentuates the dramatic quality of such plots, as well as the universal dimension of their meaning.

Exactly this last quality answers the question of why Kostić puts *Romeo and Juliet* in the centre of his thought of Shakespeare: after extensive digressions about other Shakespeare’s plays, he underlines that, to the best of his knowledge, it is the only one in which the bard “took out of hell just such amount sins, that they melted as soon as he exposed them to the bright sun of God’s judgment”. In the same time, that is what gives that play the quality of aesthetical harmony: “No part of its aesthetical structure is overdeveloped on the expense of others.”, says Kostić, and what he meant by it takes us to the core of his understanding of the art of drama.

In the tradition of Serbian literary criticism, Kostić is seen as the greatest Hellenist and, in the same time, the most devoted Shakespearean. How did these two affiliations coexist and, especially, what appeared as a result of their merge in this particular essay? To answer these questions we first should consider the ideas that must have directed his early thought of tragedy. In the context of classical education, “tragedy” implied ancient Greek tragedy and the principal guideline for its understanding was Hegel’s theory of the Absolute Spirit dividing into two conflicting parties, which are to be individualized as acting figures. In that view, both parties are right for defending the chosen aspect of the Spirit, but wrong for denying the other, also legitimate one. Since each of them has a standpoint in the formation of the Spirit, actions of any side can’t be immoral by themselves – so the hero’s tragic fault can’t be understood as the moral wrongdoing, but as the (more or less vehement) interfering in the superior order, and his/her calvary is the way of reconciliation of the originally united opposite forces.

As it is obvious from the first part of this essay, the opposite parties in *Romeo and Juliet* in Kostić's view are not equal participants in the eternal and uncreated Spirit, but the forces torn apart exactly on the base of their attitudes towards the inception principle of the Universe and its moral order. So, the ethic component of the drama is disclosed by the fact that hatred, as the negative force, is defeated by love (which brings its closure next to the biblical Chapter of Resurrection and the legend of Phoenix), while its aesthetics is fully manifested in the balance made by the fact that death of the protagonists in the same time is the triumph of the power they represented.

In the 1960thies, when this essay aroused certain interest among the dramatists and literary scholars of the time, it was compared to the works of "modern Shakespeareans" Caroline Spurgeon and George Wilson Knight. In the paper "The Anticipation of one critical method" from 1964–1965 (on the occasion of Shakespeare's four hundred years anniversary and right before a hundred years anniversary of Kostić's own essay) Svetozar Brkić (Brkić, 1964–1965: 80–85) underlines the fact that in his writing on *Romeo and Juliet* (although it's meant to be analytical) Kostić uses poetic images of the same kind as those that Shakespeare himself used in the text of the drama: images of celestial bodies, light and lighting objects, and then of darkness and plants, exactly the ones that Caroline Spurgeon listed as typical for this play in her book *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (Spurgeon, 1971, 310–314). Even more explicitly, Brkić stated that Kostić's concept of interpretation – based on the view of the entire drama as an expanded metaphor – is more or less direct anticipation of the methodology in the present time carried out by George Wilson Knight. Advocating this thesis, Brkić referred to the Knight's recent book *The Sovereign Flower* (1958), but the same principles of interpretation were also presented in his much earlier work *The Wheel of Fire* (first ed. 1930, following ed. 1947, 1953, 1955).

Having distinguished "criticism" from "interpretation", Knight decisively opted for the second approach, stating that, at first, "we should ... regard each play as a visionary unit bound to obey none but its own self-imposed laws". Further, it means that "any given incident or speech [should be related] either to the time-sequence of story or the peculiar atmosphere [...] which binds the play" and that, being aware of this, "we should not look for perfect verisimilitude to life, but rather see each play as an expanded metaphor, by means of which the original vision has been projected into forms roughly correspondent with actuality" (Knight, 1955: 14–15).

Knowing this, we have to agree with Brkić's insight in the anticipatory nature of Kostić's Shakespearean thought, which links it with the approaches of precursors and pioneers of New Criticism. But what Brkić didn't pay attention to is the relation between the concept of interpretation revealed in this particular essay and the postulates of Shakespearean thought in works of the later 19<sup>th</sup> century authors, and especially with certain conclusions about *Romeo and Juliet* itself.

At this point, we should refer to the work of Andrew Cecil Bradley, which at the turn of the centuries will be considered as the most comprehensive scholarly interpretation of Shakespeare's plays. He emphasizes that – disparately from Greek tragedy, from which Hegel primarily drew his conclusions of the art of tragedy as a whole – the subject of the major part of modern tragedies is the passion or the goal to which the hero aspires, and the conflict deriving from it is individual, with particular characters and their destiny in its centre (Bradley, 1926: 77).

But with this conception of tragedy, one key question arises: how can a person who represents only oneself demand to be tied to the interest of something that represents the universal? Bradley's answer seems self-evident and, which is of special interest to us, adequate to the conclusions that Kostić drew much earlier, using poetic images and metaphysical analogies. Essentially, the British scholar concludes that in a tragedy a conflict breaks out between two people or two groups of people, one of whom is dominated by a hero, but since they are driven by passions, aspirations, principles, etc., we can say that opponents are *two passions* as movers of opposing persons or groups (Bradley, 1926: 85–86).

As the first and most obvious confirmation of this thesis, Bradley cites *Romeo and Juliet*: their love is in conflict with the hatred of their families, represented by many other characters (Bradley, 1924: 24). At the same time, in an effort to reformulate the character of catastrophe so that it corresponds to the poetics of modern tragedy, he establishes the following: apart from the negative (suffering from a force incomparably superior to the force of the initiator of the conflict), catastrophe also has an affirmative aspect which is the source of the feeling of reconciliation and which we describe as the strong self-renewal of split spiritual unity. The hero must die and unite with "eternal justice" and that unification also must be eternal and ideal; he dies, and with him our hearts die down, but still because of that we exult more than we suffer (Bradley, 1926: 91).

Although he underlined this as a general feature of modern tragedy, in lectures on Shakespeare Bradley makes some additional and, in relation to this claim, controversial special observations about his writings of this kind. Apart from the external conflict of characters, in Shakespeare's plays there is also a conflict of forces in the hero's soul and that element, which becomes more and more pronounced in later tragedies (Bradley, 1924: 25), significantly affects the quality and intensity of the tragic feeling caused by a certain play. As an example of a drama based on this second type of conflict, Bradley specifically analyses *Macbeth*, pointing out that the viewer must admire Macbeth's abilities and mental qualities that are good in themselves, but conflict and tragicness stem from the insight that different elements in human nature are so strongly tied in that goodness itself enforces the evil, instead of resisting it (Bradley, 1926: 87–88). From this perspective, it is a matter of the decay of the spirit, and according to Bradley, any spiritual conflict that implies such decay is tragic. It is clear, however, that this kind of tragedy does not lead to reconciliation that would imply a feeling of compassion for the hero simultaneous with exulting over the majesty of his death – we actually have the compassion for his victims and the main source of tragic feelings becomes the stage turned into a scene of global horror. That is why Bradley, emphasizing that in early tragedies, such as *Romeo and Juliet*, the hero struggles with an external force, but relatively little with himself, implicitly claims that Shakespeare's understanding of tragicness changed in the course of his work. Although he never thought of *Romeo and Juliet* as of the highest achievement of Shakespeare's genius, nor contemplate Shakespeare's work from the point of view established on the ground of the particular poetics of that drama, as Kostić did, Bradley agreed with the Serbian poet on the issue of character of tragicness in this play, and obviously noticed the distinguishing quality of reconciliation in its dénouement.

Basically, we can say that Kostić noted the importance of poetic images in Shakespeare's plays, which Caroline Spurgeon later on made a subject of her lifework, that he also consciously interpreted *Romeo and Juliet* as an expanded metaphor, which George Wilson Knight will afterwards define as a productive method of research, but also that he made a strong statement about the "essence of tragicness". Although the source of his attitude could have been in the classic philosophical idea of the divided Spirit as the reason of tragic action, his thought actually diverts from its radical abstractness. Not only that tragic action in the concrete tragedy is initiated by certain

personal emotion, but the primordial, stirred passion was once divided on the base of the attitude that inner forces had taken towards "the ideal". Due to this, passions (or characters as bearers of certain passion) are made the subject of tragedy, but the dénouement of their conflict appears as explicitly ethical, and Kostić sees the death of the protagonists as a special kind of reconciliation, considering that their death in the same time is the triumph of the principle they were representing.

These views partly correspond with those that later on will be carried out by Bradley, who did reveal that his approach to modern tragedy in general, and particularly to Shakespeare's, is based on the attempt of modification of Hegel's principles in order to outline the new doctrine, applicable to his works. But while Bradley emphasizes dissimilarity of tragicness in different Shakespeare's plays and tries to describe each of those variations as the particular quality itself, Kostić focuses only on *Romeo and Juliet* as the unique case of taking out conflicting powers whose vigor is balanced just so that the one tied to the love and ideal overpowers through the death of the protagonists. In this case, reconciliation means that hatred, becoming aware of its own destructiveness, steps back and the world on the stage is balanced, though still complex: hatred is an indivisible element of the existence, but for the given time its power is overthrown.

For these reasons, in Kostić's view *Romeo and Juliet* appears as the prototype of tragedy as such, as the image of what it ideally should be. That special view of *Romeo and Juliet* is obvious from the fact that short digressions on other Shakespeare's plays deal only with some particular aspects of the text, such as the psychology of the characters or the system of motivation of their acts, but Kostić never indicates an intention to interpret them in the same way as this one. Also, in the closing sequels of the essay he underlines that this is exactly the play that should be treated as the proto-drama, the hypothetical model from which all other kinds of tragedy derived. In the extensive arguing he makes a parallel with Goethe's idea of the proto-plant, the herbal form that must have existed once in the course of time, before it disappeared through the process of giving diversity to the world's flora.

Comparison of the work of art to the life of the self-generated natural phenomenon is, of course, another tribute to the romantic vision of correspondence, or even unity, between the course of nature and the process of poetical creation. But in this essay, Kostić suggests that, while Goethe's proto-plant might have disappeared, *Romeo and Juliet* is here and asks to be recognized as the proto-drama, the archetype of tragedy in which the

“controversy of existence” is to be solved in the way that restore moral order and harmony. If only our experience of the human world didn’t become too diverse to accept this concept as sufficient, tragedies of other kinds wouldn’t have appeared – that seems to be Kostić’s standpoint for developing the argumentation on the archaic perfection of *Romeo and Juliet*.

However, in regard to this essay we can wonder why Kostić – who in later life would strive to create a universal aesthetical doctrine and whose own tragedies were hardly related to the poetics he so ecstatically admired – didn’t make any attempt to define some general aspects of Shakespeare’s tragedy. And the answer is simple and self-evident: he singled out *Romeo and Juliet* on the ground of the emotionality and world view that he embraced as similar to his own, at least at that point of his life and literary work. Inspired as a poet, he exerted all his scholarly knowledge and skills to interpret this tragedy in the text that is poetical itself, and which he named “exegesis”.

But in the years to come, obviously convinced of the verity of his statements, he will make them a critical tool and implicitly or explicitly referred to the conclusions and insights he once made on his favourite of Shakespeare’s tragedies. That remarks will appear in the wide range and, surprisingly, the bard’s supreme play will be referred to from different points of view.

The typical and expected is the one which sets *Romeo and Juliet* as the role model for plays of such kind, and underlines the problem of authors who tends to model their writings according to it, but without comprehending its substance. The most distinguished example of this kind is the dispute over his review of the play *Dobrila i Milenko* by Matija Ban: death of lovers which brings an end to the hatred and conflict of their families isn’t sentimental concession to the audience, as Ban thought, but the core of the sense of dramatic action, and the ending where the hostility between them becomes even more severe (for which Ban opted) isn’t more tragic, but entirely non-poetical (Kostić, 1875: 476–479). On the other hand, somehow unexpected appears to be Kostić’s view of the nature of love thematized in *Romeo and Juliet* and in Serbian folk ballad “The Death of Omer and Merima”. This comparison is underlined in different Kostić’s texts associated with the issues of female characters in drama and poetry, where it appears to be controversial for the fact that the love of Romeo and Juliet, however magnificent is the dramaturgy of its birth and evolvent, isn’t any more the paragon of love itself: the special poetical quality of its thematization is to be found in the ballad about lovers driven to death solely by the grieving souls.

Though Kostić still in the essay from 1866 mentioned “Omer and Merima” as the humble match of *Romeo and Juliet* and developed the argument on the similarity of the atmosphere and the suggestible images in both works, later on he defined the love in “Omer and Merima” as superior to that of Romeo and Juliet (Kostić, 1870: 8, 183–184). Despite the strength of his feeling, Romeo’s love – since the fatal attraction strikes him at the sight of Juliet’s beauty – springs from the eye, while Omer’s and Merima’s derives from the intuitive matching of souls, which pays no attention to physical appearance: when sees the beauty of Fatima, to whom he is forcibly married, Omer says to her:

„Beautiful art thou, o fairest Fata,  
Beautiful art thou far more than Mera,  
Yet my Mera is my heart’s own treasure.”<sup>4</sup>

That quality is what makes the balladical narrative of successive dying – not by accidental failure or suicide, but solely due to the grief and inhibition of overwhelming love – artistically purposeful, and the pine and the around-it-wrapping rose, that will grow out from their joint graves symbolize the lasting of love beyond the death. Implicitly, Kostić must have seen these plants as the counterparts to the monuments to Romeo and Juliet promised for each of them by the opposite family in the closing scene of the drama, but in the same time they are even more: self-generated and immersed into the life of nature, they imply that such resolvent comes from the higher power and appears as a sign of the victorious tie, far transcending the world recognition expressed by marble statues.

Though we can think of these insights as of the proof that Kostić’s adoration of Serbian oral poetry and traditional folklore culture in general surpasses even his infatuation with Shakespeare, there *vice versa* is the question of the ways of comprehending the qualities and meanings of literature. As both examples – the view of Ban’s play and of the ballad “The Death of Omer and Merima” – point out, in Kostić’s literary thought comprehending Shakespeare’s poetics opens other horizons as well: the particular interpretation of just one of his dramas set the guiding principle

---

<sup>4</sup> The translation by Phyllis Harrington Lockley, published in 1929 in *Slavonic & East European Review* (see: <http://www.jstor.org/stable/4202373>). The translator (as she did confirm) made a compilation of different versions of the ballad, so this item wouldn’t be sufficient for complex comparative analyses, for which is necessary the knowledge of all variations of the text. More about it in: Krnjević, 1980: 109–114.



for thematization of tragic love and inspired profound insights into the substantial qualities of the ballad known for its grasping mysticism. The fruitful reading.

## REFERENCES

- Костић, Л. (1864). „О Шекспировој тристагодишњици”, у: *Споменик тристагодишњице Шекспирове свешковане у Новом Саду на Бурђевдан 1864*, Нови Сад: Епископска књигопечатња, 34–38.
- Костић, Л. (1866). *Ромео и Јулија. Једна понуда за одомаћивање Шекспира у српскоме народу*, Нови Сад: Епископска књигопечатња.
- Костић, Л. (1870). „Јелисавета кнегиња црногорска. Написао Ђура Јакшић”, *Матица*, V/3, 69–71; 4, 85–88; 6, 136–138; 8, 183–187.
- Костић, Л. (1875). „Шекспир и ... Матија Бан”, *Отаџбина*, II/7, 474–481.
- Bradely, A. C. (1924). “The Substance of Shakespearean Tragedy”, in: *Shakespearean Tragedy*, Greenwich, Conn: A Fawcett Premier Book. (First ed. 1904)
- Bradley, A. C. (1926). “Hegel’s Theory of Tragedy”, in: *Oxford Lectures on Poetry*, London: MacMillan & Co., 69–95. (First ed. 1909)
- Brkić, S. (1964–1965). „Anticipacija jednog kritičarskog metoda”, *Godišnjak. Šekspirovo društvo u Beogradu*, Beograd: Kultura, 79–87.
- Knight, G. W. (1955). *The Wheel of Fire*, New York: Meridian Books. (First ed. 1930)
- Knight, G. W. (1958). *The Sovereign Flower*, London: Methuen.
- Krnjević, H. (1980). „Smrt Omera i Merime’ – ‘omiljenica’ Laze Kostića”, in: *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Beograd: Nolit, 109–120.
- Spurgeon, C. (1971). *Shakespeare’s Imagery and What It Tells Us*, Cambridge: Cambridge University Press. (First ed. 1923)

Татјана Јовићевић

## ШЕКСПИРОВСКИ СВЕТ ЛАЗЕ КОСТИЋА: ИНТЕРПРЕТАЦИЈА И ИНСПИРАЦИЈА

**Резиме:** Рад анализира есеј о *Ромеоу и Јулији* из 1866. године у светлу теорије трагедије у оквиру које се Костићева књижевна мисао формирала, истичући методолошке и теоријске иновације које су тај текст довеле у везу са каснијом шекспиролошком мишљу, али и уопште са новим интерпретативним начелима, у двадесетом веку промовисаним у оквиру школе англосаксонске нове критике. У овом домену рад се умногоме ослања на запажање С. Бркића из шездесетих година прошог века, који је (позивајући се на

истраживања К. Спрџен) истакао сродност песничких слика у самој драми са онима које Костић користи у њеном тумачењу, као и приступ који се заснива на тежњи да се формулише метафорички смисао целине дела (за шта је пронашао паралелу у актуелним настојањима Д. В. Најта). Посматрајући драму као јединствену метафору, Костић је борбу начела љубави и мржње посматрао паралелно на људском и космичком плану, доводећи тако значење драме до апсолутне универзалности, што оправдава и библијски дискурс којим у уводном сегменту успоставља оквире њеног тумачења. У завршним сегментима, рад указује како је оваквим читањем Шекспира Костић успоставио критеријуме за оцењивање других дела сличне тематике, што се показало у осврту на једну драму М. Бана, али и да је карактер љубави приказане код Шекспира видео као недостатан у поређењу са тематизацијом истог осећања у „Смрти Омера и Мериме”.

**Кључне речи:** Шекспир, интерпретација, херменаутика, романтичарска имагинација, Хегелова теорија трагедије, нова критика.



**Милан Д. Вурдеља\***

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

## ОСВРТ НА ИНТЕРКУЛТУРАЛНО ОРИЈЕНТИСАНУ НАСТАВУ: ДЕЛА АНГЛОФОНИХ РОМАНТИЧАРА У УЏБЕНИЦИМА ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ

**Сажетак:** Није тешко објаснити због чега међупредметне корелације и компетенције те, с њима у вези, већа заступљеност интеркултуралних садржаја, представљају једну од нај-крупнијих импликација савремених друштвених кретања у настави матерњег језика и књижевности. На темељу овог захтева праксе, у раду се испитује опремљеност читанки за предмет Српски језик и књижевност садржајима који су интеркултурално конотирани, и то на примеру чувених остварења романтичара са англофоног подручја – Ц. Г. Бајрона, Е. А. Поа и Мери Шели. Затим се кроз двоструку визуру сагледава, илустрације ради, превођење књижевних текстова као ауторски чин – једна дигресивна тема у настави књижевности, која у настави језика и у оквиру секцијског рада може бити предметом различитих, креативних методичких радњи. Рад ће понудити обимом примерена објашњења наставног поступања на темељу ког и наведени уџбенички садржаји – било у класичном, било у дигиталном формату – могу понудити важна интерпретативна гледишта и антиципирати закључке у склопу обраде текстова именованих аутора. Интеркултуралност ће тако бити посматрана као ново „жариште традиције” – ако је дозвољено синтагму Мориса Албваша, а која се односи на колективна памћења, на овај начин употребити у другом контексту. На ширем плану, рад би својим закључцима требало да говори у прилог методичким приступима страним књижевностима који умногоме доприносе мотивисаности ученика да самостално упознају и истражују друге културе.

**Кључне речи:** настава књижевности, међупредметне компетенције, уџбеник, интеркултуралност, романтизам у англофоним књижевностима.

---

\* milan.vurdelja93@gmail.com

## УВОД

Пре него што се концепт интеркултуралне наставе успостави као предмет подробније анализе, неопходно је запитати се у којој мери је, данас и овде, могуће сместити појам културе у јасне значењске границе, тј. на који начин га је пожељно функционално свести. Култура се, разумљиво, термилошки не односи само „на интелектуалне производе који се сматрају вишеразредним и надмоћним, већ на свеукупан начин живота” (Abeles 2014: 72). Ако бисмо наставу књижевности као јавну делатност размотрили у светлу ове чињенице, показало би се да савремени тренутак, уза све немале изазове, више погодује креативним исходиштима наставе, него што фигурира као препрека.

Интеркултуралност, тј. интеркултурализам, немогуће је не довести у везу са појмом културног плурализма, који је пласирао филозоф и социолог Хорас Кален још 1915. године у есеју „Демократија против лонца за таљење” (*Democracy Versus The Melting-pot*”, часопис *The Nation*, 25. 2. 1915). Кален у овом прилогу заузима недвосмислено критички став спрам схватања Америке као „лонца за таљење” имигрантског елемента у националном и културном смислу. Дугорочно, културни плурализам ће постати темељем нове парадигме, у складу са којом ће се културна питања постепено почети поимати не у бинарном већ у релацијском смислу (Šnel 2008: 258).

Данас би неговање интеркултурализма у настави требало да значи превазилажење пасивне толеранције која је неретко у основи мултикултурализма, иначе често сравњивог са одредницом културног плурализма. На пример, заговорници мултикултуралног образовања акценат стављају на обезбеђивање једнаких услова за рад и усавршавање компетенција свих учесника образовног процеса. Шта, рецимо, закључујемо после читања одломка из приручника *Interkulturalno obrazovanje u Srbiji: regulativni okvir, stanje i mogućnosti za razvoj*:

„Интеркултурално образовање пружа свим ученицима/ученицама културална знања, вештине и ставове који их оспособљавају да доприносе поштовању, разумевању и солидарности међу појединцима, етничким, социјалним и културним групама и нацијама.” (Petrović, Jokić 2016: 21)

Да ли свођење интеркултурализма на еклатантне постулате мултикултурализма говори о немоћи савременог, у исти мах културно уситњеног и глобално стешњеног света, када је реч о успостављању суштинских

културних контаката и прожимању култура на основу неговања разлика? На ово питање, дакако, не можемо добити једнозначан одговор, али је јасно да се, принципијелно, предност даје интеркултуралном поступању, при чему је подразумевано да претходно мора бити испуњен услов мултикултуралне заснованости сваког наставног процеса.

Иако се школским институцијама поступно али осетно одузима васпитна димензија, савремени тренутак по свој прилици у свим културним доменима захтева предзнак *-интер* наместо предзнака *-мулти*, сагласно чему „ниједан вид модерног живљења није остварљив без слободне интеракције култура и креативног интеркултурализма” (Воžовић 2006: 308). Стога би интеркултуралност као чинилац наставног процеса поводом предмета Српски језик и књижевност требало увек изнова промишљати у окриљу целоживотних компетенција ученика.

### **МУЛТИКУЛТУРАЛИЗАМ И/ИЛИ ИНТЕРКУЛТУРАЛИЗАМ КАО ОПЕРАТИВНИ ДОМЕН ПРИ ОСМИШЉАВАЊУ И ИЗРАДИ УЦБЕНИКА У НАСТАВИ КЊИЖЕВНОСТИ**

Уцбеник као основно наставно средство, односно читанку када је реч предметној области Књижевност, требало би промовисати за полазиште интеркултурално оријентисаног модела тумачења текстова који призивају и такву методологију. Претходно ваља знати да су:

„уцбеник и инструктивни материјали производ културе, то значи производ социјалне интеракције у одређеном времену и простору, са којима дете које одраста има непосредни контакт и захваљујући чему се та култура (ре)продукује у следећој генерацији.” (Антић 2016: 21)

Са овим на уму, са интеркултуралног становишта илустроваћемо применљивост уцбеника који су ученици однедавно у прилици да користе. Прецизније, за ову прилику, а како анализа не би избегла нужан фокус, образложићемо дидактичко-методичку апаратуру и пропратне садржаје у *Читанци 2: Српски језик и књижевност, уцбеник за други разред гимназије* (др Бошко Сувајџић, др Наташа Станковић Шошо, др Александра Угреновић, др Славко Петаковић, др Мина Ђурић; Нови Логос, 2020), и то у светлу заступљености књижевних остварења романтизма са англофоног подручја. Сагласно са Програмом учења и наставе за дру-

ги разред гимназије општег типа,<sup>1</sup> у поглављу посвећеном романтизму у европској и светској књижевности (Сувајџић, Станковић Шошо и др. 2020: 79–109) налазе се одломци из поеме *Чајлд Харолд* Џорџа Гордона Бајрона и *Гавран* Едгара Алана Поа као део обавезног корпуса, односно изабрани одломци из *Франкеништајна* Мери Шели и Поове приповетке *Пад куће Ашер* и *Маска црвене смрти* као део изборног корпуса, тако да су оне приложене у виду QR кода. Иновацију у односу на претходне програмске садржаје представљају дела Поа и Шели, па се одмах да приметити како се њима школско градиво које припада литератури ствараној на енглеском језику битно проширило, то јест да су ђаци у Републици Србији сада, у овом аспекту курикулума, нешто ближи опсегу класичне литературе коју читају ученици са англофоног подручја.

Доступност изборних садржаја путем читавања QR кодова нешто је што се, само по себи, испоставља као квалитет овог уџбеника. Састављачи програма, а последично и аутори читанке, водили су рачуна о целини поетичких својстава које ученици треба да упознају како би на одговарајући начин усвојили романтизам као књижевноисторијски и књижевнотеоријски, односно *романтичарско* као функционални појам. Захваљујући промишљеном поступању, овдашњи средњошколци тако после дужег времена могу да констатују, а затим и тумаче традицију или уплив готике, односно хорор као „кишобран” термин за низ жанровских образаца (међу њима и готску кратку причу) који су стекли нарочиту рецензију у епоси романтизма.

У описаном случају, повољни образовни резултати у домену интеркултуралне наставе евидентни су уколико се, наравно, интеркултуралност схвати као препознавање и реципирање особености неке појаве на најширем фону туђе културе, а овде је та особеност део специфичне естетичке традиције. Те резултате посебно аргументује својеврсна ренесанса готске естетике у покултурном кругу, примера ради на пољу филмске и ТВ продукције, а која већини ученика није непознаница (низ филмова Тима Бартона, *The Beguiled* Софије Кополе, телевизијски серијали *The Vampire Diaries*, *Penny Dreadful*, *True blood* итд.).

У сфери развијања читалачких афинитета ученика према тзв. жанровској литератури, умногоме предодређеној утицајима Поа и Шелијеве, а која у неким случајевима представља незанемарљиве уметничке

<sup>1</sup> <http://www.pravno-informacioni-sistem.rs/SlGlasnikPortal/viewdoc?uuid=8c8c1460-66c2-4491-94bc-521df911fbd2> (стр. 182–187; приступ: 23. 11. 2021)

домашаје – наведимо само приповетке и романе Хенрија Џејмса, Х. Џ. Велса, Х. Ф. Лавкрафта, Ширли Џексон, Реја Бредберија или Стивена Кинга – описане погодности ширења културолошких оквира у којима се актуелизују наставни садржаји још су уочљивије и релевантније.

Ђаци чије су аспирације веће, који, наиме, достижу исходе наставе утемељене на образовним стандардима са напреднијег нивоа, могу у наведеним остварењима препознати мотиве, сижејне обрасце или наросто сензибилитетске нијансе чија се генеза прати до класичних остварења англофоног романтизма. Управо су Поове приповетке и кратке приче, а претходно *Отранџски замак* Хораса Волпола и *Франкеништајн* Мери Шели, ударили темеље читавој једној тенденцији у оквиру „мрачног романтизма”. Запажање нарочитог удела готске естетике у прози са англофоног културног подручја, а у поређењу са јужнословенским, парекселанс је интеркултурални образовни исход.

Уџбенике уопште, а свакако уџбенике школских предмета из корпуса хуманистичких дисциплина, требало би сагледавати и с обзиром на њихове визуелне садржаје, премда су текстуални, дакако, доминантни. Разлог је томе експанзија граница визуелне културе, којој као реципијенти, од самих својих формативних година, сведоче данашњи основци и средњошколци. Ова експанзија можда се најбоље објашњава проверљивом чињеницом да „визуелна култура не зависи од слика него од ове модерне тенденције да се осликава или визуелизује егзистенција”<sup>2</sup> (Mirzoeff 1998: 6).

Интензивирана медијска комуникација на новим платформама, усмереним пре свега ка визуелној перцепцији садржаја, чини да ученици у таквом процесу буду пријемчивији – што се у зависности од поступања наставника може испоставити или као сазнајна препрека, или као погодан начин мотивисања и поспешивања свесне активности ученика. Вођење рачуна о репродукцијама ликовних дела или илустрација које ће се укључити у уџбеничку апаратуру, о њиховом распореду и естетској саобразности приложеном књижевном тексту, свест о важности визуелног идентитета уџбеника – све су ово појединости које ауторски тим разматра ради побољшања образовних и васпитних резултата примене основног наставног средства.

---

<sup>2</sup> „Visual culture does not depend on pictures but on this modern tendency to picture or visualize existence” (Mirzoeff 1998: 6) – превео М. В., искључиво за потребе научног рада.



Илустроваћемо ово начином на који је у читанци на коју се реферуирамо приређен Поов *Гавран* (Сувајџић, Станковић Шошо и др. 2020: 101–107). Две чувене литографије које је за француско издање поеме у 19. веку, тачније 1875. године, приложио Едуар Мане, и данас изазивају и богате читаочеву имагинацију, посебно имајући у виду ревитализацију готског као естетског елемента у поп-културним производима које смо назначили. Уврстивши Манеове илустрације у читанку, аутори су, дакле, акрибично и без непотребног „осавремењавања” визуелног идентитета Поових стихова поставили поузданији темељ за њихово појединачно и колективно реципирање на часовима књижевности.

Слично, мада сведеније, у читанци Новог Логоса одговарајућим ликовним садржајем пропраћена је Бајроновоа поема. Реч је о слици *Хогочашће Чајлда Харолда* Вилијама Тарнера (Сувајџић, Станковић Шошо и др. 2020: 88), Бајроновог сународника у чијој се техници и поетици уопште, па и на наведеном платну, одражава кретање од романтизма ка импресионизму. Чињеница да ова слика не успоставља темељне везе са литерарним предлошком у ствари је нешто што иде у прилог побуђивању фантазијске чулности ђака – а она фигурира као један од, истовремено, полазних и исходишних, односно даљих циљева наставе књижевности. Имајући ово на уму, можемо приметити да је добро то што је уз одломак из поеме у читанци штампан само Тарнеров пејзаж, будући да се услед овог читалачка пажња ученика не распршује, већ се задржава на једном збиру ликовних мотива који би могли иницирати, а не преплавити или преузети доживљај поводом самих Бајронових стихова. Како је већ „почетком деветнаестог века, бајронизам постао готово синоним за романтизам” (Berlin 2006: 141), а пошто је, притом, бајронистичка струја остала мање-више незапажена у овдашњем романтизму, неопходно је да ђаци суштински науче која су и каква њена диференцијална обележја.

Уметнички текст се, сам по себи, у свести данашњег шеснаестогодишњака теже конституише и, говорећи рецепционистички, „довршава” – што потврђују и открића из сфере психологије учења. Обухватнија културна размена која се одвија на више нивоа и којој помаже уџбеник као наставно средство, може значајно допринети испуњењу овог захтева.

О примереном коришћењу асоцијација које ученици стичу као реципијенти покултурних формата – огромним делом управо америчких и енглеских – не треба размишљати као о једној од појава распрострањене и често вишесмерне културне апропријације. Осим што се оваквим поступањем, у складу са одавно истањеним границама између високе/

елитне и популарне културе, ученици навикавају да културу поимају као флуидан, боље речено немонолитан простор уметничког исказивања у различитим формама и са различитим исходиштима, подстичу се и да спонтано негују своју интеркултуралну осетљивост.

Да је укључивање Поовог *Гаврана* у наставни програм за други разред гимназије вишеструко аргументовано, показују нарочите компаративне могућности имплициране још једном новином у том програму – *Споменом на Руварца* Лазе Костића. Као чувени доказ Костићеве „окасне” модерности, *Спомен на Руварца* низом својих уметничких атрибута представља аутентичну реплику на Поову поему, нарочито у пољу које би се могло назвати постромантичарским:

„У време када је Поов *Гавран* већ био мера светске књижевности на граници романтичарског трајања и постромантизма, а српска књижевност још деценијама црпела инспирацију из Пушкина и Љермонтова, Костић је већ могао да буде с ону страну романтичарског патоса и сентименталне трансценденције.” (Jerko 2010: 27–28)

Будући у прилици да из изборног корпуса одаберу за тумачење Костићеву песму/поему, наставници су, заправо, позвани да, у преодређујућој или дигресивној мери, у интерпретативни хоризонт ученика уведу компаративни модел, односно проблематизују „огледавања” двају поетских остварења.

### **ПРИМЕР ВАННАСТАВНЕ АКТИВНОСТИ ЋАКА ПОВОДОМ ПОЕЗИЈЕ Е. А. ПОА И ЛАЗЕ КОСТИЋА**

Проблем на који се намеравамо засебно осврнути у овом раду јесте превођење као (дигресивна) тема у настави језика и књижевности. Будући непредвиђено програмима учења, ово питање се препоручује за поближе разматрање у склопу стваралачких активности и секцијског рада, али је добро то што и у редовној настави, тј. већ коришћењем читанке, ученици самостално могу стећи утисак о важности преводилачке праксе и превођења као вокације, уопште. Уважавајући термилошку дистинкцију превод/препев, ученик стиче важан увид у преводилаштво као посебан израз успостављања мостова међу културама.

Осим што су уз истраживачке задатке предвиђене за наставну обраду *Гаврана* приложили и пасаже из Поове „Филозофије композиције”

као репрезентативног аутопоетичког есеја, аутори *Чиштанке* чије садржаје коментаришемо промишљено су понудили ученицима и непосредан увид у аспекте ауторског превода. Позната је чињеница да је *Гавран* поетско остварење из корпуса англофоних књижевности са можда највише ванредно успешних препева код нас. У *Чиштанци* тако наилазимо на лапидарно објашњење:

„На српски језик *Гаврана* су преводили, између осталих, и песници Светислав Стефановић, Владета Кошутић, Бранимир Живојиновић, Коља Мићевић. Нарочито се занимљивим чини превод Коље Мићевића у ком се рефрен 'nevermore' не преводи као синтагма 'никад више' или 'ништа више', већ се покушава остварити мелодија слична оригиналу рефренома 'све је м'Ора'." (Симон Симоновић, према: Сувајдић, Станковић Шошо и др. 2020: 106)

Овај податак наставнику може представљати премису за осмишљавање таквих облика рада подстакнутих текстом у оквиру којих би ученици компаративну методу применили на самим преводима. Сходно битној улози стилистичке анализе, оваква радња може се третирати и као стилска вежба. Као наставно средство за додатну наставу или час литерарне секције у одељењима у којима, на пример, постоји априорно интересовање за језичко-стилска питања имплицирана „огледавањима” матерњег језика са страним језицима – у овом случају са енглеским – препоручује се Радово издање *Гаврана* из 2006. године. У њему су окупљени сви препеви Поовог најпознатијег дела, па би се приликом реализовања стилских вежби њихови сегменти могли комбиновати.

Додатно, наставник се може одредити и за сложеније налоге, намењене даровитим ученицима – примера ради, они се најпре могу мотивисати, а затим менторски водити кроз задатак самосталног препевавања одређене строфе – што, дакле, подразумева покушај уважавања версификационих или уопште формалних карактеристика изворника. Оваква, у правом смислу речи стваралачка активност, показује ограничену могућност актуелизације у настави, и препоручује се за рад са ученицима из филолошких гимназија, будући да је удео изучавања страних језика у њиховом курикулуму знатнији. Једна од најзахтевнијих стилских вежби, с обзиром на то да тражи најкомплетнији увид у версификациони и, шире посматрано, стилски манир испољен у једном књижевном тексту – вежба превођења једне строфе – нужно је пропраћена детаљним упутствима наставника. Свакако, ученици на располагању, као својеврсни оријентир, треба да имају све познате преводе одабране строфе из Поове поеме, треба да држе на уму асоцијативне релације које не само

на стилској него и на мотивској равни, она остварује са другим деловима интегралног текста и, напоследку, треба да нијансирају однос имитативног и полемичког приступа задатку превођења.

Како не треба губити из вида оне деонице у лексичкој структури књижевних текстова које, не само за средњошколце, представљају значењске финесе које умногоме утичу на њихово интерпретирање, аутори читанке указују нам брижљиво формулисаним објашњенима на маргинама или задацима за рад на часу/истраживачким задацима. Приређујући одломке из Бајроновог *Чајлда Харолда*, аутори ученику акрибично скрећу пажњу на лексему из наслова, уклањајући најчешћу претпоставку ученика да је посреди властито име и аутоматски му нудећи неопходно културолошко (пред)знање кроз сугестију да преводилац, али и компетентни читалац морају уважити низ детаља током сусрета са делом на страном језику.

Да се ова „размена” може сагледавати и реверзибилно, да се, другим речима, литература на матерњем језику да промишљати као извор не само уметничких него и чисто лексичких и семантичких нијанси које заокупљају говорнике других језика, могуће је илустровати на примеру поезије Лазе Костића и изазова које доноси њено превођење на енглески језик, односно промишљање овог питања у наставном контексту. С циљем актуелизовања ових слојева књижевне продукције и културне „размене”, те иницирања самосталног истраживања ученика, у одељењу је могуће коментарисати интернет сајт „Serbo-Croatian Poetry Translation”, на ком се налази превод чувене Костићеве песме „Санта Марија дела Салуте” из 1909. године,<sup>3</sup> чији су аутори Доријан Кук (Dorian Cooke) и Милн Холтон (Milne Holton). Питање разумевања прве строфе преведене на неки од страних језика, а без увида у стваралачку предисторију везану за песму „Дужде се жени”, тако може одвести ученике и ка другим, једнако занимљивим питањима и изазовима у преводилаштву. Разговор о овој теми, макар био у виду сажетог осврта, без сумње има интеркултуралну вредност, с обзиром на то да је песничково кајање с почетка песме амблематично за једно кретање (националне) културе из које проговара: од устајања против узурпатора који експлоатишу борове из домовине до препознавања искупљујуће снаге лепоте какву собом носи венецијанска црква, од њих саграђена.

---

<sup>3</sup> Уп. и: <https://sites.google.com/site/projectgoethe/>, приступ 23. 11. 2021.

## ЗАКЉУЧАК

Оно што би се у настави књижевности у средњој школи могло без бирократског и формалистичког призвука назвати интеркултуралним приступом, неизбежно је, као што се види из претходних потпоглавља рада, условљено употребом брижљиво израђених уџбеника, то јест њихових акрибично изложених, научно верификованих, ликовних а не тек текстуалних садржаја, те дидактичке апаратуре која у чврсту логичку везу доводи све ове компоненте. Према томе, могућности интеркултуралности у настави књижевности постају упечатљивије захваљујући уметничким садржајима који теже синкретичком поимању епохалног контекста. Томе додатно у прилог говоре особености самог предмета Српски језик и књижевност који, као ретко који школски предмет, по правилу већ у ономе што је градиво које се обрађује на часовима, садржи изразите интердисциплинарне и корелативне потенцијале. Наставник који их ставља у службу иницирања дубље културне комуникације, без неког посебног „програма”, такорећи спонтано спроводи у дело оно најбоље из интеркултурализма који никако не треба схватити као „замјену једног облика мишљења другима” (Sablić 2014: 18).

Чињеница да смо о свим овим питањима, релевантним за интеркултуралну наставу и њој сродне теоријско-практичне платформе, у прилици да размишљамо поводом једног од најрецентнијих уџбеника, говори у прилог томе да се методичка апаратура у школским издањима марљиво или све марљивије осмишљава, а то само може подстаћи неопходне иновације у настави језика и књижевности.

## ЛИТЕРАТУРА

- Abeles 2014: Mark Abeles, *Antropologija globalizacije* (prevod sa francuskog Ana A. Jovanović), Beograd: Biblioteka XX vek.
- Антић 2016: Слободанка Антић, „Уџбеник у мозаику различитих перспектива”, у: Ана Пешикан (ур.), *Настава и учење – уџбеник у функцији наставе и учења*, Ужице: Учитељски факултет у Ужицу, 21–34.
- Berlin 2006: Isaija Berlin, *Koreni romantizma* (prevod sa engleskog Branimir Gligorić, prevod stihova Nataša Tučev), Beograd: Službeni glasnik.
- Božović 2006: Ratko Božović, *Leksikon kulturologije*, Beograd: Agencija Matić.
- Jerkov 2010: Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha, knjiga prva: de/konstitucija*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2010.

- Šnel 2008: Ralf Šnel i dr., *Leksikon savremene kulture* (prevod sa nemačkog Spomenka Krajčević i dr.), Beograd: Plato Books.
- Mirzoeff, 1998: N. Mirzoeff, „What Is Visual Culture”, in: N. Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*, London, New York: Routledge, 3–13.
- Николић 2012: Милица Николић, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике.
- Kallen 1915: Horas M. Kallen, „Democracy Versus The Melting-pot II: A Study of American Nationality”, *The Nation*, C/2591, New York, 217–220.
- Petrović, Jokić 2016: Danijela S. Petrović, Tijana Jokić (ur.), *Interkulturalno obrazovanje u Srbiji: regulativni okvir, stanje i mogućnosti za razvoj*, Beograd: Centar za obrazovne politike.
- Po 2006: Edgar Alan Po, *Gavran* (prevod Svetislav Stefanović i dr.), Beograd: Rad.
- Sablić 2014: Marija Sablić, *Interkulturalizam u nastavi*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Сувајџић, Станковић Шошо и др. 2020: Бошко Сувајџић, Наташа Станковић Шошо, Александра Угреновић, Славко Петаковић, Мина Ђурић, *Читанка 2: Српски језик и књижевност; уџбеник за други разред гимназије*, Београд: Нови Логос.
- Службени гласник Републике Србије: Просветни преглед*, год. LXIX – бр. 4, Београд, 2. јун, 2020, стр. 182–187.

Milan D. Vurdelja

A REVIEW OF INTERCULTURALLY ORIENTED TEACHING:  
WORKS OF ANGLOPHONE ROMANTICS IN TEXTBOOKS  
FOR SERBIAN LANGUAGE AND LITERATURE

**Summary:** The main premise of this paper refers to the possibilities of intercultural education in Serbia related to school interpretation of anglophone literary works of the Romantic age. The author of the paper raises questions about the importance of teaching methods that heavily rely on various content from a selected textbook (not only works of Lord Byron, E. A. Poe, Mary Shelley, or Laza Kostić, but also fine art reproductions, QR codes that lead to short stories or poetry, and so on). Besides this, the research points out the necessity of examining literature works from past centuries in a wider cultural context of influences they maintain in other contemporary art forms.

**Keywords:** teaching literature, interdisciplinary competencies, textbook, interculturality, romanticism in Anglophone literature.



**Radojka Vukčević**

Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet  
Katedra za anglistiku

## DOPRINOS DŽONA KOKSA POETICI DANILA KIŠA: PREVODI I TUMAČENJA\*

**Summary:** The paper aims to present a significant contribution of John Cox, an American scholar and a literary historian of South-Eastern Europe, who has focused much of his research on the intellectual and poetic life of Danilo Kiš. He has devoted himself to translating Kiš's novels, stories, poetry, and dramas (*The Lute and Scars: Stories, Night and Fog: The Collected Dramas and Screenplays, Psalm 44: A Novel, An American Story: Uncollected Fiction, Biography and Other Poems, The Attic: A Novel, "The Paris Trip"*). In addition to these translations John Cox added his prefaces, afterwords and introductions of great importance for deeper understanding of the translated works. They will be further analysed in this paper. John Cox also keeps documenting "why Kiš still matters" in many of his essays. That is why special attention to the paper will be put on Cox's critical approaches to Kiš's poetics. Two of his essays: "From 'Europe Central' to the Mid-Atlantic: Danilo Kiš and the United States" and "Danilo Kiš and the Hungarian Holocaust: The Early Novel *Psalm 44*." are chosen to be thoroughly discussed. The reason for the choice of the first one is that it is much unknown about the impact Kiš had on some American writers and vice versa. The second one is according to John Cox "an important milestone in the development of Kiš's thematic and stylistic inventory."

**Keywords:** John Cox, Danilo Kiš, reception, translation, interpretation.

Džon K. Koks je dao veoma značajan doprinos recepciji Danila Kiša u Americi zahvaljujući prevodima Kišovih djela, predgovorima, uvodima, pogovorima svojim prevodima, te naučnim radovima. Sam čin prevodenja

---

\* Napomena: dugujem zahvalnost dr Džonu Koksu što mi je omogućio pristup tekstovima u kojima se bavi Danilom Kišom. Zahvalnost dugujem i dr Goranu Radonjiću na veoma korisnim sugestijama koje su značajno doprinijele samom radu.



Kišovih djela od neprocjenjive je važnosti za srpsku književnost i kulturu, jer se prevodenjem, kako bi to Valter Benjamin rekao, produžava život književnom djelu (Benjamin: 2016: 20). Ovaj doprinos utoliko je značajniji jer, budući da naša književnost u Americi malo koga interesuje i ne dobija šansu da bude prevedena, mnogi naši pisci nisu bili te sreće. Ovu situaciju najbolje opisuje Bogdan Rakić, koji kaže:

Srpska književnost ovdje (pa ni južnoslovenska) uglavnom nikoga ne zanima, osim ponekog posljednjeg Mohikanca koji dotrajava na nekoj slavističkoj katedri koja se polako gasi. Prevodna književnost je ovdje potpuno zanemarena i slabo se izdaje. Osim izdavačke kuće Greywolf (Grejvulf) iz Minesote koja je upravo izdala prevod Pištalogovog romana *Tesla: portret među maskama*, slabo ko pokazuje ikakav interes za nas. Northwest University Press (Nortvest Juniversiti Pres) kao nekomercijalni izdavač imao je donedavno jednu biblioteku koja se zvala *Writings from Unbound Europe (Tekstovi iz slobodne Evrope)*, ali je, mislim, i to sada ugašeno" (Navedeno po: Vukčević 2020: 715).

Kišova djela bila su mnogo bolje sreće budući da se za njih zainteresovao Džon Koks koji je američkoj publici darivao sledeće prevode: *The Lute and Scars: Stories, Night and Fog: The Collected Dramas and Screenplays, Psalm 44: A Novel, An American Story: Uncollected Fiction, Biography and Other Poems, The Attic: A Novel, The Paris Trip (Lauta i ožiljci: priče, Noć i magla: sabrane drame i scenariji, Psalm 44: roman, Američka priča: nepotpuna fikcija, Biografija i druge pesme, Mansarda: roman, Izlet u Pariz)*. Analizu prevoda prepustićemo izučavaocima traduktologije, a mi ćemo pokušati da istražimo preplet triju Koksovih uloga: kao prevodioca, istoričara i književnog kritičara, te njihov veoma značajan doprinos recepciji Kišovih djela. Sve one, u svakom od dalje pomenutih žanrova, na specifičan način osvjetljavaju i Koksovu motivaciju. To se da uočiti već u pogovoru prevoda romana *Psalm 44* („Translator’s Afterword”, 2012) u kojem Džon Koks ističe razloge svog interesovanja za prevodenje Kišovih djela (130). Riječ je o Kišovoj intrigantnoj personi, njegovim pogledima na književnost i poetici njegovih djela. Oni se presijecaju i u *Psalmu 44* koji Koks analizira sa nekoliko stanovišta: lingvističkog, naratološkog, kulturno-istorijskog i biografskog. *Psalm 44* priča priču o mladoj familiji za vrijeme Holokausta (140), objašnjava Koks, i upućuje na razloge za njeno pisanje, koji su biografske prirode. Kišov otac Eduard bio je mađarski Jevrejin. Ovaj argument pojačava se prisustvom iste teme i u njegovim romanima *Peščanik (Hourglass)*, kratkim pričama, kao i u drami *Noć i magla (Night and Fog)*. Koks ovo djelo svrstava među Kišove rane romane, koji posjeduju izvjesne nesavršenosti koje će ispraviti u onim

kasnijim. On definiše i Kišov odnos prema tekstovima koji ispituju Holokaust kao dio projekta koji naziva „projektom konvergencije – njegovih demaskiranja levetijanaca – blizanaca 'totalitarizma' (ili ideološke diktature) dvadesetog vijeka, nacizma i komunizma” (143). Ono što se pored ključnih tema odmah da uočiti, ističe Koks, jesu naslov romana, tok svijesti i unutrašnji monolog, kao i promjena vremena, pravopis, flešbekovi i povremeno dvostruki flešbekovi, kovanice koje „predstavljaju pokušaje da se stvori emocionalni i intelektualni prostor u kojem se možda možemo izboriti za priliku da shvatimo nešto od onoga sa čime se likovi suočavaju” (144). Likovi kreiraju izvanredno oblikovane nezaboravne scene i slike koje nas uvlače sve dublje i dublje u djelo „isisavajući kiseonik iz našeg mozga, gurajući nas u emocionalni vakuum, nakon čega slijedi tvrdnja jasne i čiste formulacije da njena eruditivnost i ironija stvaraju emociju tačno tamo gdje smo mislili da je to nemoguće” (145). Na kraju Koks zaključuje da *Psalm 44* zavređuje posebnu pažnju jer spada u red onih djela koja pobuđuju naše interesovanje i etičnost na specifičan način.

I u pogovoru svog prevoda knjige *Danilo Kiš: Biografija i druge pjesme* (*Danilo Kiš: Biography and Other Poems*) – „Čovjek koji je ispisao svijet: Danilo Kiš i poezija” (“The Man Who Wrote the World: Danilo Kiš and Poetry”) – Koks najprije objašnjava razloge koji su ga inspirisali da prevodi Kišovu poeziju: dublji uvid u Kišov fiktionalni svijet, autobiografija, i kreativni proces. U „Biografskim crticama” Koks nagovještava da je Kiš najveći srpski pisac svih vremena, potom slijedi geneza razvoja Kišove poezije, koju najprije piše na mađarskom, sa primjetnim uticajima Ahmatove i francuskih simbolista, da bi kasnije prešao na svoj glavni jezik (srpskohrvatski ili srpski), u kojem je Kiš pokazao izuzetnu osjetljivost, neustrašivost prilikom opservacija, istraživanja forme i kreativnost prilikom prevođenja sa francuskog, ruskog, mađarskog i drugih jezika. Koks zaključuje da je Kiš „obratio pažnju na proces i pružio je otpor instrumentalizaciji umjetnosti; njegova istaknuta djela i dalje usmjeravaju čitaočevu pažnju i na emocije i na etiku istorije” (86).

Odabrane prevedene Kišove pjesme (*Biografija, Zalazak sunca, Anatomija mirisa, Zlatna kiša, Dubrište, Svatovi, Jesen, Na vest o smrti gospode M. T., Pesnik revolucije na predsedničkom brodu, Izlet na svetionik... (Biography, Sunset, Anatomy of a Scent, Golden Rain, Garbage Dump, Wedding Guests, Autumn, News of the Death of Mrs. M. T., The Poet of the Revolution on Board the Presidential Ship, The Lighthouse Excursion...)*) variraju različite teme, ritam i boju. One pružaju uvid i u mnoge aspekte Kišove poezije izvan autobiografskog – sve one su pjesme odanosti, pjesme ljubavi i gubitka, pjesme

posmatrača oštrog oka, smrti i erotike, te fascinacije mnogim stvarima iz ravnodušnog svijeta. Osjećaj opasnosti stalno je prisutan i progoni pažljive, prizmatičke opise, zaključuje Koks (96).

U pogovoru zbirci priča *Lauta i ožiljci* (*The Lute and the Scars*) (Apartrid, Jurij Golec, Lauta i ožiljci, Pesnik, Dug, A i B, Maratonac i sudija / *The Stateless One, Jurij Golec, The Lute and Scars, The Poet, The Debt, A and B, The Marathon and the Race Official*) Koks ističe da je Kiš u svojoj Srbiji i u prevodima najpoznatiji kao romanopisac. U novije vrijeme prisutan je na engleskom jeziku veći broj istraživačkih radova, prevoda (rani roman, priče i pozorišni komad), filmovanih intervjuja, kao i dva filmska scenarija. Recepcija Kišovih djela na engleskom govornom području sve je značajnija, tvrdi Koks, i proširuje se objavljivanjem pomenute zbirke priča, čime se otvara novo poglavlje u srpskoj i istočnoevropskoj književnosti. Sedam priča u zbirci nemaju zajedničku temu, ali se u njima smjenjuju intimno i političko, tužno i veselo, što obezbjeđuje prostor za stilsku raznovrsnost. Priče su kompleksne, u njima su prepoznatljive intertekstualne relacije, naročito prema djelima Ive Andrića, Tomasa Mana i Džejmisa Džojisa, te izjednačavanje fašizma i komunizma, kao i Kišova jugoslovenska, odnosno srpska orijentacija.

## UVOD U PREVOD ROMANA *MANSARDA* (*THE ATTIC*)

Koks američke čitaoce u svoj prevod Kišovog romana *Mansarda* (*The Attic*) uvodi kraćom Kišovom biografijom koju počinje smještanjem Subotice u istorijski kontekst, da bi potom nastavio sa pričom o Kišu i njegovom sažetom biografijom. U uvodu Koks ističe da je Kišov otac Eduard mađarski Jevrej, a majka Milica Dragičević crnogorska Srpkinja i pravoslavna hrišćanka. Američke čitaoce uvodi u istorijska kretanja u Jugoslaviji u dvadesetom vijeku, od kraja Prvog svjetskog rata do kraja hladnog rata i pada Berlinskog zida u kontekstu razvoja evropske istorije. Koks predstavlja ključne događaje u zemlji, koji su dotakli i Kišovu porodicu: stranu okupaciju, Holokaust, brutalni građanski rat, negativne strane komunizma, progone ideoloških protivnika i obuzdavanje kulturnih i političkih tendencija. Sredinom pedesetih Jugoslavija ulazi u skoro potpuno različit kulturni milje u kojem Kiš započinje svoju karijeru. Koks posebno ističe značaj Beograda, koji naziva metropolom kulture Južnih Slovena, jer je, kako kaže, imao „intelektualnu autonomiju koja se razvila iz političke nezavisnosti” (VIII). Kiš je bio svjedok oporavka Beograda od nacističke okupacije i uspostavljanja

komunističke vladavine prije nego što je objavio svoj prvi roman *Mansarda* i prije pronalaska „trećeg puta” Jugoslavije nakon Titovog razlaza sa Staljinom 1948. Na kulturnoj sceni do 1960. „diktati socijalističkog realizma bili su uglavnom mrtvi” (IX), tako da je Kiš mogao slobodno da eksperimentiše sa panevropskim trendovima i polako „zauzima mjesto pored svojih starijih i internacionalno priznatih srpskih pisaca, poput Iva Andrića, dobitnika Nobelove nagrade za književnost, kao i pored važnih glasova iz njegove generacije: Antonija Isakovića i Borislava Pekića” (IX).

Koks potom američke čitaoce uvodi u Kišovu *Mansardu* definišući je kao „divnu priču o beogradskom boemu sa nadimkom Orfej” (IX). On se bori sa svojim osjećanjima prema mladoj ženi koju zove Euridika i sa svojim odnosom prema umjetnosti. Postavlja se ključno pitanje: kakav je odnos umjetnosti prema realnosti i kako naša posvećenost umjetnosti utiče na naš život. Ovim kratkim uvodom u naraciju *Mansarde* Koks budi maštu američkih čitalaca i govori im da neće morati da se bore sa kompleksnom sintaksom ili dikcijom, što je odlika i Kišovih ostalih prozних djela, već će uživati i u humoru koji je odlika nekih njegovih priča (Američka priča) i eseja (Šekspir i kobasice). Riječ je o *bildungsromanu* kroz koji provejava postmodernistički diskurs u kojem Kiš „ne može napustiti kontrolu samog metanarativa, jer uključuje poduži pastiš *Čarobnog brega* Tomasa Mana” (XI). Nakon traganja za odgovorom Kišov junak odlučuje da počne svoju misiju: da se suoči sa svijetom onakvim kakvim on zaista jeste. Koks zaključuje analizu ukazivanjem na Kišove stilske odlike: digresije, ironijski humor, ali i odsustvo istorije. Prisutan je i veliki broj referenci na muziku, slikarstvo, filozofiju, gastronomiju, književnost, što ukazuje na *Mansardu* kao laboratoriju tehnika, koje će se prepoznavati u njegovim budućim djelima, ali i na roman potrage mladog čovjeka u balansiraju umjetnosti, života i teksta. Mi možemo odlučiti da li ćemo ga čitati kao „portret umjetnika u mladosti” ili ne, kaže na kraju Koks, ali, ipak moramo se složiti da je to Kišov „prvi roman vrijedan divljenja” (XIV).

## UVOD U KNJIGU PREVODA *AN AMERICAN STORY*: *UNCOLLECTED FICTION*

Koks na samom početku uvoda u *An American Story: Uncollected Fiction* upoznaje američku publiku kako je na Segedinskom univerzitetu otkrio tri Kišove priče koje je su ga impresionirale: Crveni bik, Galicija, Kraj leta (u

sabrana Kišova djela unijela ih je Mirjana Miočinović u izdanju iz 2007, vidi: Kiš 2007). Te tri priče potom je dodao prethodno poznatim pričama (9) i sve ih preveo. Prevod ovih priča objavljen je 2016. kao dio projekta Segedinskog univerziteta "AMERICANA ebooks" (Journal of American Studies, University of Szeged, Hungary). Opravdanost objavljivanja prevoda ovih Kišovih priča u Segedinu Koks nalazi u Kišovoj biografiji i geografskoj blizini Subotice, zaključujući da su mađarske veze konstanta u Kišovom životu: interesovao se za mađarski jezik i kulturu, prevodio i prikazivao mađarske publikacije, naročito poeziju, posjećivao Budimpeštu i mjesta koja su ga vezivala za djetinjstvo da bi mnogo od toga unio pri građenju likova, predjela i artefakata u svoja djela.

Pregled objavljivanja odabranih priča iz perioda od 1953. do 1967. pokazuje njihovu nepovezanost, što je ispravljeno tek 1970. objavljivanjem knjige *Rani jadi: za decu i osetljive* (*Early Sorrows: For Children and Sensitive Readers*) – ovako Koks informiše američku čitalačku publiku – i dodaje da su nakon nje objavljene sledeće Kišove zbirke: *Grobnica za Borisa Davidoviča* (1976), *Enciklopedija mrtvih* (1983) i posthumno *Lauta i ožiljci* (1994). Kišovi romani objavljeni su između 1962. i 1972, dok je u nasleđe ostavio isto tako mnogo toga i u drugim žanrovima, književnoj kritici pogotovo, a dao je i dosta dužih intervju. Nije mnogo toga Kišovog danas ostalo neprevedeno (njegov nezavršeni roman *Legenda o spavačima*), informiše nas Koks, dok se očekuje objavljivanje njegovog putopisa "The Paris Trip" („Izlet u Pariz”) u časopisu *Hourglass Literary Magazine*.

Koks posebno izdvaja tri Kišove priče iz 1959. za koje pretpostavlja da će imati najbolju recepciju od strane američke publike: „Gospodin Mak se zabavlja”, „Jedna šetnja gospodina Maka” i „Nojev kovčeg (iz beležnice g. Maka)” (“Mr. Poppy Enjoys Himself”, “Mr. Poppy Takes a Walk”, i “Noah’s Ark” (From Mr. Poppy’s Notebook). Koks izdvaja i analizu ovih priča od strane Marka Tompsona, kao i izuzetne komentare Mirjane Miočinović, te ukazuje na uticaj „književnog diva Miroslava Krležu” na četiri Kišove priče („Zločin i kazna”, „Robot”, „Kraj leta”, „Američka priča” / “Crime and Punishment”, “The Robot”, “The End of Summer” i “An American Story”). Priča „Cipele” (“The Shoes”) zaokružuje ovu zbirku koja pokazuje, pored ostalog, kako je Kiš savladao neophodnu distancu i ironiju. Koks ih preporučuje američkim čitaocima jer sadrže niz tema (Holokaust, totalitarni režim, ranjivost autsajdera, drugost) i stilova (eksperimentalnost, nadrealizam), te izdvaja Kišovu najfiniju priču „Dečak s pticom na ramenu” (“The Boy with a Bird on His Shoulder”).

**UVOD PREVODIOCA U KIŠOVE DRAME I SCENARIJE *NIGHT AND FOG*:  
*THE COLLECTED DRAMAS AND SCREENPLAYS*  
(*NOĆ I MAGLA: SABRANE DRAME I SCENARIJI*)**

Uvodu u Kišove sabrane drame i scenarije prethodi „Predgovor prevodioca” u kojem Džon Koks ističe značaj Danila Kiša dvadeset pet godina nakon smrti i ukazuje na potrebu da se čitalačkoj publici na engleskom govornom području predstave i ostala još neprevedena Kišova djela. Smatra sebe počastvovanim što je u prilici da predstavi njegove drame i scenarije. Koks utvrđuje izvore u kojima se nalaze prevedena djela i redosled njihovog pojavljivanja u prevodu: najprije četiri drame iz zbirke *Noć i magla* (*Night and Fog*), potom *Elektra* i odabrani scenariji. Na kraju daje napomenu prevodioca.

U uvodu „Drama istorije po Kišu: preko ograda, preko granica” (“The Drama of History According to Kiš: Across Boundaries, Across Borders”) Koks istražuje tipologiju komada koju određuje po istorijskom ključu. On definiše dvije grupe dramskih tekstova, prvu koja daje Kišov odgovor na istoriju prije 20. vijeka (*Marin Držić* i *Elektra*) i drugu u kojoj je sabrano pet tekstova koji reaguju na 20. vijek. Druga grupa dramskih tekstova (*Papagaj*, *Mehanički lavovi*, *Noć i magla*, *Končarevci*, *Drveni sanduk Tomasa Vulfa* / *The Parrot*, *The Mechanical Lions*, *Night and Fog*, *Končarevci*, *A Wooden Trunk for Thomas Wolfe*) svedoči o cenzurama i nevoljama 20. vijeka. Dva komada daju Kišov odgovor na fašizam (*Noć i magla* i *Drveni sanduk Tomasa Vulfa* / *Night and Fog* i *A Wooden Trunk for Thomas Wolfe*), a ostala tri na komunizam. Sve komade povezuje „mješavina portreta svakodnevnog života i umjetničkih hronika političkih zločina i kršenja ljudskih prava, koji se kreću od antisemitizma do mnogih nezakonitih staljinističkih čistki” (XIII). Koks naglašava da se samo u drami *Thomas Vulf* (*Thomas Wolfe*) istražuje uloga umjetnika u bavljenju moralnim i emocionalnim posledicama totalitarnosti, zbog čega ovaj komad ima odličnu recepciju. Ima još nešto što povezuje sve drame: prisustvo smrti i „interogativni stil konverzacije između likova” (XIII). Koks daje i rezime svakog komada i potom predstavlja načine na koji su povezani u okviru podnaslova „Pojedinačni komadi: rezimei i veze” (“The Individual Plays: Summaries and Connections”). U trećem dijelu uvoda, u okviru šireg biografskog i istorijskog konteksta, (Komadi u širem biografskom i istorijskom kontekstu / *The Plays in the Broader Biographical and Historical Context*) Koks izražava zadovoljstvo što je sedam odabranih komada dalo

značajan doprinos osvjetljavanju Kišove poetike koja, kako vjeruje, počiva na tri glavne ideje: tužnim sudbinama autsajdera, potrazi sina za izgubljenim ocem i istorijskoj izjednačenosti dvije diktature 20. vijeka.

## ESEJI

Džon Koks daje značajan doprinos recepciji Danila Kiša, koga on naziva srpsko-jevrejsko-jugoslovenskim piscem u radu „Ugrožena Panonija: zašto je Kiš i dalje važan” („Pannonia Imperilled: Why Danilo Kiš Still Matters”), kao i u nekoliko objavljenih radova. On ističe da je značaj Kišovih djela 2012. godine veći nego u prve dvije decenije nakon njihovog objavljivanja. Neophodno je preispitati kontroverze koje su uticale na njegovu recepciju u Jugoslaviji 1970-ih i 1980-ih, što bi bitno uticalo na razumijevanje Kišovog mjesta u srpskoj kulturi danas. Radi razumijevanja njegovog mjesta danas u centralnoj Evropi, tvrdi Koks, neophodno je bliže se upoznati sa sve bogatijim korpusom Kišovih djela na engleskom jeziku i rekontekstualizovati njegova poznata antinacionalistička i apolitička stanovišta. Temeljno upoznavanje sa Kišovim djelima daje koristan izvor informacija koje se tiču kritike „samoupravnog” socijalističkog sistema i učestvuju u redefinisajuju istočnoevropskog i centralnoevropskog identiteta. Koks razmatra i prisustvo „emocionalno autentičnih iako kontroverznih teza o izjednačenosti fašizma i komunizma” (591).

U radu „Danilo Kiš i mađarski Holokaust: rani roman *Psalm 44*” (“Danilo Kiš and the Hungarian Holocaust: The Early Novel *Psalm 44*”) Koks analizira roman *Psalm 44* s ciljem da istakne dvije bitne razlike u Kišovoj obradi teme Holokausta. Roman se razlikuje od kasnijih Kišovih djela o ovoj temi najprije po mjestu dešavanja radnje: Novi Sad 1941. nakon mađarske okupacije, ali i po značajnom prisustvu flešbekova na Aušvic koji u tolikoj mjeri nije prisutan u ostalim njegovim sličnim djelima (*Rani jadi; Bašta, pepeo; Peščanik*). Druga razlika ogleda se u grafičkim portretima nasilja, što istoričarima pruža sliku mikroistorije masakra početkom 1942. Istoričari književnosti prepoznaje u *Psalmu 44* ključno djelo u tematskom i stilskom razvoju Kišove poetike. Koks zaključuje da je „Kiš u potrazi da pronade sopstveni glas da izrazi tragediju Holokausta, važnu za sav ljudski rod i samu centralnu Evropu, kao i za njegovu porodicu, pronalazi paralelan izraz u konfuziji, iscrpljivanju i skepticizmu likova u ovom romanu” (1).

Rad „Jadransko-baltička transversala: Danilo Kiš kroz prizmu baltičkih tekstova o esencijalizmu i različitosti” (“The Adriatic-Baltic Transversal: Danilo Kiš Through the Prism of Baltic Writing on Essentialism and Diversity”) upoređuje poetike južnoevropskog pisca Danila Kiša i nekoliko vodećih pisaca iz Letonije, Estonije i Litvanije (Abele, Ališanka, Boruta, Gavelis, Kross, Luik, Kelertas...) s namerom da preispita nejasne koncepte kao što su „identitet” i „nacionalna kultura” i njihov uticaj na stvaralaštvo ili ugled pisaca. Konačno, to će omogućiti da se zaviri u kulturološku tranziciju koja se odvijala u samom Kišu, imajući na umu da je odrastao u (kako smatra Koks) spornoj oblasti „između Mađarske i Srbije”, podigao se u religiozno i etnički mješovitom braku, prevodio i razmišljao internacionalno tokom cijelog života (79).

Koks ostaje u okvirima istraživanja koja ispituju granicu, identitet, kulturu i istoriju u radu „Most koji nigdje ne vodi: 'Blatnjava priča' Danila Kiša i promjenljive granice Evrope” (Bridge to Nowhere: Danilo Kiš's 'Muddy Tale' and Europe's Shifting Frontiers), koji je objavljen u časopisu *Hungarian Studies* 2010, a u kojem istražuje Kišov odnos prema mađarskoj kulturi uopšte, pogotovo prema mađarskoj književnosti. U fokusu su Kišovi pogledi na Panoniju i tri „komplementarna elementa Kišovog identiteta: srpski, jevrejski i mađarski” (265). Koks zaključuje da se Kiš može sagledati i u ključu u kojem ne predstavlja jednu ili više grupa: „Kiš je individualista i kosmopolita koji je čvrsto stajao na zemlji okružen pragmatizmom” (270). Sa druge strane, njegov rad na prevodenju pripada onoj oblasti u kojoj možemo ispitivati Kišovu ulogu u „kroskulturnim procesima, građenju mostova, takoreći” (270). U procesu prevodenja Kiš nije samo jednu kulturu predstavljao drugoj (prevodio sa francuskog, ruskog, mađarskog, engleskog i čak vijetnamskog), on je bio „arhitekta određenog tipa mentalnog prostora” (271). Kišova potraga da sa stanovišta „manje” kulture ispita netoleranciju i autsajdera u doba Hitlera i Staljina zahtijevala je da se prihvate revolucionarne umjetničke taktike. Kiš je u svom revolucionarnom prostoru spojio umjetničko i političko mišljenje: on je „preveo književne moderniste i napaćene revolucionare, zajedno sa svojim likovima, sukobio se sa svijetom i istorijom kao pojedincima, a ne grupama” (271).

Istorija u spletu sa biografijom predmet je ispitivanja još jednog Koksovog rada: „Voštani kipovi, petparački horor i igre lutke na koncu: Danilo Kiš, totalitarni režimi, i teror kroz tabu” (“Waxworks, Penny Dreadfuls, and Puppet Shows: Danilo Kiš, Totalitarian Regimes, and Terror Through Taboo”). Koks ističe da se Kiš u svojim djelima konstantno zalagao protiv



instrumentalizacije umjetnosti od dvaju totalitarnih režima: fašizma i Staljinizma. Njegova djela daju značajan doprinos otkrivanju veze između tabua, terora i instrumentalizacije, konstatuje Koks i zaključuje da tabui inspirišu strahopoštovanje i kontrolu, što se dešava na sličan način na koji Kiš opisuje kako „muzeji, klasična poezija, crkve, dječja nevina sjećanja” (19) stvaraju averziju prema institucijama. Institucije kao odgovor stvaraju novi nivo tabua i pri tome koriste terorizam da bi proširile svoju moć. To je, pretpostavlja Koks, izvor Kišovog lamenta nad jugoslovenskim sjećanjima iz Drugog svjetskog rata i sovjetskih i titoističkih gulaga, te dodaje Kišov citat iz zbirke eseja i intervju *Homo Poeticus: eseji i intervjui* (*Homo Poeticus: Essays and Interviews*) (20), kojim ilustruje snagu tabua u preoblikovanju svih tipova umjetnosti i institucija: „Mi smo se pretvorili u [...] voštane figure” (“We have pulped [...] waxworks”) (20).

U korpusu radova koji daju značajan doprinos recepciji Kiša u Americi izdvajaju se dva rada u kojima Koks ispituje uticaj Kiša na američke autore. U prvom radu „Pisanje o Evropi: smrt, istorija i presijecanje intelektualnih svjetova Vilijama T. Volmana i Danila Kiša” (“Writing Europe: Death, History, and the Intersecting Intellectual Worlds of William T. Vollman and Danilo Kiš”), nakon ispitivanja teorijskih (i stilističkih) i tematskih (koja obuhvataju politiku i filozofiju) paralela u poetikama ovih pisaca, Koks zaključuje da se oba pisca mogu smatrati „barem djelimično postmodernim” (135), te da je „od etičke i estetske važnosti da se pronađu sredstva da se izrazi, a čitaoci da shvate, prozu koja je utonula u blato svijeta, sa nadom da će uraditi nešto, bilo šta, konkretno ili egzistencijalno značajno, a što povezuje književna djela Vilijama T. Volmana i Danila Kiša” (135).

U drugom radu, „Od 'centralne Evrop' do srednjeg Atlantika: Danilo Kiš i Sjedinjene Države” (“From 'Europe Central' to the Mid-Atlantic: Danilo Kiš and the United States”), Koks daje razloge za ispravljanje nepravde što, kako kaže, u izvanrednoj, pouzdanoj, ozbiljnoj i tek objavljenoj biografiji Marka Tompsona ima tek poneki pomen Sjedinjenih Država i doprinosa njenih istraživača osvjetljavanju Kišove poetike. Neophodno je ukazati na ulogu Amerike, američke istorije i kulture i njenih istraživača iz dva razloga – Kišovog uticaja na američke intelektualce (Suzan Sontag, Josifa Brodskog i Vilijama T. Vulmana) i „definisanja Kišovih djela u kojima se pominju Sjedinjene Američke Države i njihovog saglasja sa ostalim njegovim djelima s ciljem da se ispita da li sadrže jedinstvene karakteristike koje osvjetljavaju Kišove intelektualne poglede i kreativne procese” (1).

Koks ispravlja ovu nepravdu navodeći četiri Kišova prikaza koje je objavio krajem 1950-ih (dva romana Vilijama Foknera i po jedan roman Irvina Šoa i Džejmisa T. Farela). Prikazujući Foknerove romane *Krik i bijes* i *Grad*, kako navodi Koks, Kiš pokazuje zadovoljstvo što se u njima može prepoznati nešto što je već prisutno u evropskoj tradiciji: razvoj i degeneracija američke porodice. Fokner posjeduje ne samo talenat za eksperimentisanje i inovativnost forme već i kreativnost, autentičnost i proživljeno iskustvo. Prikazujući Farelovu trilogiju *Studs Lonigan (Mačo Lonigan)*, kako Koks uočava, Kiš otkriva „naturalistički materijal za svaki pristup socijalističke kritike – preko alkoholizma, rasne diskriminacije itd” (2). Ipak, Kiš tvrdi, Farel ne dolazi do umjetničke istine uprkos faktografskoj objektivnosti istine. Ovaj roman uticao je na Kiša, tvrdi Koks, jer je kasnije u intervjuima znao da kaže kako su njegovi prvi pokušaji da se pozabavi temom Holokausta (*Psalms 44*) bili preopterećeni grafičkim opisima (2). To nije slučaj sa romanom Irvina Šoa *Lusi Kraun (Lucy Crown)* u kojem, kako pokazuje Kiš, pisac prati pad jedne porodice. Koks pretpostavlja da je osvrtao na početak hladnog rata omogućio Kišu samo da naglasi „iluzornu prirodu mira i samopouzdanja 'američkog načina života'” (2).

Kiš u ostalim esejima i intervjuima pominje i mnoge druge omiljene američke autore i djela koja su uticala na njegovo stvaralaštvo. Značajne reference upućuju na Edgara Alana Poa, Isaka Baševisa Singera, Marka Tvena i Tomasa Vulfa. Koks ističe da su ove reference veoma prisutne u *Homo Poeticusu*, pri čemu ne smijemo ispustiti iz vida uticaj francuskih simbolista, ruskih pjesnika „srebrnog doba”, proze Horhea Luisa Borhesa, Rablea i Džejmisa Džojisa. Osim ovih, prisutne su i manje značajne reference na djela Embrouza Birsaa, Trumana Kapotea, O'Henrija, Henrija Džejmisa, Hermana Melvila, Filipa Rota i Volta Vitmana (2). Koks zaključuje da je Kiš veoma dobro pozvao američku književnost, koju je čitao i u originalu i prevodu, i da je cijenio američki roman i izdavačku djelatnost 20. vijeka. Iz razgovora sa Mirjanom Miočinović saznao je da je Kiš dva puta posjetio Ameriku 1980-ih.

Zahvaljujući, pored ostalog, prevođenju Kišovih djela na engleski jezik i njihovom objavljivanju u Americi, ona su mogla da izvrše izvjestan uticaj na američke pisce. Koks ga prepoznaje u poetici Filipa Rota koji je uključio *Grobnicu za Borisa Davidoviča* u seriju Pengvinovih izdanja krajem 1970-ih: *Pisci iz Druge Evrope (Writers From the Other Europe)*. Kišov uticaj može se prepoznati i kod Vilijama Vulmana koji je Kišu posvetio svoj roman *Centralna Evropa (Europe Central, 2005)*. Kritičarka Suzan Sontag, sa kojom se Kiš dopisivao na francuskom, objavila je prevod *Homo Poeticusa* 1995. Koks po-

seban dug Kišovoj recepciji u Americi pripisuje odličnim prevodiocima njegovih djela u periodu od 1970–1990. Važnu ulogu odigrali su mnogi Kišovi objavljeni intervjui (časopis *Njujorker*), medijska prisutnost od 2000 (*Tajms Literari Rivju*), kao i višetomna bibliografija Vase D. Mahilovića.

Koks zaključuje da se u Kišovim djelima ne može prepoznati veliki broj referenci na Ameriku, što tumači kao posljedicu njegovih evropskih i evroazijskih korijenja. On izdvaja kraj romana *Psalm 44* i „Američka priča”, koja ima mnogo zajedničkog sa pričama „Model” i „Robot” i vjerovatno je napisana, smatra Koks, pod Foknerovim uticajem, kao i esej „Izlet u Pariz” (*The Paris Trip*). Kišova književna, intelektualna i simbolička relacija prema Americi i Amerikancima samo „potvrđuje mnoge od njegovih osnovnih pristupa”, zaključuje Koks, i dodaje: „Kišovo poštovanje prema djelima Vilijama Foknera, što se može vidjeti iz pomenutih prikaza, naglašava važnu transatlantsku istovjetnost autsajdera, ili marginalizovane žrtve, koje pokriva sjenkom jedan od dominantnih lajtmotiva ne samo u drugim Kišovim ranim pričama (sa ili bez sadržaja 'naučne fantastike'), već i u njegovim glavnim djelima koja su se pojavila kasnije” (5).

Doprinos Džona Koxa proučavanju Danila Kiša i srpske književnosti višestruk je. On je učinio značajan segment Kišovog djela dostupnim anglofonij i posebno američkoj publici. I u proučavanju Kišove poetike Koks donosi određen kvalitet jer posmatra Kiša u komparativnom kontekstu i sa gledišta jednog Amerikanca. To omogućava ne samo stranim slavistima i stranoj publici da otkriju neke od brojnih kvaliteta Kišovog djela, nego i srpskim čitaocima da sagledaju Danila Kiša na novi način.

## LITERATURA

1. John Cox
  - “Pannonia Imperilled: Why Danilo Kiš Still Matters”, *History: The Journal of Historical Association*, Willey Blackwell, Vol. 97, Issue 4, No.328, October 2012, 591–608.
  - “Writing Europe: Death, History, and the Intersecting Intellectual Worlds of William T. Vollman and Danilo Kiš”, *Writing Europe*, CEUP, 2003, 123–141.
  - “The Adriatic-Baltic Transversal: Danilo Kiš Through the Prism of Baltic Writing on Essentialism and Diversity”, *Interlitteraria*, 20/2, 2015, 79–88.
  - “Bridge to Nowhere: Danilo Kiš’s ‘Muddy Tale’ and Europe’s Shifting Frontiers”, *Hungarian Studies*, Volume 24 (2), Number 2, 2010, 265–272.

- “Danilo Kiš and the Hungarian Holocaust: The Early Novel *Psalm 44*, *AHEA*: E-journal of the American Hungarian Educators Association, Volume 5 (2012): <http://ahea.net/e-journal/volume-5-2012>.
- “Waxworks, Penny dreadfuls, and Puppet Shows”, *Critical Theory Online*, [www.etal.hu](http://www.etal.hu), Terror(ism) and Aesthetics (2014).
- “From ‘Europe Central’ to the Mid-Atlantic: Danilo Kiš and the United States”, *Americana (E-Journal of American Studies in Hungary)*, Volume X, Number 2, Fall 2014.
- “The Drama of History According to Kiš: Across Boundaries, Across Borders” in: *Night and Fog: The Collected Dramas and Screenplays of Danilo Kiš*, HHP, 2014, vii-xi.
- *Danilo Kiš An American Story: Uncollected Fiction*, translated and with an Introduction by John K. Cox, 2016 Szeged, AMERICANA eBooks.
- “The Adriatic-Baltic Transversal: Danilo Kiš Through the Prism of Baltic Writing on Essentialism and Diversity”, *Interlitteraria*, 20 (2): 79, 2015.  
“Introduction: The Drama of History According to Kiš: Across Boundaries, Across Borders”, *Night and Fog: The Collected Dramas and Screenplays*, HHP, 2014, xi-xxix.
- *The Attic*, translated and with an Introduction by John K. Cox, Dalkey Archive Press, 2012, vii-xiv.
- “The Man Who Wrote the World: Danilo Kiš and Poetry”, *Danilo Kiš: Biography and Other Poems*, translated and with Afterword by John K. Cox, Autumn Hill Books, 2019, 84–97.
- *Psalm 44*, translated and with Afterword by John K. Cox, Dalkey Archive Press, 2012, 139–146.
- *The Lute and the Scars: stories*, translated and with Afterword by John K. Cox, Dalkey Archive Press, 2012, 107–136.
- 2. Kiš, Danilo. *Sabrana dela Danila Kiša*, knj. 12, *Varia*. Beograd: Prosveta, 2007. Priredila Mirjana Miočinović.  
Benjamin, Valter. *Iskustvo i siromaštvo*, Beograd: Službeni glasnik 2016.  
Vukčević, Radojka. „Američki putevi srpske književnosti”. *Književnost, kultura, identitet*, Međunarodni zbornik radova u čast prof. dr Jovana Delića, Institut za književnost i umetnost, Beograd 2020, 709–721.

Radojka Vukčević

DOPRINOS DŽONA KOKSA POETICI DANILA KIŠA:  
PREVODI I TUMAČENJA

**Summary:** The paper aims to present a significant contribution of John Cox, an American scholar and a literary historian of South-Eastern Europe, who has focused much of his research on the intellectual and poetic life of Danilo Kiš. He has devoted himself to translating Kiš's novels, stories, poetry, and dramas (*The Lute and Scars: Stories, Night and Fog: The Collected Dramas and Screenplays, Psalm 44: A Novel, An American Story: Uncollected Fiction, Biography and Other Poems, The Attic: A Novel*, "The Paris Trip"). In addition to these translations John Cox added his prefaces, afterwords and introductions of great importance for deeper understanding of the translated works. They will be further analysed in this paper. John Cox also keeps documenting "why Kiš still matters" in many of his essays. That is why special attention to the paper will be put on Cox's critical approaches to Kiš's poetics. Two of his essays: "From 'Europe Central' to the Mid-Atlantic: Danilo Kiš and the United States" and "Danilo Kiš and the Hungarian Holocaust: The Early Novel *Psalm 44*." are chosen to be thoroughly discussed. The reason for the choice of the first one is that it is much unknown about the impact Kiš had on some American writers and vice versa. The second one is according to John Cox "an important milestone in the development of Kiš's thematic and stylistic inventory."

**Keywords:** John Cox, Danilo Kiš, reception, translation, interpretation.

**Персида С. Лазаревић Ди Ђакомо\***

Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara  
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne

## ЈОШ ЈЕДНА О СОВЕРУ ЛУЗИЊАНУ, ДОСИТЕЈЕВОМ ПРИЈАТЕЉУ

**Сажетак:** У овом раду се доносе нови подаци о Соверу Лузињану, пријатељу Доситеја Обрадовића кога је Доситеј упознао у Енглеској почетком 1785. Лузињан, грчки трговац који је живео у Енглеској, аутор је дела о египатском султану Али Бегу *A History of the Revolt of Ali Bey, against the Ottoman Porte* (1783) и писама упућених Доситејевом енглеском добротинитељу Вилијаму Фордајсу *A series of letters. Addressed to Sir William Fordyce* (1788). Из анализе дела видеће се да је Лузињан био у центру пажње европских културних кругова због полемике са француским филозофом и оријенталистом грофом Волнијем, а у вези са историјским чињеницама везаним за личност Али Бега.

**Кључне речи:** Совер Лузињан, Доситеј Обрадовић, гроф Волни, Али Бег.

О Соверу Лузињану (Sauveur / Saoveur / Saviour Lusignan, 1736? – после 1786), пријатељу Доситеја Обрадовића, писано је веома мало и то у скорашње време (Лазаревић Ди Ђакомо 2015: 61–76; Лазаревић Ди Ђакомо 2020). Доситеј га је доста шкрто описао, тек као „благородног Грка” који му је изашао у сусрет кад је стигао у Лондон, град о коме је тако дуго сањао, и кад је у једном тренутку остао без пара па је намеравао да отпутује. Сасвим случајно је упознао Лузињана и с правом је нагласио да му је познанство с њим било „весма полезно”.

У комшилuku познам се с једним кушцем, зовомим Јанзоном, који не само латински лепо говораше, но доста добро и јелински, и чисто изговараше; и ови ми је у мојим лекцијама помагао и често частио. Чрез овога познам се с једним

---

\* [persida.lazarevic@unich.it](mailto:persida.lazarevic@unich.it)

благородним Греком, родом из Ципра, од древне фамилије, Лузињана зовоме, која је у неко време с тим островом владала. Ови господин од много година у Лондону живљаше, којега познанство било ми је весма полезно. На ови начин дан по дан прођу, три месеца, и ја потрошим почти све што сам имао (Обрадовић 2007: 140).

Јесте, познанство са овим Грком било је одлучујуће за нашег просветитеља да ступи, опет сасвим случајно и неочекивано, у додир са шкотским просветитељима у Лондону (а о којима тада ништа није знао), заједници која је била фундаменталан фактор у развоју економског, друштвеног и културног живота Лондона и Енглеске у другој половини XVIII века (Лазаревић Ди Ђакомо 2015: 119–137):

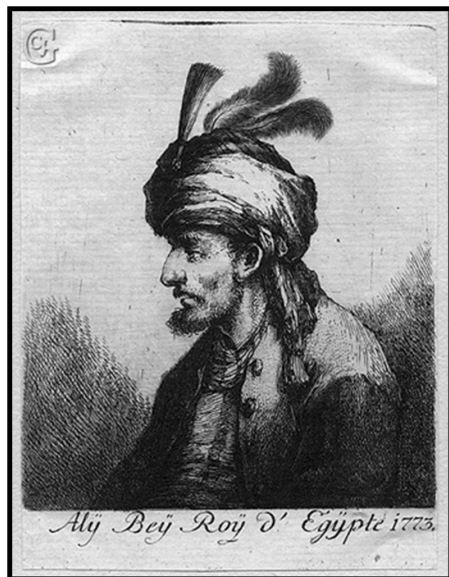
Последње тримесечја недеље одем поздравити господина Лузинијана и јавим му да намеравам возвратити се у Калес, представљајући му да сам изговор језика од части постигао, а што ми јоште недостаје могу и на другом месту наћи учитеља. „Један мој добар пријатељ”, говори ми господин Лузинијан, „кому сам о теби казивао, просио ме да те поведем сутра к њему на ручак; жели да те позна. Он је енглеске порцелане трговац, но учен човек и велики љубитељ јелинскога језика и књига, како он, тако и госпођа његова. Уздам се да се нећеш одрећи поћи сутра к њима на ручак.” „Пути, богати”, одговорим му, „та луд би[x] био кад би[x] се к добрим људ’ма на ручак одрекао поћи, к[a] којима би[x] и без ручка радостан пошао.” Насмеје се он на мој одговор и тако проведемо то после подне најпре с тејом, а затим с пончом, разговарајући се о Грцији и о њезиним прикљученијам. На концу, уверавајући ме он ће ми драго сутрашње познанство бити, у само вече пођем дома (Обрадовић 2007: 140).

Лузињан је одвео Доситеја у дом Џона Ливија, који је нашем просветитељу испрва деловао тек као дом трговца порцеланом. Но убрзо је имао прилике да се увери да је то било једно од културних средишта Лондона, као и да је Џон Ливи био цењени класициста (в. Лазаревић Ди Ђакомо 2015: 77–91). Имао је такође прилике да посети дом сестре госпође Ливи, Сузане Тејлор (Susannah Taylor / Cook, 1755–1823), важне културне личности енглеског XVIII века (в. Обрадовић 2007: 144). У дому господина Ливија Доситеј се упознао, поред осталог, и са лекаром и добротинитељем Вилијамом Фордајсом (William Fordyce, 1724–1792), који му је изашао у сусрет и постао, како Доситеј каже, „мој особити патрон” (Обрадовић 2007: 191). У *Живошу и прикљученијима* Доситеј је забележио (Обрадовић 2007: 145) да му је Фордајс поклатио своју књигу *Fragmenta chirurgica et medica* која је управо изашла из штампе 1784. године (в. сл. бр. 2), односно како каже Доситеј за тај „трактат”: „који је у моје време ту на штампу издао” (Обрадовић 2007: 145). И као што су

Доситеју, који тада још није знао енглески језик, били непознати људи који су га угостили и помогли му, иако је за тих неколико месеци имао прилике да схвати да се ради о утицајном друштву, тако му је сасвим непознато деловао овај Грк, и свакако да није могао имати представу о његовој делатности и улози у енглеском друштву и на тадашњој европској културној сцени.

Највероватније Доситејејев вршњак (в. Лазаревић Ди Ђакомо 2015: 61), Лузињан је у Лондону 1783, значи годину дана пре Доситејевог доласка у децембру 1784, већ био објавио једно своје дело по коме је остао познат у оквиру оријенталистике, египтологије и студија о присуству Британаца у Египту. Мора се овом приликом истаћи да Лузињан није аутор прича (Лузињан 1730а; Лузињан 1730б) која му се приписују (<https://www.worldcat.org/title/amours-of-philario-and-olinda-or-the-intrigues-of-windsor-a-genuine-history/oclc/741231626>), већ је аутор повести побуне Али Бега против Високе порте, *A history of the revolt of Ali Bey, against the ottoman Porte* (Лузињан 1783). Ово дело је постигло велику популарност – само између 1783. и 1784. објављено је у 35 издања. Дело је преведено на више европских језика, понекад само делимично и под другим насловом (в. седам немачких издања Лузињан 1789). Прво издање је изашло са описом египатске владавине и Великог Каира, као и неколико чувених места у Египту, Палестини и Сирији те са кратким извештајем о стању хришћана под Турцима и дневником центлмена (чије име Лузињан не наводи) који је путовао од Алепа до Басоре: *A history of the revolt of Ali Bey, against the Ottoman Porte: Including an account of the form of Government of Egypt; together with a description of Grand Cairo, and of several celebrated places in Egypt, Palestine, and Syria: To which are added, a short account of the present state of the christians who are subjects to the Turkish Government, and the journal of a gentleman who travelled from Aleppo to Bassora.*





Сл. бр. 1: Јохан Андреас Бенџамин Нотенегел  
(Johann Andreas Benjamin Nothnagel, 1729–1800),  
Портрет Али Бега (1728–1773), краља,  
тј. султана Египта (1. 1. 1773).

Ово Лузињаново дело важило је као референцијална тачка о побуни Али Бега Ал-Кабира (علي بك كابل, 1728–1773), египатског султана грузијског порекла и сина православног свештеника. Као дете био је отет и продат као роб у Каиру, а затим регрутован у мамелуке, исламизоване робове-војнике који су служили муслиманске калифе и султане; као мамелук направио је каријеру и свакако био једна од најмоћнијих политичких личности Египта у своје време. Међу мамелуцима добио је титулу „Шеика ал-Балада”, тј. „вође града”. Године 1769. Али Бег је одбио захтев Високе порте да пошаље људе у рат против Руса па је покушан атентат на њега. Престао је стога да плаћа годишњи порез, узео је контролу над већим делом арапског полуострва, почео да кује новац са својим именом и изјавио де факто независност од Османског царства. Године 1770. заузео је Сирију и обновио мамелучки султанат, и 1773. настојао је да се врати у домовину са 8.000 људи. После прве победе се разболео па су га ухватили, одвели у Каиро и убили након чега је Египат поново постао део Османског царства.

Обраћајући се читаоцу, Лузињан је истакао да су га на писање овог дела навели неки одељци који су о Али Беговој побуни изашли на немачком језику па је сматрао да је потребно да обелодани целу повест овог „несрећног принца” јер га је добро познавао и био је очевидац многих догађаја везаних за њега. А с обзиром да су Сирија, Палестина и Египат главна места радње, приложио је кратки опис Египта и његове владавине, као и разлоге за Али Бегову побуну против Високе порте. Следи затим опис његовог, Лузињановог живота где је Лузињан, како каже, настојао да буде тачан али се извињава ако је негде погрешно јер је нажалост изгубио свој дневник после Али Беговог пораза и стога се уздао у своје сећање. На крају, додао је опис неколико места у Сирији и Палестини, да би илустровао читаву повест и да би помогао путнику који намерава у те земље.

Дакле, онако како каже и како му је то дозволио један његов пријатељ, Лузињан је преписао дневник једног центлмена који је 1780. путовао на Исток, у Индију, преко Алепа, Багдада и Басоре, а с обзиром да се често помињу православци под Турцима, описао је и стање (грчке) православне цркве.

Лузињан је претпоставио, међутим, да би хипотетички читалац могао да посумња у веродостојност његове приче и да би желео да зна како је Лузињан упознао Али Бега. Препричао је стога да се 1746, кад му је било око десет година, десило нешто необично његовој породици: његов најстарији брат је, да би избегао смрт или присилу да пређе у другу веру, побегао из домовине и отишао у Дамијету, град у Египту, и повео са собом свог брата Совера. Одатле су отишли код ујака у Каиро, код кога је често долазио Али Бег:

The reader may doubt of the veracity of the author, and wish to know how he became acquainted with Ali Bey; I will therefore satisfy his curiosity as far as delicacy will admit. In the year 1746, about the end of May, a very interesting affair happened to our family; my eldest brother, to avoid death, or change of religion, thought proper to banish himself for ever from his native country; he took me with him, and we went to Damiata, or Pelusium; I stayed with him there two weeks, being then about the age of ten years, till he received an answer from Grand Cairo, to a letter which he had written to a relation of my mother, who was then in the service of Rahip Mahomet, Pasha of Cairo; from thence I was sent from my brother's, to my uncle at Cairo. My uncle was intimately acquainted with Ibrahim Kiahaya, whom I mention in my work. Ali Bey was then in the office of hasnadar, and my uncle used frequently to take me with him to Ibrahim Kiahaya, who often ordered Ali to give me one thing or another as a present; Ali used also to come very often to my uncle's house, in the castle, and had many presents from my uncle, such as furs and broad cloth,

and other foreign things; by these means I became intimately acquainted with Ali, though a youth (Лузињан 1783: vi).

Силом прилика Лузињан је од 1753, дакле отприлике од своје седамнаесте године, био приморан да живи сам, па је одлучио да се бави трговином и нешто новаца које је поседовао уложио је у добра које је натоварио у брод који је ишао у Сирију и Дамијету одакле је, преко заједничког пријатеља, учестало слао поздраве Али Бегу. Године 1769, док је био у Европи, примио је захтев од Али Бега да за њега обави нека путовања. Код султана је, међутим, могао да иде тек 1771. кад је отишао у Александрију а затим у Каиро, и остао је у Али Беговој служби до његовог пораза.

Године 1787, међутим, изашло је у Паризу дело *Voyage en Syrie et en Egypte pendant les années 1783, 1784 et 1785* чији је аутор француски филозоф и оријенталиста Константин Франсоа Шасбеф, гроф Волни (Constantin François de Chasseboeuf, comte de Volney, 1757–1820). У предговору Волни је навео да је у 21. години наследио извесну суму новца и размишљао је како да га уложи па је схватио да га је занимало да крене на путовање. Земље Европе је већ познавао те се одлучио за Египат и Сирију јер су га управо те области интригирале. Кренуо је стога, како тврди, крајем 1782. у Египат. После извесног времена проведеног у Каиру, где је научио нешто арапског, одлучио је да иде у Сирију: осам месеци које је провео у једном арапском манастиру, како каже, учинили су да побољша свој арапски („m'ont rendu la langue familière”, Волни 1787: vii). Овај предговор је објашњење и потврда Волнијеве компетенције по питању како арапског језика (Голмије 1980: 33) тако и познавања египатског питања. Сврха Волнијевог путописа по Сирији и Египту била је вишеструка: пре свега Волни је намеравао да промени типично предромантичарску француску слику о Египту и да је замени рационалним описом тих области, а на основу метода и принципа који су постављени у *Енциклопедији* (1751–72). *Енциклопедија*, међутим, није била једини модел Волнијевом приступу путопису већ се француски филозоф заснивао и на описима које је пружио Херодот о обичајима Грка, Персијанаца, Скита и Египћана, а исто тако је била важна улога немачког филолога Јохана Давида Михаелиса (Johann David Michaelis, 1717–1791) који је подстакао данску експедицију у арапске земље, познату под називом *Arabia Felix*, а чија је сврха била пре свега боље тумачење Светог писма (Ајрвин 2020: 302).

Али Бег је подстицао занимање Француза, па је оријенталист и египтолог Клод Етјен Савари (Claude-Etienne Savary, 1750–1788), који

је у Паризу 1788. објавио писма о Грчкој и Египту, *Lettres sur la Grèce, faisant suite de celles de l'Égypte*, претходно, 1785. објавио писма о Египту, где је донео древне и модерне обичаје Египта, описао државу, трговину, пољопривреду и историју ове земље и пренео у детаље догађаје који су се односили на владавину Али Бега: *Lettres sur l'Égypte, Où l'on Offre le Parallèle des Moeurs Anciennes & Modernes de Ses Habitans, Où L'on Décrit L'état, le Commerce, l'Agriculture, le Gouvernement du Pays, & la Descente de S. Louis À Damiette, Tirée de Joinville & des Auteurs Arabes*. На Али Бега су Французи гледали као на првог великог модернизатора Египта који је настојао да одвоји Египат од централне моћи Истанбула. Читаве одељке о Каздугли амирима Савари је, међутим, преузео у потпуности од Лузињанове повести о Али Бегу из 1783. Волни је био изненађен како самим плагијатом тако и наводно бројним грешкама које је навео Лузињан, а које је Савари преузео (Хамилтон 2019: 301).

Саваријева писма преведена су на енглески, немачки, холандски и шведски, и проузроковала су критике јер се сматрало да је реч о измишљеној нарацији те да је Савари био преварант, ако се узме у обзир и чињеница да је већ био познат академским круговима у не баш лепом светлу. У своје време Савари је био познат углавном као преводилац Курана на француски (1783), наводно директно са арапског, како је тврдио. Његовио савременици, пре свега Французи који су боравили у Египту, сматрали су да превод није урађен директно са арапског већ је Савари, при повратку у Француску, превео Куран са латинског превода Лудовика Марачија (Ludovico Marracci) из 1698. (в. Хамилтон 2019).

Свакако да све ово Лузињану није могло да прија, па се о томе изразио у паратекстуалним елементима која претходе писмима упућеним поменутом Доситејевој добротинитељу Вилијаму Фордајсу, *A series of letters. Addressed to Sir William Fordyce*, која је објавио у Лондону, у два тома, 1788. године. Ова писма садрже у ствари дневник Лузињановог путовања од Енглеске до Смирне и Константинопоља те повратак у Енглеску. Намера аутора била је, како наводи у предговору, да забави свог пријатеља, сер Вилијама Фордајса који му је, видевши да писма садрже корисне информације за путнике те да су сама по себи забавна, дозволио да их објави:

The following letters, which contain an account of part of my voyages and travels, were at first only written with the intent of amusing my friend Sir William Fordyce; but as he thought they would afford some information to the curious traveller, as well as amusement to the public in general, he has permitted me to present them to the world, by publishing them (Лузињан 1788: i).



Сл. бр. 2: Карл Фредрик ван Бреда (Carl Fredrik van Breda),  
Портрет шкотског лекара Вилијама Фордајса (1724–1792),  
како седи и држи у руци књигу “Fordyce Frag. Med. X” [s.d.]

У писмима је Лузињан детаљно описивао земље, градове и села кроз која је пролазио (делом објављено и као путопис, в. Лузињан 1801), па је тако пропутовао и кроз Ниш, Београд и Нови Сад, од 24. јуна до 14. јула 1786. и оставио прилично детаљан запис о нашим просторима у то време (в. Лазаревић Ди Ђакомо 2020), како уосталом и сам каже: “I only here offer a concise description of the various countries through which I passed” (Лузињан 1788: iii).

У предговору се Лузињан надовезао на историју побуне Али Бега коју је претходно објавио и подвукао да, ако је због нечега важна, то је свакако стога што је аутентична и што ју је написао као очевидац, а не као неки, као конкретно Волни, који су о томе само чули:

[...] I first gave to the public, the History and Revolt of Ali Bey. That relation, if nothing, else, has certainly authenticity to recommend it, since it was neither a compilation from various authors, nor any account drawn up from hearsay, (as some authors, but more especially Mr. Volney, have since made theirs,) but to the greatest part of what I there wrote I was an eye witness (Лузињан 1788: ii).

Лузињан наводи неке аутобиографске податке, делимично исте као што је принео у историји о Али Бегу, па препричава, овом приликом укратко, о свом животу, догодовштинама, трговини и путовањима, од 1746. до тренутка кад је дошао у Египат код Али Бега, 23. октобра 1771, где је остао до априла 1773, а одакле је кренуо назад и напоскон се вратио у Лондон 23. фебруара 1775.

Закључио је предговор тиме што је истакао да прилаже кратки одговор Волнију који је, како каже, искористио његово одсуство из Енглеске и вероватно је сматрао да се никад неће вратити, да објави свој „измишљени путопис” и да противречи многим историјским чињеницама везаним за Али Бега, а којима је Лузињан био очевидац:

The candid reader, I hope, will excuse this tedious prolixity in my preface, as I have partly been compelled, (unpleasant as it may be to relate the past transactions of my life) to give this short account of my former travels, by the unjust assertions of Mr. Volney, who, taking advantage of my absence from England, and imagining, I suppose, that I should never return, has undertaken to publish to the world his fictitious travels, and to contradict many of the circumstances in the history and revolt of Ali Bey, to which I myself was an eye witness (Лузињан 1788: xxiii).

Претходи, дакле, овим писмима, која су наводно преведена са грчког оригинала од стране самог аутора, кратки одговор на Волнијеве противречности, “An Answer to Volney”, у вези са Али Беговом повешћу и побуном. На овом месту Лузињан наводи како су два аутора, један Енглец а други Француз, просто посвојила његову књигу о Али Бегу:

Before this publication (which was ten years after the destruction of this unhappy Prince.) No one attempted to inform the public of those transactions, but after it was published, two authors, one an Englishman, and the other a Frenchman, appropriated part of it to their own use, and were modest enough to pass it in silence without finding fault with the author (Лузињан 1788: xxvii).

Лузињан затим иде у детаљну конфронтацију садржаја своје и Волнијеве књиге по питању чињеница везаних за Али Бега и Египат и аргументује одељак по одељак. Наводи и Саварија за кога такође подвлачи да је преузео податке из његове књиге, али се за разлику од Волнија ипак ограничио на то и није се огласио против аутора:

The truth is, that Mr. Savary (though he did not behave with generosity in not mentioning the author from whom he had his best information) as he could find no better ground on which to build his history, was modest enough to pass it in silence without shewing incivility to the author, and did not wish to impose upon the public by meer reports as Volney does (Лузињан 1788: xxxvi).

Лузињан закључује свој одговор Волнију тиме што сматра да су Волнијева путовања испразна и измишљена ("empty, voluminous and imaginary travels", Лузињан 1788: xlv) те да су тек збирка одељака преузетих из дела других аутора као и из те мале књиге коју он презире, односно Лузињанове историје Али Бегове побуне: "a collection compiled from the works of other authors, and from that little book which he despises." Закључује тврдећи да је Волни талентован да пише романе али да у Египту никад није био, односно да никад није напустио Енглеску (*sic!*):

Mr. Volney's talents in composing romances certainly are very great. As for his observations on the weather, winds, climates, distinctions, appearance of Egypt, and its inhabitants, as he never was there, they are pardonable, as also those on Syria, and the history he gives of the nation called Druce, for which he has so much devotion: the truth is, that Mr. Volney has made his residence in a certain capital city for several years, and never went out of England. He only composes his laborious and voluminous works, and sends them to France for a better deception.

Лузињан је одважно потписао свој паратекст као: „С. Ј. Космополит и Анти-Волни”.

Ако је Лузињанову књига о Али Бегу критика прихватила, додуше са дозом резерве (КР 55, 1783: 278–282; КР 64, 1787: 279), као уосталом и његова писма сер Вилијаму Фордајсу (ФД 1788: 351), која критици нису деловала баш занимљиво, свакако тако није било тако кад је реч о Лузињановој полемици са Волнијем. У сукобу између грчког трговца Лузињана и филозофа и оријенталисте Волнија, академски кругови су дали предност Волнијевој учености и научности пред аутентичношћу Лузињанових описа. Томе је свакако допринео став угледног Јохана Давида Михаелиса који је, кад је било речи о Саварију, пресудио у корист Волнија:

The learned men of every nation have considered him as a judicious and well-informed traveller; and Michaelis, who immediately detected Savary in his copying the history of Abulfeda, tell us we may rely on Volney. If he is an impostor, he must possess more knowledge than Psalmanazar, more genius than Chatterton, and more art than De Foe (КР 66: 404).

Чињеница је, међутим, да и поред негативне пресуде коју је примио, Доситејев пријатељ Совер Лузињан је једно време био у центру култур-

них збивања Енглеске и Европе, а што Доситеј није могао знати. Као што није знао колико су на културној сцени Енглеске били важни његов добротинитељ Вилијем Фордајс те трговац и класициста Џон Ливи. Данас потпуно заборављен, овај грчки трговац који је био савременик и очевидац историјских збивања на Медитерану, и био је посве полезан Доситеју тиме што га је несебично увео у круг шкотских просветитеља у Лондону. И није знао, полезни Совер Лузињан, те 1785. године кад је упознао Доситеја, да су га чекале године критика и полемика.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ајрвин 2020: R. Irwin, "Volney's Meditations on Ruins and Empires", у: *Scholarship between Europe and the Levant: Essays in Honour of Alastair Hamilton*, ed. J. Loop, J. Krayer, Leiden: Brill, 2020, 299–317.
- Волини 1787: *Voyage en Syrie et en Egypte pendant les années 1783, 1784 et 1785, Avec deux Cartes géographique et deux Planches gravées, représentant les Ruines du Temple du Soleil à Balbek, et celles de la ville de Palmyre, dans le Désert de Syrie*, Paris: Volland et Desenne.
- Голмије 1980: J. Gaulmier, *L'idéologue Volney, 1757–1820. Contribution à l'Histoire de l'Orientalisme en France*, Genève-Paris: Slatkine Reprints.
- КР 55, 1783: *The Critical Review: or, Annals of Literature*, 55, London: A. Hamilton.
- КР 64, 1787: *The Critical Review: or, Annals of Literature*, 64, London: A. Hamilton.
- КР 66 1788: *The Critical Review: or, Annals of Literature*, 66, London: A. Hamilton.
- Лазаревић Ди Ђакомо 2015: П. Лазаревић Ди Ђакомо, *У Доситејевој круни. Доситеј Обрадовић и шкољско просветитељство*, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Лазаревић Ди Ђакомо 2020: P. Lazarević Di Giacomo, „Sauveur Lusignan's Epistolary Accounts of His Travels as a Historical Source on the Balkans at the End of the Eighteenth Century”, у: B. Stojkovski, ed., *Voyages and Travel Accounts in Historiography and Literature: Volume 2: Connecting the Balkans and the Modern World*, Budapest: Trivent, 57–72.
- Лузињан 1730а: *The amours of Philario and Olinda: or the intrigues of Windsor. A genuine history*, London: Printed for F. Cogan.
- Лузињан 1730б: *Windsor tales: or, the amours of a gentleman and lady; with some court intrigues*, London: Printed for S.C. and sold by H. Cooke, E. Lynn.
- Лузињан 1783: *A history of the revolt of Ali Bey, against the ottoman Porte: Including an account of the form of Government of Egypt; together with a description of Grand Cairo, and of several celebrated places in Egypt, Palestine, and Syria: To which are added, a short account of the present state of the christians who are subjects to the*



- Turkish Government, and the journal of a gentleman who travelled from Aleppo to Bassora.*, London printed and sold for the author, by James Phillips: And sold also by L. Davis; Paine and Son; J. Sewell; J. Walter; and by the author.
- Лузињан 1784: *A history of the revolt of Ali Bey, against the Ottoman Porte: Including an account of the form of Government of Egypt; together with a description of Grand Cairo, and of several celebrated places in Egypt, Palestine, and Syria: To which are added, a short account of the present state of the christians who are subjects to the Turkish Government, and the journal of a gentleman who travelled from Aleppo to Bassora.* By S.L. London: Printed by James Phillips George-Yard, Lombard-Street: And sold by C. Dilly, in the Poultry; J. Sewell, Cornhill; J. Walter, Charing-Cross; and J. Robson, New Bond-Street.
- Лузињан 1788: *A series of letters. Addressed to Sir William Fordyce: M.D.F.R.S. containing a voyage and journey from England to smyrna, from thence to Constantinople, and from that Place over Land to England; likewise an Account and Description of the Counties, Cities, Towns, and Villages, through which the Author passed; together with the Treaty of Commerce between the Court of Great Britain and the Sublime Porte. Translated from the original into English by the author. To which is prefixed, A short answer to Volney's contradictions on Ali-Bey's History and revolt; and an Appendix; containing a particular Description of the Holy Land, and a concise Narration of the modern Patriarchs who resided in that Holy See, from the Beginning of the Sixteenth Century to the present Time; with some Anecdotes.* By S.L. Kosmopolites Vol. I. London: Printed for the author; And sold by Payne and Son, Mews Gate; White, Fleet Street; Sewell, Cornhill; Walter, Charing Cross; Robson and Clarke, New Bond Street; and Bateman and Son, No. 21, Devonshire Street, Queen Square, Bloomsbury.
- Лузињан 1789: *Reise nach der Türkei und einem Theil der Levante: nebst einer Beschreibung von Palästina*, Hamburg: C.E. Bohn.
- Лузињан 1801: A genuine voyage to Smyrna and Constantinople, and a journey from thence overland to England [...] also, a minute detail of the antiquities, manners, customs, and present state of Jerusalem [...] with a relation of the pilgrim's journey to the Holy Land: to which is prefixed, a confutation of Volney's history of Ali Bey's revolt, [London], Bateman and Son.
- Обрадовић 2007: Д. Обрадовић, *Писмо Хараламију. Живој и прикљученија*, Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић.
- Савари 1785–1786: С.-Е. Savary, *Lettres sur l'Égypte, Où l'on Offre le Parallèle des Moeurs Anciennes & Modernes de Ses Habitans, Où L'on Décrit L'état, le Commerce, l'Agriculture, le Gouvernement du Pays, & la Descente de S. Louis À Damiette, Tirée de Joinville & des Auteurs Arabes, avec des Cartes avec des Cartes Géographiques*, Paris: Onfroi.
- Савари 1788: С.-Е. Savary, *Lettres sur la Grèce, faisant suite de celles de l'Égypte*, Onfroy: Paris.

- ФД 1788: *The European Magazine and London Review: Containing the Literature, History, Politics, Arts, Manners & Amusements of the Age*, by the Philological Society of London, vol. XIV. for 1788, London: Printed for J. Sewell, Cornhill.
- Хамилтон 2019: A. Hamilton, "Claude-Etienne Savary: Orientalism and Fraudulence in Late Eighteenth-Century France," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 82, 283–314.

Persida S. Lazarević Di Đakomo

ADDITIONAL INFORMATION ABOUT SAUVEUR LUSIGNAN,  
A FRIEND OF DOSITEJ'S

**Summary:** This paper brings new information about Sauveur Lusignan, a friend of Dositje Obradović's, whom the latter met in England in the early 1785. Lusignan, a Greek merchant who lived in England, is the author of *A History of the Revolt of Ali Bey, against the Ottoman Porte* (1783) and of *A Series of Letters. Addressed to Sir William Fordyce* (1788). The analysis of these works will show that Lusignan was in the center of attention of European cultural circles because of his dispute with the French philosopher and orientalist Comte de Volney about the historical facts about Ali Bey.

**Keywords:** Sauveur Lusignan, Dositje Obradović, Comte de Volney, Ali Bey.



Милица М. Спремић Кончар\*

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Катедра за англистику

## „ВОЈСКА КОЈА НЕ МОЖЕ УМРЕТИ”: АМЕРИКАНЦИ О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ У СРБИЈИ

**Сажетак:** Трагичном српском страдању у Првом светском рату непосредно су сведочили многи странци из савезничких и неутралних земаља, најчешће чланови медицинских мисија и новинари. Амерички лекар и хирург, пуковник др Едвард Рајан, службовао је у Србији од октобра 1914. до октобра 1916. године, а амерички новинари Џон Рид и Фортијер Џонс боравили су у Србији током 1915. године. Рид је у Србији провео месец дана у пролеће 1915. године, а Џонс је извештавао из Србије и са српском војском се повлачио преко Црне Горе и Албаније крајем 1915. године. Док су Рид и Џонс свој боравак у Србији описали у ратним путописима, дотле су о др Едварду Рајану остала сведочанства српских, америчких и британских колега. И путописи Рида и Џонса и сведочанства Рајанових колега говоре о интересовању ове тројице значајних Американаца свога времена за ратом опустошену Србију у коју су дошли да би јој помогли, сваки на свој начин. Ослањајући се на појам балканизма Марије Тодорове, овај рад се бави сведочанствима колега Едварда Рајана сакупљеним у књизи *Др Едвард В. Рајан – спасилац Београда*, путописом Џона Рида *Рид у Источној Европи* и путописом Фортијера Џонса *Са Србијом у изнансиво: авантуре једног Американица са војском која не може умрећи*, у настојању да покаже да сва тројица својом личношћу и делатношћу упућују својеврстан изазов балканизму, негативном стереотипу о Балкану присутном у западној култури од деветнаестог века и у великој мери условљеном политиком.

**Кључне речи:** Први светски рат, Србија, балканизам, ратни путописи. Др Едвард Рајан, Џон Рид, Фортијер Џонс.

---

\* m.spremicconcar@gmail.com

## 1. Увод

Сједињене Америчке Државе су ушле у Први светски рат тек 6. априла 1917. године, али многи Американци су од самог почетка, у лето 1914. године, били ангажовани у ратом захваћеној Европи, углавном као чланови медицинских мисија или новинари. Амерички лекари, медицинске сестре и новинари доспели су током Првог светског рата и у Србију, тада мало познату и често негативно перципирану државу на југоистоку Европе. Пуковник др Едвард Рајан (Edward Ryan), амерички лекар и хирург, службовао је у Србији од октобра 1914. до краја 1916. године, а амерички новинари Џон Рид (John Reed) и Фортијер Џонс (Fortier Jones) боравили су у Србији током 1915. године. Рид је у Србији провео месец дана у пролеће 1915. године, а Џонс је извештавао из Србије и са српском војском ишао у повлачење преко Црне Горе и Албаније крајем 1915. године. Док су Рид и Џонс свој боравак у Србији описали у ратним путописима, дотле су о др Едварду Рајану остала сведочанства српских, америчких и британских колега. Сведочанства Рајанових колега сакупљена у књизи *Др Едвард В. Рајан – сјасилац Београда*, путопис Џона Рида *Рајн у Источној Европи* (*The War in Eastern Europe*) и путопис Фортијера Џонса *Са Србијом у изгнанство: авантуре једног Американца са војском која не може умрећи* (*With Serbia into Exile: An American's Adventures with the Army That Cannot Die*) говоре о интересовању ове тројице значајних Американаца свога времена за ратом опустошену Србију у коју су дошли да јој помогну, сваки на свој начин – др Рајан својим лекарским знањем, а Рид и Џонс својим књигама у којима су Србију и њено трагично историјско искуство учинили видљивијим на Западу.

Одлука о доласку у Србију др Рајана, Рида и Џонса и њихова делатност у директној је супротности са оним што Марија Тодорова у свом утицајном делу *Имагинарни Балкан* (Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, 1999) назива дискурсом балканизма. Дискурс балканизма може се дефинисати као негативни стереотип о Балкану присутан у западној култури и у значајној мери условљен политиком. У британској култури први путописи о Балкану настају у осамнаестом, а њихов број расте у наредном, деветнаестом веку, када се формира и учвршћује негативни стереотип о Балкану. Начелан став Енглеза према европском делу Отоманске царевине Тодорова описује речима „природна емпатија са владоцима и традиционална нетрпељивост према муслиманима, али је веома често први сентимент умео да превлада” (Todorova 1999: 163). Такав став постаје још

актуелнији после 1830. године, када је Британија, као најважнија светска индустријска и трговачка сила, због равнотеже моћи, почела да се залаже за очување интегритета и неповредивости Отоманског царства. Оваквим курсом Британије на спољном плану објашњава се видљива политизација путописа насталих у деветнаестом веку: њихови аутори јасно излажу своје политичке ставове, који су готово увек сагласни са званичном политичком линијом (Тодорова 1999: 169). Када је реч о покореном хришћанском живљу на Балкану, уз ограду да свако уопштавање подразумева изузетке, Тодорова наводи (1999: 173) да су „аристократе углавном биле туркофили, док је либерална средња класа била наклоњенија хришћанским народима”. Важан изузетак представљају угледне припаднице више класе, Аделина Полина Ирби и Џорџина Мјур Мекензи, које су у свом делу *Путовања по словенским крајевима европске Типске* (Adeline Pauline Irby and Georgine Muir Mackenzie, *Travels in the Slavonic Provinces of Turkey-in-Europe*, 1866) британској публици предочиле дотада практично непознату тему – патњу потчињених словенских народа – и вероватно утицале на Вилијама Гледстона који је ревидирао своје туркофилске ставове (Момчиловић 1993: 166), како би у јавном деловању почео да указује на то да се не сме игнорисати стање у којем се налазе потчињени народи у Отоманском царству (Todorova 1999: 175). Тодорова, међутим, подсећа (1999: 181) на то да, упркос угледу Ирбијеве, Мекензијеве, Гледстона и још неких јавних делатника, њихови ставови ипак нису били нарочито утицајни, односно да је доминантни дискурс, чак и када је критиковао отоманску власт као самовољну, деспотску и нецивилизовану, избегавао расне погрде муслимана или Турака, док је Јужне Словене отворено сматрао неспособним да се успешно и самостално развијају.

Захваљујући оваквом погледу на ствари, почетком двадесетог века на Западу је већ била изграђена неповољна слика о Балкану, а потом је даље учвршћивана кроз трагичне догађаје који су уследили. Репутација Срба додатно је нарушена убиством краља Александра Обреновића и краљице Драге, маја 1903. године у Београду, а Србија је отворено проглашавана кривом и за атентат на Франца Фердинанда у Сарајеву, односно за избијање Првог светског рата. Тодорова наводи резултате једног истраживања (1999: 209) из којег се види да су у немачким и аустријским ратним извештајима о Балкану од 1912. до 1918. године обилато коришћене уопштавајуће етикете као што су „оријентално” – „да означи прљавштину, пасивност, непоузданост, мизогинију, склоност ка

сплеткарењу, неискреност, опортунизам, лењост, сујевеље, летаргију, тромост, неефикасност, неспособну бирократију” – и „балканско” – у смислу „окружности, неотесаности, нестабилности и непредвидивости”. У исто време када настају ови потцењивачки ставови о Балкану, професионална пожртвованост др Рајана у пружању помоћи српском народу и сведочанства Рида и Џонса у доброј мери наклоњена Србима говоре о свесном одбацивању дискурса балканизма и потпуно другачијем сагледавању прилика у овом делу Европе. Циљ овога рада јесте да укаже на специфичну визуру Србије која израња из делатности др Едварда Рајана, Џона Рида и Фортијера Џонса, специфичну у односу на балканистички дискурс доминантан у земљи из које су дошли у једном од најтежих периода српске историје.

## **2. ДР ЕДВАРД РАЈАН**

Хуманиста велике храбрости и одлучности, др Едвард Рајан је после завршених студија медицине на Универзитету Фордам у Њујорку, отишао у Мексико као представник Црвеног крста. Тамо је после извесног времена ухапшен под оптужбом за шпијунажу и било је наређено његово погубљење, али је на интервенцију америчког председника Вудроа Вилсона и мексичког председника Хозеа Уерте пуштен из затвора. Недуго по повратку у Америку др Рајан се добровољно пријавио за одлазак у Србију јер је Црвени крст у августу 1914. године тражио лекаре за рад у европским земљама најтеже погођеним ратом. Као и већина чланова англофоних медицинских мисија, и др Рајан је путовао бродом до Солуна, а потом возом преко Ниша до Београда, у који је стигао 16. октобра 1914. године. Уз њега су у мисији била још двојица лекара – др Џејмс Донован и др Вилијам Ахерн, главна сестра Мери Гледвин и четрнаест сестара Америчког Црвеног крста. Сведочанства Рајанових иностраних и српских колега истичу његову неустрашиву и необично посвећену личност и фокусирају се на неколико најизазовнијих ситуација из његовог службовања у Београду. То су његово инсистирање на аустријским гаранцијама да ће Војну болницу као неутралну територију поштедети бомбардовања, управљање Београдом током двонедељне аустријске окупације у децембру 1914. године, борба са тифусом од којег је и сам био оболео и успео да се излечи, и статус хероја, заштитника Београда, који

је врло брзо стекао међу народом. После Србије, као представник Црвеног крста др Рајан је радио у балтичким републикама, Русији и Персији. У Техерану је и умро 1923. године, од маларије, са само тридесет девет година. Постоје подаци да је планирао да напише књигу о својим искуствима током Великог рата, али прерана смрт га је у томе, нажалост, спречила (Дамјановић 2017: 53–54).

У књизи *Др Едвард В. Рајан – спасилац Београда* коју је приредио Ратомир Дамјановић сакупљени су краћи и дужи текстови о др Рајану – одломци из дневника и ратних путописа српских и страних лекара и медицинских сестара, чланци из српских, британских и америчких новина и других публикација о Првом светском рату, као и два кратка извештаја самог др Рајана о стању у Војној болници у Београду којом је управљао. Сви они преносе дух једног тешког времена и слику харизматичног човека који није узмицао пред опасношћу.

Одмах по доласку у Београд, др Рајан је развио америчку заставу преко зграде Војне болнице и Аустријанци је нису бомбардовали, иако је била лака мета топовима који су Београд готово свакодневно гађали из Земуна. Пред прву аустријску окупацију Београда почетком децембра 1914. године, пошто је одбио да се са српским снагама повуче из града, др Рајан је преузео руковођење и цивилним болницама и одмах „подигао америчку заставу изнад свих болница” (Бикнел 2017: 155).<sup>1</sup> Пацијенти су, према речима Присиле Хардинг (2017: 136) „на парче обојене тканине и на америчке лекаре и болничарке гледали као на своје једино обезбеђење”. Др Славка Михајловић, једина српска лекарка која је за време окупације била у Београду, бележи реакцију др Рајана на њену одлуку да остане на дужности и потресан тренутак Рајановог опраштања са мобилисаним српским лекарима:

Управник ми без речи стисну руку. Погнуте главе, са очима пуним суза, силазили су полако низ степенице он и др Јеврем Жујовић, док смо ми – мала чета болничара трећепозиваца и небораца, лекари америчке мисије и ја – стајали мирно и одавали почаст старим, уваженим санитарским пуковницима (Михајловић 2017: 153).

По завршетку окупације, крајем децембра 1914. године, др Рајан одлази у Ниш, да посланика Сједињених Америчких Држава за Балкан

---

<sup>1</sup> Сви цитати у овом раду наведени су према преводима објављеним у књизи *Др Едвард Рајан – спасилац Београда*, приређивача Ратомира Дамјановића. У парентезама су, ради прегледности, наведена презимена аутора појединачних одломака из књиге.



извести о насиљу Аустријанаца почињеном у Београду, а нарочито о њиховом одвођењу српских болесника и рањеника из београдских болница, како би имали већи број заробљеника.

Управљање градом др Рајана необична је и специфична ситуација коју помињу многи аутори. Бикнел пише (2017: 162) како су се непосредно пред аустријску окупацију из Београда повукли војска и полиција, цивилне власти и значајан број богатијих Београђана, те да у граду није било никакве управе и да су се почели дешавати разбојништва и пљачке. Забринуте Београђани обратили су се за савет др Рајану, а он је уз њихов пристанак формирао одбор од петнаест људи и овластио га да управља градом. Потом је са једном медицинском сестром немачког порекла коју је повео као преводиоца изашао пред претходницу аустријске војске и „рекао команданту да је српска војска напустила Београд, да је становништво мирољубиво и мирно и да војска може да умаршира и заузме га без насиља и повређивања становника” (Бикнел 201: 163), чиме је предупредио крвопролиће и жртве. Током окупације заузео се код Аустријанаца да двоје Срба буде ослобођено смртне казне и одбио наређење окупатора да из болнице избаци српске пацијенте како би се у њој лечили само Аустријанци:

Рајан је одговорио да је болница под заставом Црвеног крста и да се он неће одрећи својих пацијената, нити ће дозволити да их ометају. Рекао је да је болница неутрална и да ће радо прихватити све послате аустријске пацијенте и пружиће им истоветно лечење као и Србима. Пуковник је побеснео и запретио је; рекао је да ће наредити да се болница заузме и да ће српске пацијенте одвести као заробљенике. Рајан је чврсто одбио да се повинује и отишао је да види команданта снага. Генерал му је, пошто је саслушао Рајана, рекао да се врати у болницу и да њоме управља као и до сада, и уверио га је да српски пацијенти неће бити узнемиравани (Бикнел 2017: 165).

Др Рајан је убрзо по доласку у Београд стекао велико поверење његових становника, махом сиромашних људи који нису имали ни средстава да се евакуишу нити где да оду.<sup>2</sup> После повлачења српских снага „др Рајану су били поверени не само рањени, него и брига о женама и деци и осталим неборцима, и он је морао да одржи ред у граду. Ово је он могао да уради јер су му се људи обратили у невољи. ... Наравно да је др Рајан од почетка уливао поверење” (Грујић 2017: 105). Зато га је Мејбел

<sup>2</sup> Београд је на почетку Првог светског рата имао око сто хиљада становника, али је до октобра 1914. године, када је стигао др Рајан, у њему остало свега око петнаест хиљада људи.

Грујић, хуманитарка, добровољна медицинска сестра и супруга српског дипломате Славка Грујића, у интервјуу за *Њујорк тајмс* почетком 1915. године, назвала спасиоцем Београда.

Лечећи Србе од тифуса, др Рајан се и сам заразио и тешко оболео у пролеће 1915. године. Вукашин Антић бележи да је, упркос високој температури, био на ногама и радио докле год је могао и да је у том стању дочекао и примио Џона Рида, америчког новинара о чијем ће ратном путопису бити речи у наставку овога рада. Док је лежао у болесничкој постељи, примио је француско одликовање Витеза Легије части тако што му је орден окачен на горњи део пиџаме (Антић 2017: 82–83). Присила Хардинг описује забрињавајућу клиничку слику на почетку Рајанове болести – имао је врло јаку дрхтавицу, ходао са великим напором, деловао збуњено и издавао несувисла наређења, док рендгенски снимак није потврдио да је заражен и потом био приморан да легне у кревет (Хардинг 2017: 144). У постељи га је неговала главна сестра Мери Гледвин и у дневнику је после неколико дана са олакшањем забележила да је стање почело да му се поправља (Гледвин 2017: 127), а вест да је др Рајан ван животне опасности објавила је и *Политика* 31. марта 1915. године.

Књига сведочанстава о др Рајану садржи и два краћа извештаја самог Рајана. Први је написао свега четири дана по доласку у Београд и упутио Националном штабу Црвеног крста у Вашингтону, а садржи основне податке о затеченом стању: о великом броју рањеника који данима нису превијани, дугим и исцрпљујућим сатима рада, непрестаном приливу нових рањеника, епидемији тифуса који коси свуда по Србији и бомбама које прелећу изнад њих, „било аустријске када гађају Београд, било француске када гађају Земун” (Рајан 2017: 89). Други Рајанов извештај је интегрисан у дневник Мејбел Торп Бордман (Mabel Thorp Boardman), медицинске сестре у његовом тиму. Рајан у том извештају говори о лошем стању у којем су затекли болницу и напорима да га побољшају, о својој позицији начелника свих београдских болница током аустријске окупације и практичним решењима за успостављање какве-такве цивилне власти у граду; о напорима да за становништво обезбеди храну, о хиљадама аустријских рањеника који су испунили болницу одмах по окупацији, о даноноћном оперисању и превијању рана, што до крајњих граница исцрпљује медицинско особље, и о српској контраофанзиви којом је ослобођен Београд. За српске рањенике др Рајан каже да су „веома захвални” на указаној помоћи, а признаје и да има „чудан мали осећај у

грлу” кад прође улицом и чује како га Београђани поздрављају узвиком „Вива” (Рајан 2017: 97).

У прилозима сакупљеним у књизи *Др Едвард В. Рајан – сјасилац Београда* доминирају они који истичу његове изузетне особине, али неколико аутора оставља и запажања о његовом темпераменту, који би се могао назвати тешким. Лој Хендерсон, капетан Америчког Црвеног крста, Рајанов карактер назива „истински експлозивним и непредвидљивим”, а Џон Глејд, први амерички амбасадор у балтичким земљама, о Рајану пише као о „дивљем борбеном Ирцу<sup>3</sup> који је без прекида скакао у ватру” (Дамјановић 2017: 55). Луиз Милер у књизи *Наш брат: Животи капетана Флоре Сенге* (Louise Miller, *A Fine Brother: The Life of Captain Flora Sandes*) говори о ривалству међу иностраним медицинским мисијама у Србији и нарочито о гласинама које су кружиле о др Рајану.

Доктор Рајан изазивао је нетрпељивост људи око себе. Као старешину Америчког Црвеног крста у Београду омрзли су га многи из његовог особља. Био је изузетно способан, савестан и вредан, али и крајње самоуверен, преке нарави, веома строг, груб и није трпео неслагање. Према запосленима је поступао тако оштро да је амерички конзул у Солуну морао да се умеша кад је др Рајан почео да уводи војничку дисциплину (Милер 2013: 230).

Међу онима који нису одобравали његов начин рада предњачиле су чланице мисије Америчког Црвеног крста Амелија Пибоди Тајлстон (Amelia Peabody Tileston) и Емили Симондс (Emily Simmonds), које су повеле кампању против др Рајана, оптужујући га да ускраћује следовање избеглицама, да „живи на високој ноzi не радећи готово ништа” и, што је најгоре, да је склон недолжном понашању према локалним девојчицама (Милер 2013: 249). Оптужбе против др Рајана стигле су у седиште Црвеног крста у лето 1917. године и одмах је формирана комисија за испитивање овог случаја, која је после опширне истраге и много саслушаних, утврдила да су оптужбе неосноване и лично мотивисане (Милер 2013: 250).

Суревњивост и нетрпељивост покренуте различитим интересима и неслагањем карактера својствени су сваком добу и свим људима и погрешно би било придавати им важност која би макар и незнатно умањила значај подвига др Рајана и значај доприноса Тајлстонове и Симондсове у пружњу помоћи Србима у Великом рату. Срби су др Рајана славили као правог националног хероја (Антић 2017: 82; Симондс 2017: 115). Едвин

<sup>3</sup> Др Едвард Рајан био је Американац ирског порекла.

Морс (2017: 194) помиње да је „постао популаран јунак код Срба” јер је „спасао град Београд од пљачкања и паљења аустријских војника”. Емили Симондс бележи да је „за време бомбардовања Београда обилазио... разорене делове града болничким аутомобилом и спасавао рањенике оперишући их касније у болници” (Симондс 2017: 115), а др Славка Михајловић га назива „јединим неутралним посматрачем зла и свирепости над српским народом” (Михајловић 2017: 189). Лекар који је поред свог посла бринуо да прехрани становништво окупираног Београда и понекад им сам куповао хлеб када није добијао следовање од Аустријанаца (Рајан 2017: 95), који је ноћу спавао највише три сата, а неретко се и потпуно одрицао сна и одмора да би збринуо што више рањених и који се, лечећи болесне од тифуса, и сам заразио и доспео до ивице смрти, припада ретким и изузетним људима којима дугујемо вечну захвалност. Србија се др Рајану барем делимично одужила постхумно додељеним Орденом белог орла и објављивањем поштанске марке са његовим ликом 2018. године.

### 3. Џон Рид

Књига америчког новинара Џона Рида *Рат у Источној Европи* сведочанство је о боравку аутора и његовог сапутника, сликара Бордмана Робинсона (Boardman Robinson), у земљама Источне Европе – Србији, Румунији, Русији, Пољској, Бугарској и Турској – од априла до октобра 1915. године. Као и др Рајан, и Рид и Робинсон су у Србију допутовали најпре бродом из Италије до Солуна, а онда возом до Бевђелије. Основни утисак о сегменту дела посвећеном Србији (отприлике једна трећина) јесте да је оно само започето, да су дати тек овлашни обриси земље и људи и клице будућих догађаја, само исечак сурове стварности на Балкану током затишја 1915. године, али да му недостају заокруженост и смисао започетог и наговештеног. Заокружености и смисла, разумљиво, није ни могло бити јер је путовање предузето у релативно мирном периоду који је наступио после великих окршаја из 1914. године, а претходило је страхотама повлачења српске војске преко Албаније. То разуме и сам аутор, који у предговору за књигу, марта 1916. године, пише да је требало да виде преломне догађаје у Италији, Србији и Румунији, пад Константинопоља, руско напредовање ка Берлину и битке између козака и Турака на Кавказу, али да се за седам месеци које су провели у Источној Европи ништа од тога није догодило (Рид 2015: 7).

После проласка кроз Ђевђелију, Рид и Робинсон бораве у Нишу и Крагујевцу, потом одлазе у Београд, а одатле у Обреновац, Шабац и Лозницу; посећују Гучево, а онда преко Крупња стижу у Ваљево, где бораве два дана и где се укрцавају на воз назад ка Нишу и даље, за Русију. Из Ридових опсервација о Србији и њеним људима издвајају се утисци слични онима које је могуће открити и у неким другим ратним путописима странаца: утисци о јаким људима који достојанствено подносе ужасе рата и спремни су да у њему дају своје животе за отаџбину, о лошим условима у којима се у запуштеним и слабо опремљеним болницама лече рањеници и болесни од тифуса, о странцима тешко разумљивој истрајности тежње за слободом мало познатог балканског народа и о природним лепотама Србије.<sup>4</sup> Читалац путописа се међу Ридовим запажањима сусреће и са дискурсом балканизма својственим путницима са Запада, који га готово увек доносе у Србију, али и одбацују ако у њој довољно дуго остану и непосредно је упознају. Како је Рид у Србији боравио свега месец дана, оставио је запис о ономе што је уочио, али није имао прилику да ближе упозна ни српску историју, нити тежње и циљеве Србије у Великом рату. Стога се Ридов путопис, осим по повољним утисцима, памти и по чудној мешавини балканистичког дискурса и суптилно наговештене стрепње од нечега што он назива „империјалистичким нагоном” Србије. Као комунистички активиста и ватрени присталица бољшевичке револуције у Русији, Рид врло вероватно није ни био заинтересован за дубље разумевање политичког положаја краљевине Србије у ратом захваћеној Европи.

Рид Србију, у првом поглављу књиге које јој посвећује, назива „земљом смрти” због епидемије тифуса која ју је опустошила 1915. године. О озбиљности ситуације и опасности којој се излажу путници у Србију у то време сведочи гест једног Ридовог и Робинсоновог сународника који им у Солуну упућује „последњи поздрав”: „Заиста штета”, рекао је Вајли. „И тако млади. Желите ли да посмртне остатке отпремимо кући, или ћете да вас тамо горе сахранимо?” (Рид 2015: 37).<sup>5</sup> Доспевши возом

<sup>4</sup> В. нпр. Алис и Клод Аскју, *Опустошена земља: Србија како смо је ми видели*. Нови Сад, Платонеум, 2012; Мејбел Синклер Стобарт, *Пламени мач у Србији и групе*. Прометеј, Нови Сад и Радио-телевизија Србије, Београд, 2016; Изабел Емзли Хатон, *Са женском јединицом у Србији, Солуну и Севасштољу*. Нови Сад и Београд: Прометеј и Радио-телевизија Србије, 2018.

<sup>5</sup> Отприлике седамдесет година раније, Александар Вилијам Кинглејк, један од најпознатијих британских путника кроз наше крајеве у 19. веку, у путопису *Са Истока* (Alexander William Kinglake, *Eothen*, 1844), бележи свој доживљај путовања из Европе

у Србију, од поручника Лекарске мисије Британске војске сазнају да је зараза у то време већ била однела близу шестине становништва, да је од ње умрло петсто свештеника и преко двеста од укупно четиристо лекара са којима је српска војска ушла у рат. У размере заразе и њене погубне последице Рид и Робинсон имају прилике да се лично увере приликом посете болници за тифусаре крај Ниша, у близини Ђеле-куле, где их гане призор одељења претрпаних тешким болесницима, неких услахириених од грознице, а других тихих, као да су мртви. Командант болнице, поручник Станојевић, уверава их да је у том тренутку ситуација боља него у претходном периоду јер имају „само” двадесет мртвих дневно, а нешто касније, на заједничкој вечери, из речи поручника Станојевића добијају назнаке српског схватања вођења рата: „Шта раде ти Французи и Енглези?” нестрпљиво је узвикнуо. „Зашто не победе Немце? Њима тамо треба неколико Срба да им покажу како се води рат. Ми Срби знамо да све што је потребно јесте спремност да умреш – рат би био брзо готов...” (Рид 2015: 59). У Крагујевцу, из дружења са виђеним Србима, Рид и Робинсон сазнају о тежњи свих Срба на простору Балкана за уједињењем „у једно велико царство” (Рид 2015: 64) и о родољубљу као важном сегменту васпитања деце, док у западној Србији, свративши у Прњавор на путу за Лозницу, од Самуровића, посланика у Скупштини, слушају о застрашујућим размерама аустријских злочина почињених према локалном становништву. Готово једнако их запањују зверства непријатеља као и „недостатак огорчености” Срба:

„Радили су ужасне ствари”, рекао је стари Самуровић док смо пешачили назад до воза. „Задовољни смо што смо наплатили Аустријанцима за све ово јер смо их тешко поразили у децембру.” Изванредан недостатак огорчености нашли смо свуда по Србији; људи су изгледа мислили да је потпун аустријски пораз освета њима за све те црне грозоте, за убиство њихове браће, за доношење тифуса. (Рид 2015: 37)

---

у Константинопољ и прелазак из Земуна, тада у Хабзбуршкој монархији, у Београд, најсевернији град Турске царевине. Кинглејк је, чини се, не само због куге која је повремено избијала на тлу Турске царевине, слично Американцу који у Солуну испраћа Рида и Робинсона у Србију, прелазак из Земуна у Београд доживео као могући пут без повратка:[М]и смо одлазак из Земуна учинили свечаним, безмало као да одлазимо из овога живота. Неколико љубазних људи који су нам били на услузи током нашег кратког боравка у месту дошло је на обалу реке да се опрости. Док смо стојали са њима три-четири јарда од „угроженог” службеника, питали су јесмо ли сасвим сигурно средили све наше послове у хришћанском свету и имамо ли какву молбу на растанку (наведено у Момчиловић 1993: 7).

Слично другим странцима, сведоцима Првог светског рата у Србији, и Рид са чуђењем помиње да аустријски заробљеници слободно шетају Нишом, тадашњом ратном престоницом Србије, да многи возе запрежна кола или раде као слуге, и да не покушавају да побегну јер су путеви лоши, села опустела и без хране, а стражари свуда дуж границе. Рид описује Ниш као силом ратних прилика претрпан град чије је становништво од двадесет хиљада порасло на сто двадесет; као град у којем је тифус косио људе јер их је живело и по десеторо у соби, због чега су се на многим кућама вијориле црне заставе, и као град препун војске којем су недостајали основни санитарни услови. Контраст овим суморним призорима представља Амерички конзулат, у којем их је примио вицеконзул и почастио у Дипломатском клубу, чији су столови са белим столњацима и сребрним прибором и конобар који је пре рата радио у хотелу Карлтон у Лондону, деловали нестварно и потпуно измештено из окружења. Но, Рид и Робинсон су имали прилике да се увере и у познато гостопримство домаћег становништва, и то у Обреновцу и Шапцу. У Обреновцу су боравили у дому управника поште Матића, од кога су чули да је у Србији „највећа почаст када незнанац посети нечију кућу” (Рид 2015: 87) и у то се уверили сведочећи напорима читаве породице да их угости – узбуђене Матићеве супруге, ћерке која је помагала мајци и домаћина који их је нудио ракијом, вином и говеђом пршутом. У Шапцу су, у кафани у којој им је послужена само кафа јер хране није било, од власнице ипак добили неколико јаја када је чула да су странци, а на сличан начин су прошли и у једном градићу који не именују, у радњи где су тражили дуван, а нова роба није стизала неколико недеља: чувши да су странци, власник им је из сефа извадио и дао два пакла цигарета, одбивши да их наплати.

Потресне слике рата у Ридовом путопису на неколико места ублажавају призори природних лепота којима се аутор диви. Додуше, његови први утисци о пределима Србије кроз које путује нису повољни јер, за разлику од Грчке из које долази, већина поља у Србији није обрађена, „[д]удови су били запостављени, засади дувана били су прошлогодишњи, труложути; стабљике кукуруза штрчале су у закоровљеним пољима некопаваним дванаест месеци или више”, а разлог томе је што су „[с]ви људи Србије или [...]у војсци или мртви” (Рид 2015: 46), те је влада послала волове и војнике широм земље да помогну око орања. Утисци се, међутим, постепено мењају и постају пријатнији за око, па тако, путујући возом из Ниша ка Крагујевцу, аутор бележи:

Све је овде било зелено, а у црној иловачи поља жене су орале с воловима и, док су орале, намотавале су вуну на преслицу. Беле ниске куће с цреповима, с висећим балконима с љупким турским луковима, својим угловима обојеним у ромбове у боји, лежале су сакривене усред дрвећа шљиве и јабуке у цвату (Рид 2015: 60).

Напустивши Београд и кренувши ка Обреновцу, Рид описује сеоске путеве, брзе потоке, блатњаве мочваре, стрме брежуљке и храстове шуме, и додаје: „Ово је била земља ракије – одакле долази домаћа ракија од шљива; огромни воћњаци сувих шљива и шљива сладили су тежак ваздух” (Рид 2015: 85), а нешто касније, на путу ка Лозници, још је очигледније да пролази кроз воћарски крај: „Ишли смо кроз ливаде дивне од љубичастих ваљуга и љутића, кроз воћњаке отежале од цветова брескви, јабука, вишања и шљива; овде је турски утицај потпуно нестало, и куће од блата постале су потпуно српске” (Рид 2015: 97). Ова запажања макар накратко одвраћају мисли од ратних страха, и путницима, баш као и њиховим читаоцима, скрећу пажњу на начин живота Срба у мирнодопско време – на гајење специфичних култура, на печење ракије, на изглед кућа и имања, чиме се наглашава не само виталност природе, већ и базични људски нагон за самоодржањем.

Но, као и у другим сведочанствима странаца о нашим крајевима, и у Ридовом путопису приметни су трагови балканизма. Они се највише читају у његовим опаскама о српском неразумевању мера против епидемије, коју Срби прихватају као неминовност, о чему је слушао од поручника Лекарске мисије Британске војске.

Док смо полако милели уз јалова брда дуж жутог тока Вардара, испричао нам је како су Енглези убедили Српску владу да на месец дана заустави све возове да би спречила ширење болести; онда су наредили санитарна побољшања у прљавим градовима, принудну вакцинацију против колере и почели су да дезинфикују читаве делове становништва. Срби су се подсмевали – ти су Енглези очито били кукавице. Када је пуковник Хантер, у немогућности да обезбеди пристојне касарне, запретио властима да ће напустити Србију ако иједан од његових људи умре од тифуса, букнула је олуја ироније. Пуковник Хантер био је кукавица! А и Американци су били кукавице када су, с пола својих јединица заражених, напустили Ђевђелију. Србима је предузимање превентивних мера било доказ плашљивости. Сматрали су огромна пустошења епидемије неком врстом мрачног поноса – како је средњовековна Европа сматрала Црну смрт (Рид 2015: 39–40).

Још изразитији пример дискурса балканизма може се видети у Ридовом запису о Ваљевоу. Тамо су обишли једну од болница за оболеле од тифуса, која је била у прилично добром стању јер је „сваки пацијент



имао сопствени кревет и лежао је на чистим ћебадима и у новим чистим пицамама” (Рид 2015: 113). Обилазећи град, приметили су да су средства за дезинфекцију прскана на улицама и у двориштима, али често преко прљавштине и отпада.

То је кључ српског става према санитарним мерама. Они их не разумеју – немају благог појма шта оне значе. То је нешто савремено, нешто европски, нешто што цивилизован свет користи да спречи болест; зато су они прскали средство за дезинфекцију посуда, уз полупрезрив осмех за људе који су такве кукавице да предузимају такву предострожност, и наставили су да гомилају прљавштину како су одувек радили (Рид 2015: 114).

Део путописа који се односи на Србију Рид завршава у релативно позитивном тону, додуше, уз недовољно историјско знање и грешке које из њега произилазе, а нарочиту пажњу привлачи његова бојазан изазвана наводним империјалистичким тежњама Србије:

И док смо чекали на перону, размишљао сам чудећи се о овим Србима, о њиховом пореклу и њиховој судбини. Само су они од свих балканских народа били једна немешана нација још од када су прво дошли у ову земљу пре осам векова – и они су сами саградили своју цивилизацију, неизмењену од било које друге. Римљани су имали низ планинских тврђава кроз област – овде нису успоставили колоније. Крсташи су их прошли. Чували су своје уске пролазе од бугарских Татара, румунских Дачана, Румуна и Чеха са севера – и много раније су пре својих суседа, уз оружану помоћ европских народа, збацили турски јарам, Србија је себе ослободила. Када је Европа наметнула стране династије Бугарској, Румунији и Грчкој, Србијом је владала њена сопствена кућа. С таквим наслеђем, с таквом историјом, с растом империјалистичког нагона свакодневно, сваког сата у срцима својих сељачких ратника, у какве ће је огромне сукобе одвести Србијина жеља! (*sic*) (Рид 2015: 114).

#### 4. ФОРТИЈЕР ЦОНС

Ако кроз Ридов путопис повремено провејава дискурс балканизма, путопис америчког новинара и дипломате Фортијера Цонса *Са Србијом у изнанство: аваншуре једног Американца са војском која не може умрећи* може се читати као манифест антибалканизма из пера човека који је у Србији провео скоро пола године и са Србима искусио повлачење преко Црне Горе и Албаније. Непосредни учесник неких од најтрагичнијих догађаја српске историје, спознао је суштинску разлику између антисрпске пропаганде Запада и реалног стања на терену. Зато у својој

књизи не описује само Србе и њихово узвишено држање у страдању, већ на више места отворено критикује западне земље, нарочито Велику Британију, како због циничног односа према Србији, тако и због апсолутне небриге за своје поданике, чланице медицинских мисија, које су добровољно притекле у помоћ Србији.

После неколико недеља боравка у источној Босни у лето 1915, Џонс прелази у Србију, посећује Београд, Смедерево и Смедеревску Паланку, а вест о аустријско-немачком нападу на Србију и бомбардовању Београда 6. октобра 1915. године, после којег почиње повлачење српских снага на југ, затиче га у Ваљеву. Из Ваљева креће са мисијом Ане Христић из Лондона – ћерке пуковника Љубомира Христића и Иркиње Елизабете – која је радила у *Дејли експресу* и испословала да њене новине оснују потпорни фонд за помоћ Ваљеву. Возом су из Ваљева стигли у Јагодину, па одатле у Ђуприју, Крушевац, Сталаћ и Трстеник, а онда Џонс наставља пут за Александровац колима, са три британске болничарке. Запрежним колима потом одлази у Рашку, одатле у Косовску Митровицу, па преко Косова Поља до Приштине. Пут га води даље у Призрен, где прихвати понуду др Елизабет Меј да са њеном јединицом пође даље, преко Ђаковице и Пећке патријаршије, до Пећи. Из Пећи пешке крећу планинским стазама у правцу Андријевице, преко Чакора, и то пешачење траје три дана. Од Андријевице до Подгорице прелазе планину Комово и пешаче још девет дана, а из Подгорице су превезени у Плавнице, где их чека брод за Скадар. Коначно су, запрежним колима из Скадра, превезени до Светог Јована Медовског, где се укрцавају на брод за Бриндизи.

Искуство упознавања Срба у ванредно тешким историјским околностима у којима су се нашли оставило је дубок и трајан утисак на Џонса, који на једном месту каже да су му се слике доживљеног годинама јављале у сећању, на неочекиваним местима и у непланирано време: „Видиш их у сјајним изложима продавница и у позориштима. Сва музика о њима говори; ако је површна, подсмева им се, ако је довољно дубока, велича их или жали. Сан их чини само још живљима. Простиру се дуж свега што читаш или пишеш” (Џонс 2015: 61). Зато његов путопис одликују дубоко проживљена и проницљива запажања о безочној антисрпској пропаганди са Запада, о задивљујућем пожртвовању британских лекарки и болничарки које својом хуманошћу нису само пркосиле непријатељу, већ су без речи опомињале и сопствену земљу због срамне издаје мале

балканске савезнице и она најупечатљивија, о српском војнику, његовом осећању дужности и схватању слободе.

#### 4.1. АНТИСРПСКА ПРОПАГАНДА

Џонс са гнушањем помиње готово нељудски цинизам британског новинара Гордона Гордон-Смита који је свега три дана после њега боравио у Крушевцу и у *Њујорк трибјуну* објавио текст са следећом тврдњом:

Када смо стигли у Крушевац, затекли смо град очигледно усред велике феште. Сви су изгледали сјајно расположени и весеље је владало свуда.

Ускоро смо открили узрок томе. Цео град, мушкарци, жене и деца, пили су неограничене количине француског шампањца, чији је товар стајао у станици (Џонс 2015:64).

Џонс описује железничку станицу у Крушевцу као призор пакла. Две композиције између којих је стајао њихов воз имале су по педесет вагона, неки су били отворени, натоварени угљем и кутијама, а на тим товарима су лежали рањени и мртви људи, „бројни попут звезда” (Џонс 2015: 64). Један од њих који је привукао Џонсову пажњу лежао је склупчан и одавао утисак старог човека, а када се окренуо, аутор је схватио да нема више од двадесет пет година. Тражио је воду. Када је устао са болним узвиком, прљава кошуља му се натопила свежеом крвљу и убрзо је издахнуо. Током седам дана колико је његов воз морао да чека да уђе у крушевачку станицу у а потом и настави даље, Џонс је сведочио великом броју сличних потресних сцена и зато парафразира Гордон-Смитову срамну реченицу, дајући јој савим ново значење: „Мушкарци, жене и деца, пили су неограничене количине најгорче агоније знане људском бићу, а још возова пуних таквих полуголих и мокрих умирало је у станици” (Џонс 2015: 64). Осврт на поступак Гордон-Смита Џонс завршава речима:

Не кажем да господин Гордон-Смит није видео Крушевац каквим каже да јесте. Ја нисам био тамо, он је дошао три дана после мене. Само кажем да ме ништа не може убедити да су његове речи истините, и да ме оно што сам управо описао чини сигурним да су то проклете лажи.

Ако претеривање користиш да учиниш читљивиојом сувопарну причу о ружичастом чају, или да дирљивије испричаш како се нечија мајка оклизнула на кору од банане, немам ништа против тога. Али ако, да би текст учинио упадљивим, користиш претеривање цинично да би оцрнио херојски народ у тренут-

ку његовог распећа, ништа ми не причињава веће задовољство него да допустим себи да то обележим као гупо, кукавичко, неискрено и вредно презира (Џонс 2015: 66).

На другом месту, реагујући на неповољан текст о Србији у тиражном америчком недељнику, Џонс пише:

Истину о Србији је заиста тешко открити, али ју је задовољство испричати ових дана. То је истина до које, приликом боравка краћег од месец дана, чак ни проницљива новинарка која је написала овај чланак није могла да се нада да ће доћи. Прљавштина није критеријум по ком би се судило о народима који су се суочили с оним с чиме су се суочили балкански народи. ... Рећи да је Србија последњих година имала времена да се опорави од утицаја који су оставили векови уназађивања значи, или из незнања или намерно, занемарити многе ствари. ... Не можеш да схватиш нацију за недељу дана. Не можеш мерити могућности једне нације по недостатку елегантних фијакера. Након две недеље боравка не можеш убедљиво да побијеш част, љубазност, понос и гостољубивост чије су ове особине без изузетка хвалиле генерације енглеских, америчких, француских и немачких путописаца. Када покушаш да урадиш тако нешто, постанеш глуп или смешан упућеном читаоцу, али кобан за милионе лаковерних (Џонс 2015: 197).

#### 4.2. БРИТАНСКЕ ЛЕКАРКЕ И БОЛНИЧАРКЕ

Џонс је на више места оставио ласкава запажања о британским болничаркама које је у Србији срео и у чију се храброст и вештину уверио током дана и недеља великих искушења. Три болничарке које су са њим пошле у Александровац пошто су Ана Христић и њена мајка остале у Трстенику, биле су светли примери скромности и издржљивости: најмлађа међу њима, госпођица Бањан, била је директни потомак Џона Бањана, аутора чувеног религиозног дела *Поклоничково путовање (The Pilgrim's Progress)* из друге половине 17. века, друга је била главна сестра у болници у Лондону, а трећа и најстарија, која је одавала утисак крхке особе, била је најиздржљивија и најмање се жалила на услове повлачења. Све три су одлично пешачиле, чак се и такмичиле у физичкој кондицији и одбијале да се возе колима јер су она била претоварена залихама; једино су јадиковале што им је недостајало купатило. У тим тешким данима су се зближили и са Џонсом постали пријатељи, а у војном транспортном кампу у којем су преноћили једну ноћ имали су прилике да се увере у српску љубазност и захвалност. Један српски младић, гладан, покисао и уморан, устаје од ватре на којој спрема вечеру да би три Енглескиње на

рукама пренео из кола заглављених у блату до кампа. Џонс потом додаје: „Поседали смо око њихове ватре и понудили им конзерву овчетине. Мада нису имали готово ништа за јело, а ово је за њих била ретка посланица, морали смо да их натерамо да је узму. Такви су вам најунеукији Срби” (Џонс 2015: 90). Младић касније доноси нешто сена како би Енглескиње имале на чему да спавају, а ујутру и крчаг воде да се умију. „Био је то један од „варварских Срба”, иронично додаје Џонс (2015: 90), „које је политичка пропаганда тако дуго представљала као зликовце”.

У српску захвалност према енглеским болничаркама Џонс има прилике да се увери и на поласку из Александровца ка Рашки, када по веома повољној цени успевају да купе четири вола од човека који им је направио цену из захвалности према Енглескињама.

Те енглеске сестре, рекао је просто, оне су анђели. Дошле су к нама кад смо били у невољи и ризиковале своје животе да спасу наше војнике. Све што један прави Србин има да да њихово је, и додао искрено, када се вратиш у своју земљу, ти нећеш рећи, као што Швабе кажу, да смо ми варвари, зар не, амерички брате? (Џонс 2015: 102).

Пешачење преко Косова Поља до Приштине прилика је да Џонс поново укаже на издржљивост енглеских болничарки, да подсети да су „путовале... без хране и пића, а већина њих је ишла пешке и у одећи намењеној само за балканско лето. „Мислим да би се могло рећи да се група Енглескиња држала боље него српске избеглице и подједнако добро као српска војска” (Џонс 2015: 134). Те девојке које су кренуле у опасно и напорно повлачење брзо су стицале искуство старица јер су гледале застрашујуће призоре глади и борбе за голи живот, призоре које њихове рођаке и вршњакиње код куће никада неће искусити. Зато Џонс тврди: „Оне су хероине српске трагедије, али то нису схватале” (Џонс 2015: 134). На почетку најтеже деонице пута, од Пећи ка црногорским планинама, аутор Британке већ назива правим стручњацима за пешачење јер су „научиле... како да ходају а да се не умарају, и спознале су дубоки сан какав доносе сати тешког вежбања” (Џонс 2015: 195), а помиње и познато британско дивљење природним лепотама:

Светлуцави ваздух и дивље планине су их очаравали, и сазнање да су играле улогу у најокрутнијој драми, какву чак ни ови стари, романтични предели нису познавали, причињавало им је велико задовољство, тако да су глад, хладноћа и исцрпљеност, па чак и многе трагедије око њих, биле донекле надомештене (Џонс 2015: 195).

Узорном држању британских болничарки Џонс ефектно противставља понашање њихових земљака, војника и дипломата које је срео у Србији. Памти њихова „неконтролисана и често понављана изражавања злобних, лажних и презирних ставова” о Србима, а наводи и да су били склони „разметљивом разбацавању чињеницама, очигледно лажним, циничној егостичној критици нације која је умирала кривцом нација оних који су је критиковали, неблаговременим, вулгарним и гнусним изјавама” (Џонс 2015: 196). Долазак у Андријевицу и сусрет са младим Енглезом, представником Српског потпорног фонда, који им преноси поруку да сер Ралф Пеџет жели да сви Британци што пре стигну у Скадар, прилика је да се Џонс још једном критички осврне на потпуни изостанак било какве помоћи њихове државе британским лекаркама и болничаркама током повлачења: нису им биле обезбеђене ни минималне количине хране, никакав смештај на одмориштима, нити су успостављени било какви привремени логори у којима би их сачекали шатори и заложена ватра. Чланице британских медицинских мисија, наводи Џонс, могле су да се ослоне једино на „добровољну помоћ Срба који су их извели из земље, побринули се да их сместе и да им обезбеде храну и водили рачуна о њиховој безбедности” (Џонс 2015: 238).

#### **4.3. ЗАПАЖАЊА О СРПСКОМ ВОЈНИКУ**

Џонсово искуство са српским војницима богато је и изразито позитивно, што он не пропушта да истакне. Један од првих необичних доживљаја имао је на железничкој станици у Ваљеву, на самом почетку повлачења, када је упознао „малог наредника”, десетогодишњег дечака који је био најмлађи официр и најмлађи војник у српској војсци. Враћао се у свој пук после неколико дана одсуства које је провео у селу помажући мајци и сестри у пословима јер су му и отац и брат били у војсци. Умео је врло добро да пуца, па је унапређен у виши чин од свога оца, који је стога морао да му салутира, али дечак је то спречавао тако што би „зграбио руку која би кренула да отпоздрави и пољубио је” (Џонс 2017: 70). Џонс је фасциниран дечаковом униформом, оружјем, али и храброшћу, одлучношћу и скромношћу.

Деоница пута из Рашке долином Ибра ка Косовској Митровици значила је непрестано пешачење по лошем, излоканом путу у колони којој се није видео ни почетак ни крај. Пут је на много места имао одроне са

којих су се једна запрежна кола и војни камион преврнули низ падину. Спавали су под ведрим небом и сведочили тешким призорима умирања од глади и изнемоглости, што Џонс резимира у пасусу о пропасти Србије:

Гледајући како Србија умире, усвојили смо оно што Ниче назива „метафизичком утехом“, и херојство Срба изазивало је усхићење вредно грчке трагедије, приказујући, како ништа друго не би могло, чудни, парадоксални патос, а опет и суштинску неважност људских живота. Када хероји гину у десетинама хиљада, сваки од њих јесте херој и поред тога, али како је само сваки од њих небитан! (Џонс 2015: 125)

Ступивши на Косово Поље, аутор читаоце упознаје са значењем које Косово има за Србе. Осврће се на Косовску битку и пропаст српске средњовековне државе уз опаску да је страдање на Косову Пољу постало симбол највећег искушења (Џонс: 133). На путу између Косовске Митровице и Приштине Џонс сусреће двадесетак младих Енглеза: били су то маринци које је Енглеска послала као једину испомоћ Србији. Иако су им Немци били непријатељи, маринци су хвалили њихову ефикасност и храброст, док су „презирали српске војнике, плували по Италијанима, толерисали Французе“. Циничну опаску једног маринца да српски војници не добијају новац за војну скужбу и да није поштено мобилисати их без надокнаде њима и њиховим породицама, Џонс коментарише на следећи начин:

Његов [енглеског маринца] чврст, добро уређен, угодан систем представљао му је све што би на свету могло бити добро. Међутим, ништа није знао о необјашњивим, чак мистичним, покретачким силама које су водиле стотине хиљада неуких српских сељака у борбу која је од почетка била безнадежна да се суоче са одвајањем од свега што људска бића сматрају вредним, и да поднесу мучења која је ретко која војска познавала, да би се они који нису погинули могли вратити да обнове свети рат, и о веома практичном патриотизму према прелепом и идеалном циљу. Ако бисте га питали зашто се бори, рекао би вам да је то његов посао, а свој посао, који год он био, обављао је са посвећеношћу која га је чинила најтежим од свих непријатеља (Џонс 2015: 164).

Пред полазак из Пећи ка црногорским планинама, Џонс изриче емотивну, дубоко дирљиву, поетску похвалу српској војсци:

Такви су били мушкарци које сам видео да се евакуишу из болница, такви су били мушкарци које сам видео како се гурају у дугим колонама избеглица са неописивом нелагодом, такви су били мушкарци које сам видео како, рањени и кржави, ходају блатњавим путевима кроз даљину, такви су били они које сам видео како се смрзавају и гладују око Пећи, који су тамо умирали у стотинама, а на

планинама у хиљадама, такви су били они који, када су могли да се предају и да им буде боље, и да тиме осрамоте своју земљу, нису то учинили, већ су кренули у повлачење подједнако храбро и узвишено као било која победа у овом или било којем другом рату – повлачење које по патњама засењује бег из Москве. Таква вам је Српска војска, војска која не може умрети (Џонс 2015: 208).

Одмах иза тога, коментаришући одлуку највиших српских војних власти о напуштању Србије и противљење војводе Живојина Мишића који је био за офанзиву јер је „ипак веровао да има наде, а то је све што је било неопходно српскоме војнику”, Џонс показује да је у потпуности разумео Србе:

Они нису будале и не умиру без потребе, као што се у народу прича за Црногорце, али ако има наде, живот им не значи ништа. Током месеци које сам провео с њима, спавао с њима на земљи, јео њихов хлеб, видео њихове борбене линије, ово сам научио боље од било чега другог. Верујем да су они, сви до једног, најбољи борци на свету. Већина војника су храбри људи, а Србин је и изванредни стоик, редак оптимиста и сав саздан од челика (Џонс 2015: 196).

У мноштву потресних сцена којима је сведочио пред одлазак из Пећи, издваја се и она када приликом „уништавања све артиљерије, муниције и технике која није могла да буде понесена на пут” (Ковић 2019: 226), Џонс угледа тобцију који осим топа из којег је пуцао од 1912. године није имао ништа и који ће у наредном тренутку остати и без тога. Псовао је рат, а аутор је био запањен:

Био је то први пут да сам чуо Србина како псује рат иако су га сви оплакивали. То је такође био први пут да сам видео Србина да плаче. Нисам могао да верујем. Док је стајао тамо, леђима окренут ка планинама, а лицем ка непријатељу, и док се тресао од хладноће, човек се, за једног Србина, сломио: четири сузе су му склизнуле низ образе (Џонс 2015: 210).

Деветодневно пешачење преко планина од Андријевице до Подгорице само учвршћује Џонсово уверење да је српска војска неуништива, што исказује на следећи начин:

Но, око Подгорице нисмо видели неорганизовану, бездушну масу. Видели смо крем српских бораца, скоро надљудски остатак који је преживео округну сечу метака и граната, болести, исцрпљености, хладноће и глади и дивље чељусти ледених врхова који су покосили све осим оних најјачих. Њихова готово уништена тела само су наглашавала непоколебљив пламен њихове одлучности и њихове посвећености узвишеном циљу, чији их је привремени губитак болео више од свега што су морали да претрпе. Истрајни и сами, водили су неправедну битку, и пораз је био горчи од смрти (Џонс 2015: 243).



Сведочанство о Првом светском рату у Србији Џонс приводи крају подацима о приспећу бродом у Скадар и одатле пешке до Светог Јована Медовског, где су успели да стигну на брод за Италију. Искрцавање у Бриндизију аутор доживљава као тешко појмљив повратак у нормалан, мирнодопски живот и све његове благодати: „... мој ум је и даље био у стању повлачења. У сваком смислу сам наредних дана наставио да живим избеглички живот, и само на тренутке престајао да осећам хладноћу Косова, глад из Призрена, очај планина” (Џонс 2015: 277). Болно је упечатљив приказ путника са брода управо пристиглог из Светог Јована Медовског који улазе у ресторан железничке станице у Бриндизију и после неколико месеци страховитих мука угледају „гомиле наранџи, грожђа, јабука и банана”, „ресторанске кобасице и кутије слатког и сувог воћа”, „хладно, пенушаво пиво и изврсно лагано вино” (Џонс 2015: 275). Из Бриндизија Џонс возом стиже у Рим, где се у једном хотелу опоравља од исцрпљујућег искуства и припрема да прослави Божић са новостеченим пријатељима Енглезима. На Бадње вече у мислима се враћа у ледену планину крај Призрена и на питање Енглеза „Шта је са војницима са фронта? Да ли и даље мисле да је све то вредно мука?” одговара: „Они се не базирају на цену. Они нису створени такви. Они се само боре и надају.” Одговор енглеским пријатељима Џонс пропраћа коментаром којим завршава путопис:

Када се сада тога сетим, то ми се чини као најбољи опис српског народа који сам могао да дам. Пет векова су се истрајно борили и надали. Свима који су им били блиски њихова садашња несрећа је представљала најискренију личну тугу. Јер ако смирен и узвишен дух под најтуробнијим небом, ако непоколебљив и несаломив патриотизам под искушењима која би се могла назвати врхунским, ако изванредна храброст и издржљивост која превазилази сва схватања, ако једноставна, постојана вера у велику и једноставну слободу, ако бесмртна посвећеност ономе што се сматра исправним и часним ишта више значе на свету, земљу Србију и национални дух Срба вреди сачувати. Они имају светлу будућност на коју им дају право огромана природна богатства њихове прелепе земље и крв њихових небројених хероја, и биће им дозвољено да је изграде. Ово је оно чему ме је у сваком смислу Повлачење тако јасно научило, да у то никада више нећу посумњати (Џонс 2017: 278).

## 5. ЗАКЉУЧАК

Виђење једне земље и народа из перспективе странаца увек је повод за размишљање и преиспитивање. Са једне стране, таква визура може бити драгоцене ако је изоштрана и непристрасна, али са друге, како је овај рад настојао да покаже, може носити и потенцијалну оптерећеност предрасудама. Лекарска етика др Рајана и новинарска радозналост Рида и Џонса, спремност да дођу у ратом захваћену Србију, да њеним људима помогну или да их само упознају, сугеришу један критички однос према балканизму, односно отвореност ка просторима и културама једнако инспиративним и вредним пажње као и они простори и културе из којих је потекла идеја о неприхватању балканског другог.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аскју 2012: А. и К. Аскју, *Опсушћена земља: Србија како смо је ми видели*, Нови Сад: Платонеум.
- Дамјановић 2017: Р. Дамјановић, *Др Едвард В. Рајан – спасаилац Београда*, Нови Сад и Београд: Прометеј и Радио-телевизија Србије.
- Ковић 2019: М. Ковић, *Једини пут: Силе Антанте и одбрана Србије 1915. године*, Београд: Филип Вишњић.
- Милер 2013: Ј. Милер, *Наш браћ: Живот калешана Флоре Сенге*, Београд: Лагуна.
- Момчиловић 1993: Б. Момчиловић, *Британски пушници о нашим крајевима у XIX веку*, Нови Сад: Матица српска.
- Рид 2015: Џ. Рид, *Рат у источној Европи*, Нови Сад и Београд: Прометеј и Радио-телевизија Србије.
- Стобарт 2016: М. С. *Пламени мач у Србији и другде*. Нови Сад и Београд: Прометеј и Радио-телевизија Србије.
- Todorova 1999: М. Todorova, *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Хатон 2018: И. Е. Хатон, *Са женском јединицом у Србији, Солуну и Севастопољу*, Нови Сад и Београд: Прометеј и Радио-телевизија Србије.
- Џонс 2015: Фортијер Џонс, *Са Србијом у изјанство: авантуре једног Американца са војском која не може умрећи*, Нови Сад и Београд: Прометеј и Радио-телевизија Србије.

Milica M. Spremić Končar

‘THE ARMY THAT CANNOT DIE’: THE AMERICANS IN SERBIA  
DURING WORLD WAR I

**Summary:** Many members of foreign medical missions and journalists from the Allies and neutral countries witnessed the tragic suffering of Serbia during World War I. The American physician and Red Cross official Dr Edward Ryan served in Serbia from October 1914 to October 1916, while the American journalists John Reed and Fortier Jones visited Serbia in 1915. Reed spent a month from Serbia in the spring of 1915 and Jones was a reporter in Serbia and, with the Serbian Army, experienced the Great Retreat through Montenegro and Albania in late 1915. Reed and Jones described their experiences in Serbia in war travelogues, whereas the recollections of Dr Ryan’s hard work are to be found in the writings of his Serbian, American and British colleagues. Both travelogues and the recollections of Dr Ryan record how these three eminent Americans were drawn to the war-stricken Serbia to which they came to offer help, each in his own way. Taking into account Maria Todorova’s concept of Balkanism, this paper analyses the recollections Dr Ryan’s colleagues, published in the book entitled *Dr Edvard Rajan – spasilac Beograda*, John Reed’s travelogue *The War in Eastern Europe* and Fortier Jones’ travelogue *With Serbia into Exile: An American’s Adventures with the Army That Cannot Die* in order to show that these three notable Americans of their time challenged the negative stereotype of the Balkans and put to the fore their experiences of Serbian bravery, perseverance and love of freedom.

**Keywords:** World War I, Serbia, Balkanism war travelogues, Dr Edward Ryan, John Reed, Fortier Jones.

Неда М. Мандић\*  
Београд

## ИМАГОЛОШКО ЧИТАЊЕ ПУТОПИСНЕ ПРОЗЕ РЕБЕКЕ ВЕСТ *ЦРНО ЈАГЊЕ И СИВИ СОКО*

**Сажетак:** Циљ овог рада је да кроз имаголошки приступ успостави дијалектички и критички однос хетерослика и аутослика у путописној прози Ребеке Вест *Црно Јагње и сиви соко*. Конкретан приступ заснива се на анализи динамике која се одвија на релацији поларитета аутослика и хетерослика, која има тенденцију да укаже на дијалог различитих националних или узајамних културних суочавања. Тежиште анализе усмерено је на делове путописа *Црно јагње и сиви соко* који садрже елементе есеја, лирске записе, историјске податке и психолошка запажања ауторке о балканском простору и Јужним Словенима, те су као такви неисцрпан извор за имаголошка тумачења. Одлике ове прозе, које пружају посебан подстицај за њено тумачење у имаголошком кључу су: изразита интеркултуралност, имаготипичне структуре, а потом и имагеми, слике и искуства *Другог*. Ауторкина идеја да кроз Епилог путописа досегне и најјаснију слику о себи и преломи је кроз призму конкретног историјског тренутка у којем се на просторима Балкана затекла, уједно је и покушај да проникне у властити идентитет, као и позицију сопственог народа у критичној историјској ситуацији пред избијање Другог светског рата. Закључак рада потврђује да свака слика о *Другом* предочава и слику о ономе који за *Другим* трага, те да се свака представа ствара кроз поређења која се крећу од идентитета до алтеритета.

**Кључне речи:** Ребека Вест, имаголошки, аутослике, хетерослике, имаготипичан.

### 1. УВОД

#### 1.1. *ЦРНО ЈАГЊЕ И СИВИ СОКО* КАО ИМАГОТИПИЧАН ТЕКСТ

Имагологија ставља у први план нарацију о *Другом*, „усвојену у одређеном времену и на одређеном простору” (Ахметагић 2018: 16). Те приче које причамо о другима су условљене подстицајима из спољне

---

\* e-mail: nedam@telekom.rs

реалности, али и културом и идеологијом, тако да имагологија испитује слике и начин на који настају, како постају део књижевног текста, њихове даље утицаје и књижевну рецепцију и на тај начин реализује свој научни статус у књижевности. Како тежи поетичким питањима кроз тумачења семантичких, семиотичких и реторичких димензија слика, односно процеса стварања књижевнога дела, имагологија своју афирмацију и аналитичку и херменеутичку перспективу проналази у оквиру компаративне књижевности. Слика својом природом упућује на интеркултуралност, на сусрет између „домаће позадине текста и стране природе странца коју тај текст описује” (Дубравец-Лабаш 2019: 170) и зато имаголози разликују хетерослике (књижевне представе о страним земљама и народима) и аутослике (о својој земљи и народу).<sup>1</sup> Та „домаћа позадина текста” никада није *tabula rasa*, већ је исписана искуством и личном перцепцијом, па је стога пре катализатор или лакмус, који ће својим својствима умногоме утицати на развој и изглед слике о *Другом*. У том смислу овај рад ће покушати да проникне у структуру хетерослика и аутослика путописне прозе Ребеке Вест, настале након њених боравака у Југославији пред Други светски рат,<sup>2</sup> имајући на уму непрестано њихову „дијалектичку повезаност”, која је једна од основних поставки ахенске имагологије (Дукић 2009: 15). Ова дијалектичка повезаност у својој унутрашњој структури представља посебну врсту културног дијалога, јер је Ребека Вест свој поглед на Балкан и Јужне Словене прожела дубоким разумевањем проистеклим из њеног широког хуманистичког образовања, богатог духовног искуства, пацифистичких залагања и антиколонијалног, а у светлу тадашњих историјских догађаја и антифашистичког погледа на свет.

*Црно јайње и сиви соко* је путописна проза изразите интертекстуалности, лирског набоја, живописних есејистичких записа са значајним историјским, етнографским, психолошким и антрополошким увидима у живот Јужних Словена и балканског простора. Оваква врста књижевног

<sup>1</sup> У оквиру имаголошких студија поред појмова аутослике и хетерослике, користимо и појам метаслика који реферише на „реципрочно виђење двају нација у њиховим књижевностима” (Ахметагић 2018: 15).

<sup>2</sup> Путопис *Црно јайње и сиви соко* настао је након три путовања Ребеке Вест у Краљевину Југославију: 1936. године када је посетила неколико градова као предавач Британског савета у склопу турнеје по балканским земљама (Грчка, Бугарска, Југославија); 1937. године путовала је са супругом по готово свим пределима тадашње Југославије осим Словеније и као водич јој је био додељен Станислав Винавер, који је био члан владиног пресбирова задужен за контакте са страном штампом. Последњи пут 1938. године боравила је у Југославији сама да би уобличио своју путописну прозу.

текста се по свим својим карактеристика сврстава у имаготипичне текстове, који попут, рецимо, Гетеовог *Путовања по Италији* (*Die Italienische Reise*, 1816–1817) пружају представе о некој земљи, које су углавном идеализоване и као такви постају често канонски у некој књижевности, мада слике о другој земљи могу бити и „искривљене представе”, те као такве потхрањивати негативна мишљења, што је случај са егзотичним и колонијалним дискурсом (Дубравец-Лабаш 2019: 131). Овакви текстови се, по мишљењу једног од најважнијих теоретичара ахенске имаголошке школе Карла Улриха Синдрама (2009: 74) „као прилично велики део канонске књижевности, чак и ако оставимо по страни референцијални („нефикционални”) дискурс – не уписују само у естетске референцијалне оквире”. Имаголошко тумачење путописне прозе Ребеке Вест, осим самог књижевног текста у ужем смислу, треба да размотри и исказе о друштвеним и политичким односима, јер је књижевница користила велики корпус историјске и културне грађе, који чини интегрални део њеног путописа. У том смислу треба напоменути да је Ребека Вест, осим својих књижевних аспирација, у ткиво ове књиге унела и бројне друге преокупације: феминистичке, социјалистичке, пацифистичке, ројалистичке, политичке и филозофске. Необичну судбину овог путописа прати и неколико парадокса – два пута је нестала земља о којој је ауторка писала – једном као Краљевина Југославија, други пут као Социјалистичка Федеративна Република Југославија (СФРЈ); комплетан превод на српски језик настао је тек после пола века, не због порицања естетске или књижевне вредности, већ због могућег „идеолошког удара” (Пажо 2009: 133) на потенцијалну публику у СФРЈ. Како историјске и друштвено-политичке околности нису ишле у корист овом маестралном делу, Ребека Вест је на нашем културном простору била прећутана готово педесет година.<sup>3</sup> Имаголошки приступи Магдалене Кох, Славице Гароње Радованац и Мирјане Поповић-Радовић анализи путописне прозе Ребеке Вест такође

---

<sup>3</sup> Путопис *Црно јагње и сиви соко* је први пут објављен у Њујорку 1941. године, а тек након више од четири деценије, тачније 1989. године појављује се први, некомплетан превод овог дела на српски језик, који је урадио Никола Кољевић. Први значајан рад о Ребеки Вест појављује се на нашем језику у књизи Светозара Игњачевића *Земља чуда у изломљеном ојледалу* (1994), а 2001. године Светлана Слапшак увршћује Ребеку Вест у своју књигу *Женске иконе XX века*. Комплетан превод, који је урадила Ана Селић, добијамо тек 2004. године.

су новијег датума.<sup>4</sup> Магдалена Кох (2013) у свом чланку потенцира три „симболичка мапирања” ове књиге у читалачкој свести: *антиколонијално* које се односи на реакције западне публике одмах након објављивања путописа (1941. и 1942. године), *колонијално* које истиче (зло)употребу текста на Западу током распада Југославије деведесетих година протеклог века и *постколонијално* које је омогућило објављивање превода на српски интегралне верзије текста 2004. године из постјугословенске перспективе. Ова ауторка на тај начин баца додатно светло не само на наведене парадоксе, који су пратили ово прозно дело Ребеке Вест, него и на један другачији смер имаголошке анализе који се тиче рецепције овог књижевног дела.

## 1.2. ПРОБЛЕМАТИЗОВАЊЕ СЛИКЕ ДРУГОГ

Са имаголошког становишта значајан увид нуди и сама Ребека Вест објаснивши на почетку свог дела да је простор Балкана код њених сународника изазивао чак више интересовања и од проблема Индије и Африке, што је за последицу имало „џунглу дивљачких памфлета какви су изникли из трагова либерала који су, подстакнути Гледстоновим примером, посећивали „европску Турску”<sup>5</sup> (Вест 2004: 25). Са друге стране, Балкан је често побуђивао и такву побожност код особа од којих се то најмање очекивало:

„Стога су Енглези човекољубивих и реформистичких склоности стално путовали на Балканско полуострво не би ли утврдили ко заправо кога злоставља, а самом природом своје перфекционистичке идеје спречени да прихвате ужасну претпоставку да заправо свако злоставља сваког, враћали су се кући, сваки са својим балканским љубимцем при срцу, напаћеним и невиним, увек жртвом и никад крвником” (*Ibid.*).

Ребека Вест кроз овај пасус алудира на оне ауторе „балканољупце” попут Мери Идит Дарам или браће Бакстон, који су стварали портрете

<sup>4</sup> Magdalena Koch, „Балкански имагинаријум: Ребека Вест и сусрети у Југославији“, *Књижевност, часопис за студије књижевности, рода и културе*, 2013; Славица О. Гароња Радованац, „Сусрет са балканским митом – путовање Ребеке Вест по Југославији 1937. године“, *Лицеум* 2016: XXII/16, str. 227–250; Mirjana Popović-Radović, „Crna Gora u putopisu Rebeke Vest Crno jagnje – sivi soko“, *Matica*, br. 82, lјeto 2020, str. 233–244.

<sup>5</sup> Подручја насељена хришћанима, пре свега Балкан, који је Османска Турска држала у потчињености (прим. прев.)

одређених балканских народа са дозом пристрасности, а њој се чинило и неукуса, односно који су проблематизовали слику *Другој* прелазећи са позиције аутора као „пуког посматрача” на проналажење тзв. „нације миљеника” (уп. Миладиновић 2018:41). Са имаголошког гледишта пишечево „поимање стране стварности посредовано је имагинарним представама групе или друштва којој он припада” (Мура 2009: 159). Тако и поменута виђења Балкана у памфлетима из пера либерала, која наводи Ребека Вест, а која су Балкан сматрала синонимом за зло, насиље и варварство (уп. и Голдсворти 2000: 5–8) у себи носе снажан печат културе и идеологије простора са којег су конкретни аутори потекли.

Са друге стране, слика о *Другом* настаје често и као одраз „особитог сензибилитета аутора” (Мура 2009: 159–160) и ту треба тражити *raison d-etre* слика које је о Балкану и Јужним Словенима створила Ребека Вест у путопису *Црно јагње и сиви соко*. Сама ауторка ће у епилогу дати још ближе одређење:

„Ништа ме у животу није тако погодило као ово путовање кроз Југославију. Разлог томе била је подударност природних облика и боја западних и јужних делова Југославије са урођеним облицима и бојама моје имагинације. [...] Али ово путовање погодило ме је и зато што сам захваљујући њему пронашла ону вунену нит која ће ме извести из лавиринта у коме сам, како сам са запрепашћењем открила, била заидана” (Вест 2004: 816).

Ни у овом другом случају не можемо говорити о објективности става, али то и није циљ имаголошке анализе, с тим што није тешко уочити када је нешто стереотипни исказ, а када је реч о аутентичном запису, какав нуди Ребека Вест, на основу искуства и фактографије. Прво издање превода дела *Црно јагње и сиви соко* на српски језик,<sup>6</sup> који је изradio и коментарима пропратио Никола Кољевић обухватило је свега четири стотине двадесет страна од преко хиљаду оригиналних из пера Ребеке Вест. Ово издање маскирало је и добрим делом замаглило прави поглед Ребеке Вест на простор Балкана, па се стицао утисак да је и она, попут Мери Идит Дарам, одабрала своју нацију коју заступа. У прилог тези да је ипак шире и свеобухватније разумела ове просторе, иде и тумачење Ане Столић (2009: 125) која истиче да „поређењем првог издања превода на српском језику са интегралном верзијом текста Вестове” постаје јасно „да су из прве верзије изостављени многи делови текста у којима

---

<sup>6</sup> *Црно јагње и сиви соко* (прир. и прев. Никола Кољевић), Београд, БИГЗ – Сарајево, Свјетлост, 1989.



је испричана прича о ванвременском насиљу које прати ове просторе у континуитету”.

Трагични догађаји који су претходили интересовању Ребеке Вест за ове просторе – убиство краља Александра и краљице Драге Обреновић, убиство аустроугарског престолонаследника Франца Фердинанда, које ће довести до ратне трауме у читавој Европи током Првог светског рата, коју је и сама преживела и напослетку убиство краља Југославије Александра I Карађорђевића у Марсељу, рефлектовали су Балкан као „извор опасности”, али су навели књижевницу да прочита и изучи, како сама каже, све што је пронашла о Балкану и да пропутује Југославијом три пута. Читав тај епски приступ и однос према Балкану, који Светлана Слапшак (2001: 236) оцењује као вид „интелектуалне утопије”, али „најплеменитије врсте”, имао је у свести Ребеке Вест егзистенцијалистички предзнак стављањем знака једнакости између сопствене судбине и познавања ових простора. Ове своје увиде ауторка ће продубити Паскаловим метафизичким аксиомом о човеку и васиони – предности коју васиона има над човеком, а о којој не зна ништа и човековој спознаји о „надмоћи коју васионске силе имају над нама”, а ту врсту спознаје је, у случају Ребеке Вест, „требало тражити на Балкану” (Вест 2004: 26). Дакле, једном врстом екстернализације, тј. заузимања конструктивног гледишта у односу на простор Балкана, ауторка испитује низ догађаја на макроплану, са надом да ће из новог угла разумети властити микрокосмос и његове метафизичке претпоставке. Овде можемо уочити и шири онтолошки оквир којем ће припадати свака појединачна хетерослика, па самим тим и аутослика која из ње израња.

## **2. КАРАКТЕРИСТИКЕ ХЕТЕРОСЛИКА И АУТОСЛИКА У ПУТОПИСИМА РЕБЕКЕ ВЕСТ**

### **2.1. ПОЕНТИЛИСТИЧКА СЛИКА БАЛКАНА**

Полазећи од свог почетног аксиома – да од Балкана треба нешто да научи и њен поглед Ребеке Вест на Балкан био је „поентилистички” (Миладиновић 2018: 43). Примарни колорит Балкана у односу на комплементарну палету боја којом располаже ауторкина перцепција и имагинација унети су бројним потезима у књижевно ткање, тако да сам поступак води до целовитости овакве поентилистичке форме. То је у великој мери до-

принело да хетерослике њених путописних записа, које издвајају снагу одређених предела и места на којима је боравила, карактерише изграђен књижевни стил, велика ерудиција, луцидне опаске и нота мистицизма. Са једнаком уверљивошћу Ребека Вест (2004: 378; 637–639; 108–110; 141) говори о мозаицима у Опленцу као „енциклопедији средњовековне српске уметности”, Грачаници која има из даљине обресе „катедрале у Шартру” и „дух сличан добу касних Тјудора”, али и лепоти Раба и „мистерији необрађеног камена”, где Еуклидов језик „тако сажето и јасно говори, Радовановом порталу у Трогиру „који призива у сећање романа Достојевског”. Већ овде је јасно да слика о Другом открива односе које успостављамо између света (изворног и страног простора) и себе самог, како је навестио Данијел-Анри Пажо (2009: 129) откривајући да се та слика јавља као језик који је паралелан и који коегзистира са језиком којим говоримо. На одређеним местима Ребека Вест реферише и на популарну културу, јер језгро сваког доброг путописа чини и његова спонтаност, па тако урбане делове у Скопљу ауторка пореди са „пријатним, неинтересантним романтизмом” бело окречених кућица „које би Мини Маус изабрала за свој дом са Микијем” (Вест 2004: 491). Међутим, поред живописних предела и културних споменика, основна преокупација Ребеке Вест остају људи, њихове судбине и положај на балканском простору на којем су се вековима укрштали утицаји страних сила, које су стварале различите врсте сукоба и „увек су биле ту да их, некад из похлепе, некад из нискости, а некад из чисте идиотске глупости претворе у ране и понижење” (*Ibid*: 360). Ово уверење, поред осталих, у великој мери учвршћује како њене свестране симпатије, тако и блискост према Јужним Словенима, што изражава већ на самом почетку књиге: „Била сам међу људима које сам могла да разумем” (*Ibid*: 38). Овде свакако треба узети у обзир и историјски контекст – предвечерје Другог светског рата када се и њена земља нашла у сличном положају у каквом су Јужни Словени били вековима – у опасности од претњи стране силе оличене у Хитлеровој Немачкој и Мусолинијевој Италији.

## **2.2. ИМАГОТИПСКИ ПОТЕНЦИЈАЛ КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА**

Када реконструишемо конститутивне елементе конкретних хетерослика помоћу којих ауторка ствара представу о Другом, видећемо да су њихове вербалне констелације и лексичка поља одраз унутарњег

простора, мисаоног тока и префињене културе саме ауторке, као и њене упућености у светску културно-уметничку баштину. У прилог томе иде и запажање Светозара Игњачевића (1994: 81) који наглашава да ћемо тешко „у читавој енглеској литератури” пронаћи писца „који је тако обавештен, тако свестран и тако сугестиван у дочаравању свих нијанси уметничког блага на подручју сликарства и архитектуре”. Естетска функција хетерослика игра такође важну улогу у тексту јер показује на који начин Ребека Вест локалном колориту даје уметничку ауру и тако ствара књижевну топографију посебног емоционалног набоја и интензитета.

Ако можемо рећи да је иједан страни писац толико заронио у свет и дух Балкана, онда то слободно можемо рећи за Ребеку Вест. Србија је највише импресионирала својом славном историјом и својим „хришћанским витештвом”, Босна „дивном природом и рукотворинама”, Хрватска „високим нивоом културе” и архитектуром, Црна Гора „Хомеровим јунацима” „беспрекорне и надљудске лепоте” (Вест 2004: 419; 370; 56; 755–756). Међутим, фасцинација Македонијом, „као земљом створеном за изложбу мистерија” и људима „који у све уносе поетику која не верује у појавност, већ трага за правом стварношћу” (*Ibid*: 370) пружа најјачи имаготипски потенцијал ове књиге.

Иако су многи њени сународници првенствено учествовали у „Измишљању Руританије”<sup>7</sup> (Гароња-Радованац 2016: 233), Ребека Вест је, удаљена од те врсте клишеа и стереотипа говорила о истрајности и снази ових народа, о посебном сензибилитету, који је оно што можда највише одваја Јужне Словене од Запада. Њени записи о неким изузетним личностима које је упознала на својим путовањима изнедрили праве књижевне портрете. Реч је о Станиславу Винаверу, који је оживљен кроз лик Константина, њеног водича на путовању, Аници Савић Ребац, у лику Милице, за коју је везивало искрено пријатељство и дивљење, Мирославу Крлежи, којег ауторка не именује, већ о њему говори као о драмском писцу и песнику особите интелектуалности, чији комади превазилазе живот, а и уметност, „према којима Отело делује јадно и површно” (Вест 2004: 54). Ова врста хетерослика има готово романескну улогу и на бројним местима превазилази жанровске границе путописа, урањајући у прозне просторе дубоке имагинације и вешто конструисаних дијалога. Портрет Анице Савић Ребац представља још један вредан сегмент ове

<sup>7</sup> Алузија на књигу Весне Голдсворти *Измишљање Руританије* чији наслов сугерише негативне ставове о Балкану у британској прози 19. века.

књиге, првенствено из разлога што је сликан с пажњом и дивљењем у време када књижевни и филозофски рад ове изузетне Српкиње није био ни довољно познат, ни сасвим признат у нашој средини. Ребека Вест чак два пута у књизи цитира Денија Сора који је за Аницу Савић Ребац рекао: „Ако између нас и Кине постоји само двадесет људи као што је она, цивилизација ће опстати” (Вест 2004: 608; 759). Сама Вестова одаје јој признање напомињући да није срела „готово ниједног Енглеза или Американца који боље од ње познаје енглеске песнике”, као и да „пише поезију у којој њена изузетна осећајност, по налозима њеног амбициозног интелекта, претреса целу васиону” (*Ibid*: 608). Хетерослике инспирисане ликом Станислава Винавера, такође су део ауторкиног субјективног израза дубоке наклоности и пријатељства према даровитом ерудити и писцу, који је опчинио својом експресивном реториком: „Готово све што каже је добро, понекад његове речи теку као позориште сенки у колору, као Хајнеове *Фиренџинске ноћи*, [...] (*Ibid*: 41). Међутим, хетерослике које су упечатљиви портрети обичних људи, који стичу благонаклоност књижевнице, пружају нам увид и у то како је она разумела етос Јужних Словена. Ти њени књижевни крокији бритко су изнијансирани егзистенцијалистичким тоновима и најбоље их артикулише опис сусрета са непознатом женом на путу кроз Црну Гору. Из разговора са том женом сазнајемо да је преживела највеће страхоте Првог светског рата: умирања људи у логору и смрти свих својих најближих. Склона контемплацији из дана у дан је покушавала да схвати „зашто се све десило како се десило”:

„Та жена није ни по чему била важна. Питање је да ли ће, ходајући тако по висинама, доћи до неког закључка који би чак и за њу саму имао некаквог значаја. Она је, међутим, пружила одговор на оно што ме је мучило. Примала је своју судбину *не онако* како је примају животиње, нити као дрвеће и биљке: она је није само подносила, већ ју је и разматрала.<sup>8</sup> [...] Желела је да разуме [...] тајну процеса. Знала сам да су уметност и наука инструменти те жеље, и то је било једино њихово оправдање, мада сам у свом западном свету видела уметност срозану на украс и науку проституисану у произвођача ником потребних направа. [...] Али сада, гледајући ову жену покренуту жељом да схвати, коначно сам разумела. Могла је бити сасвим друкчија јер је због прошлости и садашњости свог народа била заточеник судбине која је своје жртве лако могла лишити свих способности да испитују. Па ипак, она није чезнула ни за спокојем ни за благом, већ да спозна шта њен живот стварно значи. [...] Ако током наредних милион генерација у свакој од њих буде постојао бар један човек који неће престати да испитује природу

---

<sup>8</sup> Истакла Н. М.

своје судбине, чак и ако му она доноси само лишавање и несрећу, једног дана решићемо загонетку наше васионе” (*Ibid*: 758–759).

Карл Улрих Синдрам (2009: 76–77) сматра да оваква врста књижевног исказа има имаготипичну природу и да је зато део вредносног система и ставова или схватања у складу са вредносним системом естетичких, уметничких правила, која су у интеракцији унутар самог текста. Овакве представе имагологија не сматра ни истинитима ни лажнима, оне су због своје књижевно-уметничке природе далеко од праволинијског односа према емпиријској реалности. Синдрам (2009: 77) указује да је референтност тих хетерослика фиктивна, али зато њихов лексички и семантички потенцијал „садржи однос са стварним свијетом” и ту треба тражити везу између уметничког и емпиријског смисла.

### 2.3. ОДНОС ИДЕНТИТЕТА И АЛТЕРИТЕТА

Осим тог интринзичног аспекта, поглед Ребеке Вест на митове од посебног је значаја како за саму списатељицу, тако и за идејно тематске целине ове прозе и стога захтева и херменеутичку реконструкцију у оквиру овакве имаголошке анализе. Књижевни митови и дискурси су, попут националних представа, увек повезани са референцијалним оквирима који надилазе појединачни текст и нису само ствар уметничке слобде или чисте *ad hoc* формулације. Хетерослике централних симбола у књизи: црног јагњета и сивог сокола, који постају и наслов путописа, део су ширих филозофских екстраполација ауторке, које за собом повлаче аутослике, односно износе пред читаоца питања односа алтеритета (другог) и (сопственог) идентитета. Ребека Вест је приликом посете Македонији присуствовала старом паганском обреду жртвовања јагњета на стени, који се врши као обред плодности. Овај обред у ауторки је изазвао ужас:

„Обред је износио лажне тврдње не зато што није знао истину: он је био свесна превара. Они који су га измислили и одржавали га вековима били су подстакнути животињском ретроградношћу, желели су да поново уживају у рађању зла, [...] желели су да ставе своје руке на нешто слабије од себе и изазивањем бола подстакну његов механизам да чини чудне ствари [...]” (Вест 2004: 621).

Експресивна лексика ауторке, објашњена из једне личне перспективе и сопствених дубоких хуманистичких уверења, подвлачи дијалектику односа идентитет/алтеритет: „Добро сам знала ту стену. Целог живота

сам у њеној сенци. Целокупна наша западна мисао заснива се на тој одвратној тврдњи да је бол права цена за свако добро (*Ibid*: 622). Ребека Вест сматра да управо хришћанско-теолошке импликације те мисли, које су такође и део западног цивилизацијског наслеђа, вређају разум „јер је немогуће да Бог који је праведан опрашта злим људима само зато што је добар човек прошао кроз агонију умирања на крсту” (*Ibid*). Дакле, она не критикује стари пагански обичај са којим се сусрела на Балкану као такав и као продукт неке примитивне, заостале средине, већ му супротставља исти ментални образац који се може сусрести и у равни неких теолошких учења на Западу (католичког, англиканског, методистичког, код Св. Августина и код Мартина Лутера Кинга) која су разуму претпостављала теорије о испаштању (*Ibid* 622–623).

Са имаголошког гледишта, још је важније њено виђење слике сивог сокола, односно наше епске песме „Пропаст царства српскога” у чију тезу Ребека Вест није веровала. Коментаришући опредељење кнеза Лазара да између царства земаљског и царства небеског изабере небеско, Вестова (2004: 685) објашњава погубне димензије овог мита који резултира спасењем сопствене душе по цену да „потом читавих пет векова ниједан човек на овој равници, а ни другде у Европи, на стотине миља у свим правцима, није могао да заштити своју душу”. Ребека Вест није, веровала да човек заслужује спасење одбијајући да милионе људи спасе од страш-ног ропства. Проблематизујући на овај начин мит као етичку причу која даје кохерентност групи која га ствара и којој се обраћа, Ребека Вест испитује и уједно подрива управо његове нормативне и етичке вредности у конкретним историјским и цивилизацијским оквирима, предочавајући узрочно-последичне димензије. Управо из тих разлога, дијалектика на линији алтеритет/идентитет са културног и књижевног аспекта најучљивија је кроз симболе ових митова, које је ауторка сажела у наслову, а потом им и дала универзалније тумачење и у епилогу књиге.

### 3. ЗАКЉУЧАК

Епилог који ауторка пише на крају путописа још једном потврђује да репрезентација онога што је Друго, страно и туђе кореспондира с комплементарним идејама о томе што је познато и домаће. Повезујући симбол пораза на Косову са ситуацијом у Великој Британији на почетку Другог светског рата године, Ребека Вест (2004: 838) ће објаснити да

је: „разлика између Косова 1389. године и Енглеске 1389. године лежала у времену и месту, не и у догађајима; они су личили једни на друге до најситнијих детаља иако ми, жртве новијих катастрофа, сматрамо ове данашње неким посебно новим, само нашим ужасом”. Вестова је сматрала да су Енглези пропустили да створе одбрану од напада из ваздуха, попут балканских народа, који нису организовали одговарајуће снаге за своју одбрану иако су познавали турске методе ратовања. Белгијски компаратиста и оснивач ахенске имаголошке школе Хуго Дизеринк (2003) истиче да је за сваку врсту имагологије, као и за расправе о идентитету важно истаћи да „слика стране земље” има своју исходишну основу у слици сопствене земље, било да се то саопштава отворено, на начин на који у епилогу чини Ребека Вест или постоји у прикривеном облику. Међузависност аутослика и хетерослика у путопису Ребеке Вест, које смо испитивали у овом раду, још једном потврђује да свака слика о Другом неизбежно предочава и слику о ономе који за Другим трага (Константиновић 2006: 15) и да се свака представа ствара кроз поређења која се крећу од идентитета до алтеритета.

Можемо слободно рећи да је Ребека Вест деконструисала слике Балкана какве су постојале у литератури и свести њених сународника и других западних аутора. Имајући на уму књижевну топографију, можемо закључити да оно што је Шпанија у делима Ернеста Хемингвеја, Исток у *Хиљаду и једној ноћи* (*Арајским ноћима*), Шкотска у делима Волтера Скота, то је Балкан у путописној прози Ребеке Вест. Ово дело са имаголошког гледишта пружа „слику о Другом” коју можемо сматрати „културном чињеницом” (Пажо 2009: 130). Стога и међузависност аутослика и хетерослика у путопису Ребеке Вест, на коју смо указали у овом раду, надилази границе појединачнога текста и улази у дискурс културног вредновања. Овај начин представљања Другог свесно заобилази стереотип као „стални криви закључак”, јер више не показује, нити доказује оно што је требало доказати у корист дискриминишућих тврдњи из којих се искључује свака критичка анализа (Пажо 2009: 132). По томе се представа о *Другом* коју је књижевно-уметнички створила Ребека Вест издваја из гомиле књижевних сведочанстава о Балкану и Јужним Словенима, који су се наметали и потврђивали уобличавајући мање-више исто „мишљење” о овом простору као „Дивљем истоку” Европе” (Голдсворти 2005: x). Та књижевна слика је уједно и симболички негатив историјске и антрополошке слике, а не само запис о једној земљи и њеним народима.

## ИЗВОР

Вест 2004: R. Vest, *Crno jagnje i sivi soko*, sa engleskog prevela Ana Selić, Beograd: Mono & Manjana.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ахметагић 2018: J. Ahmetagić, „Теоријско-методолошке претпоставке имагологије и њено преобликовање”, *Baština*, sv. 44, Priština–Leposavić, 13–24.
- Дубравец Лабаш 2019: D. Dubravec Labaš, *Vlastiti identitet u tuđim očima – od autopedodžbe talijanskog jezika, kulture i civilizacije do heteropedodžbe u hrvatskom kontekstu, doktorski rad*, Zagreb.
- Дукић 2009: D. Dukić et al., *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Zagreb: Srednja Европа.
- Дизеринк 2003: H. Dyserinck, “Imagology and the Problem of Ethnic Identity”, *Intercultural Studies*, no. 1, <http://www.intercultural-studies.org/ICS1/Dyserinck.shtml>, 9. 11. 2021.
- Гароња Радованац 2016: С. О. Гароња Радованац, „Сусрет са балканским митом – путовање Ребеке Вест по Југославији 1937. године”, *Литературна 2016: XXII/16*, 227–250.
- Голдсворти 2005: V. Goldsvorti. *Izmišljanje Ruritaniје: Imperijalizam mašte*, Beograd: Geopoetika.
- Кох 2013: M. Koch. *Balkanski imaginariјum: Rebeka Vest i susreti u Jugoslaviji*, доступно на: <http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2013/zenska-knjizevnost-i-kultura/balkanski-imaginariјum-rebeka-vest-i-susreti-u-jugoslaviji>, 28. 10. 2021.
- Константиновић 2006: З. Константиновић, „Компаративна имагологија балканског и средњоевропског простора”, у: М. Матицки (ред.), *Слика групој у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 11–17.
- Мура 2009: J.-M. Moura, „Kulturna imagologija: pokušaj povijesne i kritičke sinteze”, у: D. Dukić et al. (ured.), *Kako vidimo strane zemlje*, Zagreb: Srednja Европа, 151–168.
- Миладиновић 2018: А. Миладиновић, „Перцепција Балкана у делима Мери Идит Дарам”. *Часопис КСИО*, Број 1, Београд, 41–51.
- Пажо 2009: D.-H. Pageaux, „Od kulturnog imaginariја do imaginarnog” у: *Kako vidimo strane zemlje*, у: D. Dukić et al. (ured.), Zagreb: Srednja Европа, str. 125–150.
- Синдрам 2009: K. U. Syndram, „Estetika alteriteta: književnost i imagološki pristup”, у: *Kako vidimo strane zemlje*, у: D. Dukić et al. (ured.), Zagreb: Srednja Европа, str. 71–83.



Слапшак 2001: С. Слапшак, *Женске иконе XX века*, Београд: Библиотека XX век.  
Столић 2009: А. Столић, „Србија и Срби у очима једне феминисткиње. Неки аспекти слике о Србији у књизи Ребеке Вест *Црно јагње и сиви соко*” у: Н. Тасић и Ђ. С. Костић (ред.), *Европска слика балканске жене*, Крагујевац: Лицеум 12, 118–128.

Neda M. Mandić

THE IMAGOLOGICAL READING OF REBECCA WEST'S  
*BLACK LAMB AND GREY FALCON*

**Summary:** The aim of this paper is to establish the dialectical and critical relation between hetero-images and auto-images in Rebecca West's *Black Lamb and Grey Falcon* by applying the methods of imagology. The specific approach offered in the paper is based on the analysis of the polarity between auto-images and hetero-images tending to show the dialogue between the different national and cultural confrontations. Therefore, the accent is put on exploring the parts of Rebeca West's *Black Lamb and Grey Falcon*, which consist the elements of essay, lyrical contents, historical data and psychological observations of the Balkans and the South Slavs. The features of this narrative work, which create an incentive for its imagological analysis, are specifically its interculturality, the imagotypical structures, as well as its images and the experience of the *Other*. The idea of Rebecca West to reach the coherent image of herself by writing the Epilogue of the travelogue and by analyzing the context of the particular historical moment in the Balkans, as well as in the United Kingdom, is also the attempt not only to fully understand her own identity, but also the position of her own nation in the critical historical situation before the Second World War. The conclusion of the paper confirms that the image of the *Other* necessarily reflects the image of the one who is searching for the *Other*. Consequently, each image is created through the comparisons made on the identity/alterity nexus.

**Keywords:** Rebecca West, imagological, auto-images, hetero-images, imagotypical structures.

**Nataša M. Pavlović\***

Univerzitet u Kragujevcu

Fakultet za mašinstvo i građevinarstvo u Kraljevu

## SRBIJA KROZ PERO LORENSA DARELA

**Sažetak:** Žanrovski raznovrstan opus Lorensa Darela obogatio je ne samo književnost zemlje kojoj je pisac poreklom pripadao već i svetsku književnost. Njegov nesputan duh, pronicljivo oko i izuzetan osećaj za pisanu reč ogledaju se kako u romanima kojima je stekao slavu, tako i u putopisima kroz koje je isijavao svoju definiciju duha mesta. Boravak u različitim krajevima sveta, a prvenstveno na području Mediterana, bio je višestruko inspirativan za Darel. Granice svojih saznanja i svoja stvaralačka krila širio je u mestima i državama čija je klima u određenom periodu pogodovala njegovom unutrašnjem miru. Postavljenje Lorensa Darela za atašea za štampu u Britanskoj ambasadi u Beogradu usledilo je nakon njegovog ne previše kreativnog boravka u Argentini. Piščev angažman u glavnom gradu Jugoslavije trajao je od 1949. do 1952. godine. Ovaj rad se, uz osvrt na Darellove poznatije zapise o Srbiji, posebno bavi njegovim avanturističkim romanom *Beli orlovi nad Srbijom*, osvetljavajući ga iz jednog drugačijeg ugla. Piščeva saznanja i zapažanja o zemlji koja mu nije ostala u lepom uspomeni očigledno nisu bila zanemarljiva i veštom rukom su uklopljena u strukturu pomenutog dela.

**Ključne reči:** Lorens Darel, Srbija, Beograd, prepiska, *Beli orlovi nad Srbijom*, Golija.

### 1. UVOD

Trebalo bi da su blagoslovena mesta i krajevi kojima su ne samo hodili već u kojima su i stvarali veliki svetski književnici. Dodatna čast takvim odredištima ukazana je ukoliko su ih ti majstori pera opevali u svojim delima, pa ih još i u naslove dela utkali.

Lorens Darel je tvrdio da se duh nekog mesta ne može upoznati ako čovek u njemu ne provede duži period, „nasamo, u tišini” (Darel 2006: 112),

---

\* e-mail: [pavlovic.n@mfvk.kg.ac.rs](mailto:pavlovic.n@mfvk.kg.ac.rs)

ako se u nekom kraju ne ukoreni tako da može dovoljno dobro da oseti skrivene vibracije i da izoštri svoju sliku. Njegove slike Krfa, Rodosa, Kipra i Provanse svakako potvrđuju ispravnost ovog stanovišta, a naslovi kao što su *Aleksandrijski kvartet* (*The Alexandria Quartet*), *Avinjonski kvintet* (*The Avignon Quintet*) ili *Gorki limunovi Kipra* (*Bitter Lemons of Cyprus*) nisu jedini koje ovaj „boravišni” pisac (Darel 2006: 111), posvećuje mestima u kojima je živeo, radio, voleo i, što je izuzetno važno – stvarao.

Kako, po Darelovom viđenju, postoje predeli u kojima nenadano naviru ideje, tako ima i onih drugih, „gde polovina duše kao da spava, a pomisao na pero i hartiju budi samo osećaj mučnine” (Darel 2006: 112). Njegovi zapisi o Kairu, Argentini ili Jugoslaviji nisu nimalo blagonakloni, naprotiv.

Lorens Darel je jedini strani pisac koji je u dužem periodu boravio u našoj zemlji. Piščev angažman od tri i po godine u Beogradu ostavio je specifičan trag u njegovom opusu i Srbija, sa jedne strane, može biti ponosna na tu činjenicu. Sa druge strane, ne može se zažmuriti nad istinom da je Darel kroz svoje naoštreno pero provukao mnogo loših utisaka i uvredljivih komentara.

## 2. DARELOVI POGLEDI IZ BEOGRADA

Da bi se razumela Darelova želja da se što pre okonča njegov radni boravak u prestonici tadašnje Jugoslavije, valja se vratiti u period koji je prethodio piščevom prihvatanju angažmana u jednoj komunističkoj zemlji. Naime, posle možda najsrećnijeg doba u njegovom životu, odnosno posle službovanja na Rodosu nakon Drugog svetskog rata, Darelu se ukazala prilika da dve godine provede u Argentini kao predavač Britanskog saveta. Kako je od ranije imao želju da poseti Ameriku, a trebalo je da popravi i svoju finansijsku situaciju, rado je prihvatio poziv. No, vrlo brzo je osetio kako mu ta melanholična zemlja ustajalog vazduha (Darel 2006: 69), sa stalnim vetrom i prašinom, ubija i inspiraciju i kreativnost. Uz izdejstvovanu lekarsku potvrdu podneo je ostavku i sa suprugom Evom vratio se u Englesku.

Svakako nije uputno biti hirovit, a biti u službi velike sile. Forin ofis je vrlo brzo našao rešenje za Darel. Postavljen je za atašea za štampu pri Britanskoj ambasadi u Beogradu. Na teritoriju pod Titovom kontrolom stigao je krajem maja 1949. godine i napustio je početkom januara 1953. Prema podacima njegovih biografa, nije nerado prihvatio ponudeni angažman. Međutim, posleratni ambijent i politička situacija koji su ga sačekali u Beogra-

du okrenuli su njegove predašnje blago levičarske stavove i samo nekoliko dana po dolasku u Beograd pisao je prijatelju Teodoru Stefanidesu sledeće:

Prilike su ovde dosta loše, skoro kao u ratu – stešnjenost i beda. Što se komunizma tiče, dragi moj Theodore, kraći boravak na ovom mestu sasvim je dovoljan da čovek zaključi kako vredi boriti se za kapitalizam. Ma koliko crn bio i krvavih mrlja nosio na duši, sigurno nije toliko turoban i beživotan i očajan kao ova uparložena i grozna policijska država (Darel 2006: 75).

Svoje vrlo subjektivne i najčešće negativne stavove Darel je izražavao upravo kroz prepisku sa prijateljima, a kroz zbirke pričica o britanskom diplomati Antrobusu *Duh diplomatije (Esprit de Corps)*, predstavio je život u diplomatskim krugovima „kroz grubu karikaturu, čiji cilj nije realna slika stvarnosti već izazivanje efekta iznenađenja, neobičnog, ekstravagantnog” (Ignjačević 1994: 132).

Iako je Darel upravo iz Beograda pisao da „diplomate po pravilu svugde dobro žive” (Darel 2006: 76) i priznao da mu je „ovo, sa čisto političkog aspekta, do sada najzanimljivije zaduženje” koje je „daleko [...] bolje od učmale Argentine” (Darel 2006: 80), svoje zabeležene impresije obeležio je mnoštvom žaoka koje nisu u saglasju sa diplomatskom odmerenošću.

Već u prvom pismu svom velikom prijatelju Henriju Mileru, u junu 1949. godine, Darel govori o uslovima života u Beogradu koji su daleko od prijatnih i obrušava se na komunizam.

Komunizam je nešto mnogo strašnije od svega što možeš da zamisliš; sistematska moralna i duhovna korupcija svim raspoloživim sredstvima. „Perverzija istine u interesu efikasnosti” – ali kad to vidiš izbliza, kosa ti se digne na glavi. A zastrašujuća je i kolaboracija umišljenih intelektualaca! Plaćeni su da ćute – što i rade. Strašna obamrlost svega je fantastična! To je stvarno pretnja, intelektualna pošast. Kako se boriti protiv toga, drugo je pitanje. U svakom slučaju, Engleska i SAD su raj veličanstvenog spokoja u poređenju s ovim mestom – i jedina nada u budućnost – ako je uopšte ima (Makniven 2019: 279).

Krajem oktobra 1949. godine Darel je i dalje pod snažnim utiskom i, u skladu sa svojim neobuzdanim temperamentom, ne preza od neukusno upotrebljenih stilskih figura:

... pošto sam izbliza video komunizam, uveravam te da su lov na veštice i ostalo u SAD daleko razumniji stav u odnosu na sve drugo. Još uvek patimo od maglovitog liberalnog socijalizma i industrijske griže savesti, i tako samo idemo na ruku ovim svinjama sa svakom reči koju izgovorimo. Jednostavno nemamo šta da tražimo duž marksističko-lenjinističkih smernica; to znači uništenje svake vrednosti za koju se zalažemo – mislim, kao pisci. Znam da je i naša kultura trula – ali u poređenju s

ovim, ona cveta u svom raspadanju, ona je puna nade. Ovo je čista smrt (Makniven 2019: 293).

Čitaocu s naših prostora, bez obzira na njegove ideološke stavove, svakako nije prijatno kada pročita Darellove grube i često neuljudne izjave antipatije. Nije zanemarljivo, a može biti donekle utešno, setiti se da je i za Argentinu govorio: „Klimatski inferno, a moralno poslednji krug pakla. [...] Mislim da bih radije rizikovao atomsku bombu nego ostao ovde” (Makniven 2019: 269) i da je prema Egiptu osećao jaku averziju, iako je upravo sa delom *Aleksandrijski kvartet* bio nadomak Nobelove nagrade.

Lorens Darel se samo na retkim mestima ograđuje pravom na krajnje subjektivan stav – „Nekoliko puta smo išli na logorovanje duž Dunava – lepi predeli, prekrasni i nekako odveć rečiti; meni lično ne leže” (Darel 2006: 84) ili „sve je odveć sumorno za moj ukus” (Darel 2006: 81).

Iz njegove vizure, Sava i Dunav su prljave reke; podjednako su prljave i ulice Beograda, koji je jedna paklena rupa, centar varvarstva, prašnjav, prljav i šupalj grad sa glupavim, bednim i zapuštenim žiteljima koji gladuju; Srbi su natmureni, „kao krtice, smrtno prestrašeni, zatvoreni, zabrinuti” (Makniven 2019: 298); druženje stranaca sa Srbima je uvek pod prismotrom; štampa je cenzurisana; vladaju tišina, strah i policijski teror; „nema uglja, ni komadić tople ili pristojne odeće za bilo koga osim za komunističke zvaničnike” (Makniven 2019: 295). Kao da sve navedeno nije već i previše, Darel zapisuje: „Hitler je bio dečja igra u poređenju s ovim” (Makniven 2019: 298).

Malogradanština, čistunstvo i okrutnost. Na svu sreću građevina je počela da se kruni, tako da ćemo imati prijatan zadatak da ovom tupavom narodu pomazemo i ohrabrujemo ga u nastojanju da sruši svoju ideološku Palatu uživanja (Darel 2006: 76).<sup>1</sup>

Darelov prezir prema političkoj klimi u Titovoj zemlji pojačan je i njegovim nezadovoljstvom zbog nemediteranskih klimatskih uslova. Očigledno je da Darel nije ljubitelj nizije, jer kaže da se na severu „ogromna mađarska ravnica sa svojim ružnim selima prostire u nedogled – sve dok ne iščezne u ništavilu. Ali brda leže na zapadu i jugu – a kako samo čovek za njima

<sup>1</sup> Darelova ekstravagancija nije mogla u tom smislu da služi ni kao pomoć, a ni kao ohrabrenje ako se pomene samo epizoda s njegovom kupovinom džinovskih kola koja su nekada pripadala Geringu, a kojima se dovezao od Trsta do Beograda. „Sada i ja tako odlazim u kancelariju. Svi su zanemeli od zlobe i malo ih je koji pristanu da sa mnom prozbore neku reč. Ali zato mi beogradska policija ukazuje dužno poštovanje. [...] prava kola za pesnika: odveć glomazna za bilo šta drugo osim za trijumfalne ulaske...” (Darel 2006: 82).

čezne u Beogradu” (Darel 2006: 79). Njegov klaustrofobičan osećaj u podneblju koje smatra užasnim podvučen je još jednom nekontrolisanom izjavom: „Ravno, sa svih strana zarobljeno kopnom, nastanjeno svinjama koje je nemoguće razlikovati od Srba, i obratno; nema maslina, svuda samo glupave guske, prašina u leto i magla u zimu” (Darel 2006: 83). Po ličnom iskustvu ovog pisca, jedinu zaštitu od jugoslovenske košave pruža šljivovica (Darel 2006: 209).

Osećaj skućenosti i pribojavanje da se duh mesta ovog puta usmerio protiv njega (Boker 2015: 245) bili su osnaživani paničnim strahom od moguće ruske invazije i čak okupacije cele Evrope (Makniven 2019: 316). „Gomilanje oblaka” u njegovoj prepisci odnosilo se na gomilanje trupa blizu granice sa Jugoslavijom: „Ovde smo u nekoj vrsti klopke, u ćeliji za klanje” (Makniven 2019: 305). Maštovit, a uplašen, vrlo slikovito je izražavao strepnju da ga ne zarobe Rusi i da ostatak života ne provede u nekom rudniku soli. Iako je odmalena osećao odbojnost prema hrišćanstvu, Darel u očaju zapisuje: „Uzdam se u Hrista da ćemo izaći na vreme. Ovde su na dva sata od granice” (Makniven 2019: 317).

Takva sveukupno „nesnosna atmosfera” nije, po rečima Lorensa Darela, bila nimalo pogodna za razmišljanje ili pisanje. Nisu zato retki njegovi vapaji prijateljima: „ni retka poezije niti proze. O, gospode. Ovde ne mogu da radim” (Darel 2006: 79).

U odnosu na Darelovu prepisku koja se može posmatrati najpre kao dokumentarna građa, njegovo fiksijsko delo *Duh diplomatije*, na čijem početku stoji da je posvećeno kancelariji Britanske ambasade u Beogradu iz 1951. godine, pruža samo umetnički drugačije osmišljenu, tj. ironično iskošenu sliku titoističkog društva, zakrivljeniju možda barem za onoliko stepeni za koliko je pri kretanju nagnut „avetinjski voz” iz prve crtice o Antrobusu. U ovoj pričici Darel uz svojstven humor pominje, pored ostalog, opčinjenost Srba vozovima i želju jugoslovenske teške industrije i njenih isto toliko „teških” predstavnika da stanu na crtu „degenerisanom kapitalističkom zapadu” (Durrell 1976: 10). Ma koliko da su pričice o Antrobusu plod Darelovog književnog dara, njihova potka sadrži elemente stvarnih događaja, upravo kao što je bilo putovanje diplomatskog kora vozom do Zagreba radi posete sajmu. Slično tome, Darel piše o jednom prijemu u ambasadi 1952. godine, nakon razlaza Jugoslavije sa Staljinom i uvidanja da na zapadu ne žive samo „kapitalističke hijene” (Durrell 1976: 36). Na prijem je bila pozvana i „zbuñjena mala grupa seljaka” (Durrell 1976: 36), čiji je predvodnik govorio „čvornovatom embrionskim engleskim” (Durrell 1976: 36). U ovoj zbirci Da-

rel napominje da je Beograd u to doba imao samo jedan hotel i dva restorana za strance jer su svi ostali hoteli bili pretvoreni u menze i narodne kuhinje. Ne propušta da pomene intenzitet „špijunomanije” u zemlji, a konstruiše i poseban termin za jednu medalju nazivajući je „titotalitarnom medaljom časti”. Kao i u svojoj prepisci, i u *Duhu diplomatije* odaje počast šljivovici – narator pije 30 čašica dnevno, sve dok mu se ne pojavi pulsiranje na vrhu glave (možda se zato dese omaške u tekstu, pa se iznenadimo kad pročitatmo da Dunav teče iz Rumunije ka Srbiji), a od ovog pića se, po njegovim rečima, ogromne, okrugle, skoro čvrste suze kao kiša slivaju niz lica Srba kad god su pijani i kad im na pamet padne tragedija velike ideje o panslavizmu.

### 3. JEDNO NOVO ČITANJE *BELIH ORLOVA NAD SRBIJOM*

Za 1957. godinu se smatra da je bila Darelova *annus mirabilis* (Ignjačević 1994: 128). Osim *Justine (Justine)*, tj. prvog dela *Aleksandrijskog kvarteta*, i putopisa *Gorki limunovi Kipra* ovenčanog prestižnom nagradom Daf Kuper (*Duff Cooper Memorial Prize*), Darel je upravo te godine objavio već pomenutu zbirku *Duh diplomatije*, ali i avanturistički, odnosno špijunski roman *Beli orlovi nad Srbijom (White Eagles Over Serbia)*, kojem ovaj rad posvećuje posebnu pažnju.

*Beli orlovi nad Srbijom* vode čitaoca u akciju sa engleskim obaveštajcem Metjuenom, koji je tobože zaposlen pri Britanskoj ambasadi u Beogradu, ali pravi zadatak mu je da istraži neobična dešavanja na jugu Srbije, u regionu Sandžaka, Golije, Ibarske klisure. Metjuen sâm, pešice i znalački obilazi tu oblast, uspostavlja vezu sa rojalističkom grupom „Beli orlovi” i zajedno sa njima kreće od Jankovog kamena na Goliji ka crnogorskoj obali dokle, uz najveće mere predostrožnosti, treba da prebace ogromne zlatne rezerve Narodne banke iz predratne Jugoslavije. Iznad Crnog jezera, ova izuzetno disciplinovana i svom cilju posvećena velika grupa gerilaca upada u zasedu Titove vojske i snaga bezbednosti.<sup>2</sup> Rojalisti u ponor survavaju mazge koje su prenosile dragocen tovar ne želeći da on završi u rukama protivnika. Gubici u ljudstvu su ogromni, a Metjuen se spasava, ranjen vraća u Beograd, podnosi izveštaj i napušta Srbiju.

<sup>2</sup> Darel i u svojoj prepisci i u *Belim orlovima nad Srbijom* odaje pohvale Jugoslovenskim snagama bezbednosti zbog veoma dobre organizovanosti.

Još na početku ove knjige čitaoci upućeni u Darelove ostrašćene zapise o Titovoj zemlji biće zatečeni blagonaklonim, lirskim opisom Metjuenovog spokoja pred polazak na zadatak u Beograd.

„Zbogom”, reče Metjuen i reč, izgovorena na srpskom, odvela ga je još jednom u one udaljene planinske visove gde su se legli zlatni orlovi i gde su duboke brze reke žurile između šumovitih obala na njihovom putu do mora. Zaspao je smešeći se (Darel 1995: 28).

Ispostaviće se da su „slike koje Darel opisuje sve lepše što je on dalje od Beograda” (Đorić-Francuski 2005: 40), o kojem i u *Belim orlovima nad Srbijom* piše slično kao i u svojoj prepisci s prijateljima, napominjući da je:

„skoro svaki restoran u Beogradu bio pretvoren u kantu, gde se razdraženi i polugladni proletarijat zbijao u redove za svoju porciju loše skuwane hrane. Oko njih su u turobnom i slabo osvetljenom hotelu sedeli ugladeni i obrijani članovi policije i partije, a takođe i debeli, pospani članovi inteligencije – umetnici i pisci koji su se predali. Vazduh pun očajne, lenje dosade, carevao je nad svim” (Darel 1995: 59).

Beograd je u ovom romanu opisan kao grad u kojem se oseća smrad, u kojem nema glasne priče, a ima tišine, „prikačenih kožnjaka”, kloparanja čizama po izlomljenim i izbrazdanim trotoarima, rasturenih uličnih lampi, ofucanog i uplašenog sveta, ulizivačkog pljeskanja maloj grupi visokih partijskih funkcionera pristigloj doteranim limuzinama na operu koja počinje govorom, odnosno „koještarijama” o marksističkim vrednostima. Upečatljiv je opis žena koje su na operu došle nedoterane, bez šminke, u odeći sa rasprodaje i s kosom samo začesljanom unazad i pričvršćenom nekom jeftinom šnalom.

Kako se službeni auto kojim se Metjuen u tajnosti prebacuje ka jugu udaljava od Beograda, opisi dobijaju drugačiji ton. Tako se auto kreće duž „odličnog, obezbeđenog puta koji se pružao kroz nizove zahvalnih krivina i petlji prema Topoli, dižući se kao lasta iz useka i pojavljujući se i nestajući duž bogato obrađenih brda” (Darel 1995: 86). Metjuen ne može da odoli a da saputnicima ne održi kratku lekciju o proslavljenom vinogorju u tom kraju. Zatim su „pronjihali [...] žurno kroz kaldrmisane ulice Mladenovca i prohujali do potonjih polja” (Darel 1995: 87). Između Mladenovca i Kraljeva put je postajao sve džombastiji i kroz Kraljevo su prošli kao kroz oblak prašine. Kao u svojim najlepšim putopisima, Darel poetski zapisuje da na ulazu u sumornu Ibarsku klisuru, put, pruga i reka izgleda da imaju „beskrajni flert”, jer su stisnuti između planina i sa leve i sa desne strane. Poznavao opisanih predela ne može da promakne preciznost Darelovih opisa.



„Ovde Ibar postaje brz, mutan i smeđ; džinovske topole i vrbe, sa njihovim korenjem koje steže škriļjcane obale kao zglob kosti, drže u senci celu dužinu puta. Vazduh postaje zasićen mirisom vode, jer je i nekoliko manjih reka probilo svoj put kroz planinu da bi se ispraznile u Ibar; trošni zidovi stena koje opasuju klisuru prepuni su prštavih izvora sveže vode. Dolina je i pored svoje sumornosti oživljena zvcucima pesme ptica koja se meša sa grmljavinom vode Ibra dok se spušta ka Raškoj. Železnica je izgledala kao igračka, usečena u stranu planine, čije su sitne prolaze kroz niz tunela, brižljivo čuvali vojnici (Darel 1995: 89).

Vredi navesti još nekoliko primera Darelovih opisa koji kao da ne govore o istoj onoj zemlji koju kudi u svojim zapisima prethodno pomenutim u ovom radu:

- plitka i brza Studenica talasala i padala sa niza kamenih terasa, pokrivenih klizavom mahovinom (Darel 1995: 94);
- brdske doline prošarane lepim stazama koje su okruživale polja bujnog kukuruza i šarene livade sa senom, obasjane popodnevnim suncem. Ovde je hrastova šuma dopirala sve do reke i on je mogao hodati po travi bogato ukrašenoj cvetovima. Svet je izgledao kao da je bez ljudskih bića. Na istoku se stado ovaca kretalo bez pastira, koji je očigledno pecao u senovitoj reci ispod pilane. Ovde je takođe naišao na voćnjake pune šljiva, ovičene raskošnim ogradama od malina. [...] Reka je tekla u tišini sa svojim umilnim zvukom vode koja komeša oblutke – biserna senka zvuka naspram koje se pesme ptica nadvijaju lako i dirljivo na vlažnom vazduhu. [...] Ovde su brda razbacana u nizovima zelenih talasa prema, nadvisujućim planinama nežno naslikanim na nebu centralne Srbije, ljubičaste, zelene i crvene boje (Darel 1995: 95);
- Visoko gore u junskom vedrom nebu lebdeo je orao. Laki vetrić je raznosio maslačak i slamke sena preko reke (Darel 1995: 96).

Metjuen se u golijskom kraju oseća „kao poslednji čovek na zemlji, hodajući kroz predeo iz snova” (Darel 1995: 135). Detaljno je opisano i rudno bogatstvo, i flora, i fauna. Šume su prepune senica, carića i kosova; brzaci Studenice obiluju pastrmkama koje Englez vešto i peca i priprema po receptu meštana; primamljive staze vode kroz mirisna polja; vazduh je lak i čist; zbijeni buketi breza se nižu na obzorju; tlo je prekriveno pravim madracem od bilja; „Okolina je spavala, kao da je tek naslikana rukom majstora” (Darel 1995: 123).

Rečenica u kojoj se kaže da Metjuen „nije mogao, a da ne uporedi sav ovaj mir i lepotu sa sumornim poslom koji je obavljao” (Darel 1995: 134)

možda krije suštinu Darellove averzije prema Beogradu u kojem su ga obaveze odvrćale od opuštenosti preko potrebne za pisanje. Uz to, Lorens Darel je bio mišljenja da „ono što neke knjige čini 'velikim' nisu samo njihovi likovi i radnja, već i mesto na kome se ta radnja odvija” (Darel 2006: 118) – studenički predeli iz *Belih orlova nad Srbijom* to i potvrđuju.

Zapanjujuća je piščeva preciznost kada su u pitanju topografija pomenutog kraja ili opisi pejzaža. Sâm Darel je tvrdio da su svi podaci u vezi s krajolikom tačni (MacNiven 1998: 445). Malobrojne nepreciznosti koje srpska čitalačka publika može uočiti, a koje su ciljnoj engleskoj publici svakako nebitne, tiču se, na primer, pogrešnog smeštanja toponima Rtanj negde na Goliji ili razdaljine između Jankovog kamena na Goliji i Crnog jezera na Žabljaku, koja se ne može prepešačiti za dan-dva pod teškom opremom, kako stoji u delu. Hronološki podaci u ovom romanu takođe odišu izvesnim manjkavostima, ali ležernost u tom pogledu nije neobična kod Darel.

Ukoliko se vodimo znanjem da je prilikom pisanja svoje ostrvske trilogije Darel prikupljao raznovrsne podatke, od zvaničnih do onih koje je dobijao od lokalnog stanovništva, pa zatim u njih uplitao i poneku izmaštanu ličnost ili nemaran datum, vrlo brzo se iskristališe zapitanost da li je Darel bio lično upoznat i sa studeničkim krajem ili, kako kaže jedan od likova iz *Belih orlova nad Srbijom*: „Ponekad posumnjam da vi momci smišljate priče dok obavljate zadatak” (Darel 1995: 214). Nije nevažno to da je Darel imao izvanrednu memoriju, brzo oko za detalje i ruku koja je stalno nešto beležila.<sup>3</sup>

U Darellovoj biografiji Gordona Bokera nailazimo na pretpostavke o poreklu nastanka *Belih orlova nad Srbijom*, ali ne i na dokaze o tome:

Nije jasna priroda Darellovog putovanja „po službenoj dužnosti” na jug, kroz Makedoniju, ali je svakako o njemu podneo izveštaj Forin Ofisu, što navodi na pomisao da je delimična svrha ovog putovanja bilo špijuniranje ove oblasti. Imao je sklonost ka špijuniranju još od svog obaveštajnog rada u Atini 1939. godine, kao i od otkrivanja lica naklonjenih nacizmu u Aleksandriji 1942. godine. Verovatno nikada nije bio špijun u stilu Džejsma Bonda, već je naprosto držao otvorene oči, kao što se i očekivalo od svih onih koji su bili uključeni u obaveštajni rad. No, to je podsticalo njegovu vatrenu sklonost i pružalo mu pozadinu za špijunski triler, smešten u Tito-

---

<sup>3</sup> Autor ovog rada je, u želji da potvrdi svoju hipotezu o Darellovom boravku u oblasti koja je tako detaljno opisana u *Belim orlovima nad Srbijom*, pregledao dnevne novine *Politiku* i *Borbu* iz perioda u kojem je pisac obavljao svoju dužnost u Beogradu u nadi da će se tu možda naći barem neka naznaka o njegovom dolasku u kraj oko Studenice. Osim navođenja imena članova delegacije koja je prisustvovala sastanku Tita i Antonija Idna u septembru 1952. godine, među kojima je bio i „L. Darel, sekretar Britanske ambasade”, do drugih informacija se iz ovih izvora nije došlo.

voj Jugoslaviji, Beli orlovi nad Srbijom koji je kasnije napisao. Detaljno poznavanje topografije, kao i flore i faune ove oblasti što se pojavljuje u toj knjizi, navodi na pomisao da je tom prilikom koristio beležnicu ili svoje veoma prijemljivo pamćenje (Boker 2015: 237).

Obimna Darelova biografija nastala iz pera Ijana Maknivena pruža dodatne podatke. U njoj se, kao i u Darelovom pismima Eni Ridler (Darel 2006: 79) i Henriju Mileru (Makniven 2019: 290), najpre navodi da je pisac video bele orlove kada je bio na putovanju do Sarajeva početkom oktobra 1949. godine (MacNiven 1998: 365). Još bitnije, naznačeno je da su *Beli orlovi nad Srbijom* zasnovani na istinitoj priči jednog od Darelovih prijatelja sklonih uletanju u rizične situacije. Pominje se mogućnost da je reč o Dorijanu Kuku (Dorian Cooke), koji je bio na tajnom zadatku tokom rata u Jugoslaviji (MacNiven 1998: 737).

U svom pismu Henriju Mileru s jeseni 1949. godine Darel kratko pominje svoje putovanje džipom ka Solunu i dosta obaveza zbog kojih ne stiže da mu se javlja.

Konačno, ne iznenađuje previše sadržaj jednog zvanično objavljenog izveštaja o putovanju po zadatku, tzv. *duty trip*, koje su novembra 1949. godine obavila dvojica službenika, tzv. *information officers*, od kojih je jedan bio iz Zagreba, a drugi iz Beograda. Putnik iz Beograda je bio niko drugi do Lorens Darel (Pine 2019: 392). U izveštaju stoji da su putovali do granice Makedonije sa Grčkom „radi procene opšteg stanja u narodu i političke klime”.<sup>4</sup> *Times Literary Supplement* je objavio ovaj izveštaj 7. avgusta 2009. godine, a 2019. godine izveštaj se našao i u prvom tomu knjige pod naslovom *Završnice i nagoveštaji Lorensa Darela 1933–1988 (Lawrence Durrell's Endpapers and Inklings 1933–1988)*.

Prema podacima iz navedenog izveštaja, Lorens Darel, njegov kolega i sasvim sigurno Darelova supruga<sup>5</sup> krenuli su na putovanje džipom preko Topole i Mladenovca put Kraljeva i južnije. Zanimljivo, ovaj itinerer se apsolutno podudara s pravcem kretanja Metjuena iz *Belih orlova nad Srbijom*. Darel i saputnici su predah potražili u kući jedne seljanke koja ih je ljubazno ugostila, ali se u isto vreme nije ustezala da primi nešto njihove hrane i vina objašnjavajući takav postupak stidom zbog sopstvene nemaštine i nemanja

<sup>4</sup> „to assess the general conditions of the people and the political climate” (Pine 2019: 392).

<sup>5</sup> U izveštaju se pominje da su na datom putovanju bila tri stranca (*three foreigners*), čime se potvrđuje da je treći član zasigurno bila Darelova supruga Eva. Naime, podaci iz ovde već navodenih zapisa nastalih pre obelodanjivanja izveštaja govore su o tome da su Darelovi u tom periodu proveli nedelju dana u Solunu.

moćnosti da i ona sama slučajnim gostima ponudi jelo i piće. Ruke su zagrijali nad žarom koji im je seljanka odnekud donela jer u peći nije bilo vatre. U kući su se spremali da sutradan obeleže svoju krsnu slavu Sv. Luke.<sup>6</sup> Sličan lik ljubazne seljanke pamti se i iz *Belih orlova nad Srbijom*. Preciznije, u romanu Metjuen nailazi na staricu koja sakuplja granje negde u Ibarskoj klisuri i koja mu bespomoćnim gestom, podizanjem obe ruke ka nebu, odgovara na pitanje ima li mleka na prodaju, što njemu pojašnjava „bolje od reči koliko je obezvređeno seljaštvo u ovim predelima” (Darel 1995: 106). Podudarnosti se mogu naći i u pominjanju železničara na pruzi u Ibarskoj klisuri, kao i u opisu jednog seljaka koji, i u izveštaju i u romanu, iako znatiželjan, najpre biva ćutljiv i mrzovoljan pri susretu sa strancima, a onda se otkravljuje i priključuje razgovoru o posleratnim prilikama u zemlji. Takođe, u oba teksta se zamera Britaniji zbog toga što se u ratu opredelila za partizane.

Ne zadirući u Darelova neknjiževna zaduženja, istraživanjem za potrebe ovog rada došlo se do nedvosmislene potvrde pretpostavke da je Darel do materijala za građenje svog špijunskog romana došao kroz lične uvide. Pored toga što *Beli orlovi nad Srbijom* „ostaju zanimljivo i privlačno štivo, jedno od najboljih engleskih ostvarenja u ovom žanru” (Ignjačević 1994: 146), ovaj roman se može posmatrati i kao svojevrsna Darelova oda lepoti jednog krajolika u Srbiji ili „ako se odstrane elementi trilera, imate još jedan Darellov putopis” (Boker 2015: 249).

#### 4. ZAKLJUČAK

Putnik, po rečima Lorensa Darela, treba širom da otvori i oči i srce i da se sa nekim predelom poistoveti bez strahopoštovanja, ali i bez predubedenja. Nažalost, jednostran stav, ideološka i poslovna opterećenost, nekompatibilnost sa klimatskim uslovima i političkim strujanjima, bure u privatnom životu i neuklapanje Srbije u mediteransku tapiseriju osvedočenog helenofila i islomana sprečavale su ovog znamenitog pisca 20. veka da tokom više od tri godine službovanja u Beogradu široko raširi svoja spisateljska krila. Njegova zapažanja o Srbiji iz tog perioda nesumnjivo su dvostrana i zavise od toga iz koje geografske tačke usmerava svoj pogled. Snažna doslednost u

---

<sup>6</sup> Ako je Sv. Luka bio „sutradan”, a zna se da se proslavlja 31. oktobra, onda je tačan datum kretanja Darela na putovanje bio 30. oktobar, kada se i zadesio u pomenutoj seoskoj kući.

negativnom iskazu obeležava piščeva svedočanstva ili, bolje rečeno, njegove utiske o poratnom stanju u našoj zemlji i to se može smatrati konstantom. Ali izmeštanjem dalje od Beograda budi se Darelova prijemčivost za ono što je oku lepo, a čulima sluha i ukusa prijatno. Pesnik, slikar i putopisac tada preuzimaju pero od zajedljivog diplomatskog službenika i ono toplijim bojama boji i predele, a i ljude.

## LITERATURA

- Boker 2015: G. Boker, *Lorens Darel: biografija*, Loznica: Karpos.
- Darel 1995: L. Darel, *Beli orlovi nad Srbijom*, Novi Sad: Solaris.
- Darel 2006: L. Darel, *Duh mesta*, Čačak: Gradac.
- Durrell 1976: L. Durrell, *Esprit de Corps*, London: Faber and Faber.
- Djorić Francuski 2005: B. Djorić Francuski, „Beograd iz pedesetih godina dvadesetog veka viden očima Lorensa Darela”, u: B. Čubrović et al., *Grad u jeziku, književnosti i kulturi*, Beograd: Philologia, 33–44.
- Ignjačević 1994: S. M. Ignjačević, *Zemlja čuda u izlomljenom ogledalu: moderni britanski pisci i jugoslovenska tematika*, Beograd: DBR International Publishing.
- MacNiven 1998: I. S. MacNiven, *Lawrence Durrell: A Biography*, London: Faber and Faber.
- Makniven 2019: I. S. Makniven (ed.), *Preписка Lorens Darel – Henri Miler: 1935–1980*, Beograd: Službeni glasnik.
- Pine 2019: R. Pine (ed.), *Lawrence Durrell's Endpapers and Inklings 1933–1988, Volume One: Autobiographies, Fictions, Spirit of Place*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. (18 November 2021) <<https://bit.ly/3r6KUgd>>

Nataša M. Pavlović

## SERBIA THROUGH THE PEN OF LAWRENCE DARRELL

**Summary:** Lawrence Durrell's opus with its various genres enriched not only the literature of the country to which this writer belonged by nationality, but also world literature. His unrestrained spirit, astute eye and an extreme sense of writing are reflected both in his novels for which he became famous and in his travel books through which he radiated his own definition of the spirit of place. Staying in different regions of the world, predominantly in the Mediterranean, inspired Durrell in multiple ways. He expanded the boundaries of his knowledge and spread his creative wings in those places and countries whose climate, in a certain period, suited his inner peace. Lawrence Durrell was appointed press attaché at the

British Embassy in Belgrade after his not too much creative stay in Argentina. The writer's assignment in the capital of Yugoslavia lasted from 1949 to 1952. This paper, with reference to Durrell's more famous writing about Serbia, particularly deals with his adventure novel *White Eagles Over Serbia* illuminating it from a different angle. The writer did not have good memories of our country but his knowledge and observations about it were not negligible and they were skilfully integrated into the structure of the mentioned book.

**Keywords:** Lawrence Durrell, Serbia, Belgrade, correspondence, *White Eagles Over Serbia*, Golija.



**Горан М. Радоњић\***

Универзитет Црне Горе, Филолошки факултет,  
Студијски програм за српски језик и јужнословенске књижевности

## ЕРА ПАУНДА, ЕРА ЦРЊАНСКОГ: ПРЕВОЂЕЊЕ КИНЕСКЕ ПОЕЗИЈЕ КАО ЛЕГИТИМИСАЊЕ МОДЕРНИСТИЧКЕ ПОЕТИКЕ

**Сажетак:** У раду се, међу многим паралелама између Милоша Црњанског и Езре Паунда, издваја позиција коју два ствараоца заузимају у својој култури, као и њихово превођење кинеске лирике и ефекте које оно има. За разлику од посматрања „паундовске позиције” Црњанског као обиљежене културном и друштвеном инфериорношћу, она се тумачи као, накнадно стечено, мјесто у средишту културе. И то није само тачка кроз коју пролази главна линија књижевности, него је и референтна тачка, мјесто са кога се посматрају и ранији и каснији ствараоци.

Превођење кинеске поезије за Паунда и Црњанског значи проширивање концепта традиције и откривање нечега свог у до тада непознатој култури, а и добијање нове перспективе на своју културу. Њиме се и легитимише сопствена тежња за новином, тематском и формалном. Два модернистичка писца граде контекст у коме ће њихова поезија бити схваћена не као ексцес, и не само као побуна против конвенција непосредно претходне генерације, него као појава која има своје оправдање и треба да дјелује као један природан и логичан развој, и истински наставак древне традиције.

**Кључне ријечи:** модернизам, кинеска лирика, превођење, традиција, легитимисање поезије.

Бројне су паралеле између Милоша Црњанског и Езре Паунда и широке могућности за истраживање. Поменућу само неке. У ванкњижевној, политичкој сфери, постоје јасне сличности. Унутар књижевно-

---

\* [gmrandonjic@yahoo.com](mailto:gmrandonjic@yahoo.com)



сти паралеле су разноврсне. Оба писца формулисала су своју поетику на експлицитан, теоријски начин, па се и у ставовима и у облику њиховог саопштавања могу уочити паралеле. У том погледу намеће се поређење између Паундовог имајизма и Црњансковог суматраизма. Паралеле се могу уочити у њиховим књижевним текстовима, и у равни тематике и у равни књижевних поступака. Као полиглоте и познаваоци различитих култура, Црњански и Паунд имају и сличан однос према традицији, оној свог језика и свјетској, коју дијелом реafirмишу, а дијелом подвргавају радикалној критици, па и негацији. Како каже Паунд, „традиција је лепота коју чувамо, а не ланац за окивање” (Паунд 1974: 125). Два писца повезује и занимање за источне књижевности, кинеску и јапанску. Њихов је преводилачки рад још једно поље сусрета, исто као и њихова читалачка и есејистичка дјелатност.

У овој прилици желим да истакнем позицију коју два ствараоца заузимају у култури, као и њихово превођење кинеске лирике и ефекте које оно има.

Црњански у (касном) есеју „Моји енглески песници” (1973), након што издвоји пет старијих пјесника (Џефри Чосер, Кристофер Марлоу, Волтер Роли, Џон Дон, Перси Биш Шели), прелази на опис савремене енглеске поезије, па каже да ће приказати тројицу савремених енглеских пјесника – Филипа Ларкина, Теда Хјуза и Џона Фулера (Црњански 2008б: 261). Међутим, упркос тој најави, можда више него о тој тројци, тај дио есеја посвећен је њиховим претходницима, Томасу Стернсу Елиоту и Езри Паунду. За Елиота, између осталог, говори: „не верујем да ће његова, усиљена, неенглеска, несавремена, поезија, опет да буде оно, што је била”; на другој страни: „Онај, чија се звезда диже, и све више сја, сад је онај кога је сам Елиот назвао ’бољим ковачем од себе’, – ‘il miglior fabbro’, – Езра Паунд” (266). Платио је Паунд, каже Црњански, „своје грехе у рату”, али „његова вена дивље поезије [...] није усахла”:

Како сам чуо, тај старац, атлетског стаса, лежао је, до недавна, у једној болници Мерана, скоро непомичан, али његова поезија се опет штампа, и чита, у великом броју примерака. Реминисценција, претварање историје човечанства, у доживљај, ментални, – без доживљаја, – још једном опија читаоце, поезије, широм света. (Црњански 2008б: 267)

Рекло би се да у том опису Паунда има нешто и од аутопортрета самог Црњанског. У једном интервјуу, више од деценију раније (1962), док је још боравио у Лондону, Црњански ће директно себе упоредити

са Паундом: „Кад ми је у животу тешко, ја и сада, као Езра Паунд, читам Проперзијуса” (Црњански 2017: 41). То експлицитно поређење има два елемента. Један је тежак положај, положај биједи и изопштености, у коме се Црњански дуго налазио. Други је сличност у избору лектире. Спој та два аспекта Мило Ломпар тумачи као препознавање Црњанског у „паундовској позицији” (Ломпар 2018: 466).<sup>1</sup> Таква позиција доминатно значи „културну и друштвену инфериорност” (467). Као аргумент Ломпар наводи и оцјену из књиге Чарлса Нормана, која заправо потиче од Озберта Ситвела из 1949. године, а односи се прије свега на Паунда из периода након Првог свјетског рата: „Он је био управо онакав тип човека каквог Енглези не разумеју или не цене” (види: Норман 2011: 320, 658 и 138). Уз такву могућност тумачења, која је, наравно, важећа за један дуги период, постоји и друга, која узима у обзир различите контексте, и еволуцију положаја у којима се налазио како Паунд, тако и Црњански. Наиме, Норманова књига је из 1969. године, али нашу данашњу слику о Паунду доминантно је засновао канадски теоретичар и критичар Хју Кемер, који је проучавао модернистичке ствараоце као што су Џојс, Елиот и Бекет, али, за њега, једна је личност у центру модернизма као правца, што је исказао већ у наслову славне књиге из 1971. године: *The Pound Era* (Кемер 1971). Из наше перспективе *паундовска позиција* могла би да се схвати и као, накнадно стечено, мјесто у средишту културе. И то није само тачка кроз коју пролази главна линија књижевности, него је и референтна тачка, мјесто са кога се посматрају и ранији и каснији ствараоци. Можемо се чак запитати да ли Црњански зна за Кемерову студију када, након што помене поновну опијеност читалаца Паундом, каже: „У Литерарном Институту Лондона, савремени професори поезије, још једном истичу, Паунда, као базу савремене поезије целог света” (267). Аналогија са Кемером сама се намеће.

У времену када је објавио есеј о својим енглеским пјесницима, Црњански је морао јасно да осјећа ту поновну опијеност публице и професора једнако: штампају му се књиге, организују књижевне вечери, добија награде, његове књиге тумаче највећи наши критичари. Донекле слично као са Паундом, након што је скинута етикета непријатеља,<sup>2</sup> и то заслугом водећих личности културе, углед Црњанског је одмах био огро-

<sup>1</sup> То је Ломпару и повод за изградњу контраста између „елиотовске” и „паундовске” позиције, којим ће тумачити однос између Андрића и Црњанског.

<sup>2</sup> О томе кроз шта су све Вида и Милош Црњански пролазили у изгнанству види и: Раичевић 2021. Паудовој судбини, разумљиво, посвећено је више књига.

ман, и само је наставио да расте. Уосталом, Црњански је и дошао у отаџбину да заузме централно мјесто у књижевности.<sup>3</sup> То је мјесто, рекло би се, како вријеме одмиче, све јаче утврђено: о томе говоре бројне студије о различитим текстовима Црњанског, научни скупови, радови, награде које се додјељују а које носе печат Црњанског, универзитетски курсеви који су му посвећени, и, наравно, његово присуство у свијести публике. У том погледу се Црњански може мјерити са Андрићем. (Додајмо: и добро је да имамо обојицу као стожерне тачке.) Али, ако се разматра српска модернистичка поезија, једно име се намеће као средишње. Зато, ако се може говорити о ери Паунда, онда је то, из српске перспективе, ера Црњанског. Такав назив оправдан је не само по текстовима које су написали, него и по онима које су читали, и по начину на који утичу на читалачке стратегије својих савременика, и потоњих генерација.

Дио тог утицаја јесте и превођење текстова из далеких, до тада у њиховим срединама слабо познатих књижевности. Езра Паунд објавио је 1915. године књигу *Китај*, са преводима старе кинеске поезије, и то, како сам напомиње на почетку, „већим делом” са кинеског, „из бележачка покојног Ернеста Фенолосе и објашњења професора Морија и Ариге” (Паунд 2013: 7). На другој страни, Црњански приређује *Антологију кинеске лирике* (1923, а у самом тексту стоји да је састављена у Паризу 1920. године) и *Песме старог Јапана* (1928). И по том проширивању традиције Паунд и Црњански јесу слични, и изузетни. „Езра Паунд је једини песник тог раздобља кога у превођењу и тумачењу кинеске и јапанске поезије вреди доводити у везу са Црњанским” (Петров 1990: XI).

Док је мјесто *Китаја* у развоју Паунда, рекло би се, неспорно, схватање који је значај поменутих антологија у дјелу Црњанског није стабилно. Говори о томе, рецимо, начин на који се те збирке третирају у односу на текстове Црњанског. Тако, у издању *Сабраних дела* из 1966. године, у четвртој књизи – приредио сам аутор (Црњански 1966), као и

<sup>3</sup> Непријатан и илустративан био је први сусрет Црњанског и Добрице Ћосића (који је, по сопственом свједочењу имао улогу у доношењу одлуке да се Црњанском допусти повратак). Црњански је посумњао да му се Ћосић обрадовао. На Ћосићево чуђење, Црњански је, како преноси сам Ћосић, одговорио: „Зато што сте живели у уверењу да сте најбољи српски романсијер. А сада, када сам ја овде, то више нисте”. Карактеристично, Ћосић то није оспорио, већ је рекао како је пред њим „још тридесет година до циља” (Ћосић 2020: 16). Наравно, јасно је било и тада као и сада, да се у говору о најбољем српском романописцу помишљало прије свега на писца који у том дјелу није поменут.

у *Изабраним делима* из 1983. године, у првој књизи – коју је приредила Светлана Велмар Јанковић (Црњански 1983), уз пјесме Црњанског налазе се обје антологије. Међутим, у издању *Сабраних дела* из 2008. године, у шестој књизи – приредио Мило Ломпар (Црњански 2008а), тих антологија нема. Иако нема ни објашњења зашто су изостављене, можда то може бити знак колебања у погледу начина на који треба разумјети те антологије: само као преводе, или и као, барем неким својим странама, оригиналне творевине Црњанског.

Осим преведених пјесама, за освјетљавање експлицитне и имплицитне поетике самог Црњанског важни су пратећи текстови у тим антологијама. У њима, како каже Александар Петров, „налазе се реченице које се могу упоредити са онима из најпознатијих програмских текстова Црњанског. Оне су у складу и са оним што је Црњански као своје 'вјерују' исписао стихом неких својих песама и говором ликова својих романа” (Петров 1990: III).

Петров тврди и да „не постоје докази да је Црњански у оно време знао било шта о Паундовим преводима и њиховим одјецима код америчких и енглеских критичара и песника, као и о утицају те лектире на једног од водећих песника модернизма на енглеском језику” (Петров 1990: XIII–XIV). Нема, значи, говора о утицају Паунда на Црњанског, а, наравно, ни обрнуто. У питању је сличност између двојице стваралаца и то у три важна аспекта, која би се могла одредити као: *сличност у сензибилитету, сличност у поетизици и сличност у средствима којима се служе да лејшџимису своју поезију.*

Први аспект значи да они носе једно ново осјећање свијета, што им отвара нова тематска поља. Други се прије свега, али не и једино, односи на то што они имају отпор према тада доминантним пјесничким техникама и формама, које доживљавају као потрошене, па трагају за новим могућностима. Трећи аспект сличности између Паунда и Црњанског обухвата, између осталог, то што они новим виђењем претходника мијењају традицију, и проширују је уводећи нове текстове из удаљених култура, како би својим преводима и тумачењима створили контекст који ће омогућити да сопствени текстови буду разумљиви и прихваћени – другим ријечима, они теже да промијене конвенције читања.

Петров скреће пажњу на то да су пред полазак у Париз објављени Црњанском „Суматра” и „Објашњење 'Суматре'” (VI), али сам позив главног тадашњег тумача и арбитра у српској књижевности, Богдана Поповића, да изложи своје поетичке принципе – знак је Црњанском да по-

стоји једна „папирната барикада” (Црњански 2008а: 223), и да се мора борити за своје мјесто у култури тако што ће поучити своју публику како да прими нову књижевност.

То је поступак и Паунда и Црњанског: они, рекло би се, откривају публици да оно што јој се у њиховој поезији чини новим и тешким за разумијевање заправо није такво, и да они само настављају једну снажну књижевну линију која је, додуше, била скривена (и то је кривица још увијек владајућих клишеа), али зато не мање стварна. Наравно, то „откривање” и „настављање” јесте ефекат који они конструишу.

Зато елементи који су за синологе проблематични, као што су слике или форма у којој се прави отклон од везаног стиха – нама могу изгледати најпривлачнијим, јер их читамо као варијанту модернистичког текста. И то је резултат побједи модернизма, остварења ефекта којем су Паунд и Црњански тежили.

Рецимо, за превод кинеске лирике од Црњанског, Драгана Шутић-Кубота изриче похвалу да су изабрана „кључна дела периода из кога потичу и најзначајнија дела песника које је представио” (Шутић-Кубота 1990: XXII). Међутим, сматра и да се „класична кинеска поезија Милоша Црњанског чини далеком у односу на оригинал: у многим песмама тешко је рећи да ли је реч о преводу”, као и, из наше перспективе, важније: „последнице смисаоног удаљавања његових превода, иако ненамерне, дају нам другачија значења мисли и осећања, другачије песничке слике, иако веома вредне, умногоме сасвим нове” (XXV). Такође, Црњански преводи кинеску поезију ритмичком прозом – тако треба, јер је, како каже, „сваки покушај стиха, по кинеском, апсурдан” (Црњански 1983: 304). Насупрот томе, Шутић-Кубота истиче да су стих и рима „нешто чега се морао придржавати кинески песник. Одређене форме изражавања упражњавале су се вековима” (Шутић-Кубота 1990: XXIII). Да није у питању изолован случај него принцип, потврђује и примједба, поводом јапанске лирике, Кајоко Јамасаки о Црњанском: „Он је овим препевима створио свој поетски свет, често се и удаљавајући од оригинала” (Јамасаки 1990: XXXVI).

Исто, разумије се, важи за Паунда. Кемер показује многа помјерања у преводима, па каже да су то „погрешни преводи, у једном случају гротескно погрешни преводи” (Кемер 1971: 213). Често се цитира Елиот: „мора се указати да је Паунд проналазач кинеске поезије за наше вријеме” (Елиот 1970: 105). Тимоти Билингс указује да Елиот сматра како ће доћи и други преводиоци који ће пронаћи кинеску поезију за своје вријеме (Билингс 2020: 27 n1), наводећи и како Ерик Хејо описује да

Елиот истовремено исказује двије идеје: „прву, да *Кинџај* није кинеска поезија, и друго да је то велика поезија” (Хејо 2003: 4, нав. по: Билингс 2020: 27 н1). Парадокс је очигледан, али он је у самој сржи функциони-сања књижевности.

Паунд експлицира своју мотивацију<sup>4</sup>:

Моје чепркање по старини или полустарини јесте борба да се дозна оно што је урађено, једном за свагда, боље него што икад више може бити урађено, и да се дозна шта нама остаје да урадимо, а много нам остаје, јер ако и даље осјећамо исте емоције као они који су поринули хиљаду бродова, потпуно је сигурно да наилазимо на та осјећања различито, у различитим нијансама, различитим интелектуалним градацијама. Свако доба има своје обилне дарове, али само нека доба их преобразе у нешто трајно. Ниједна добра поезија никад се не пише на начин који је стар двадесет година, јер писати на тај начин показује непобитно да писац мисли на основу књига, конвенција и клишеа, а не на основу живота, али човјек који осјећа да су живот и сопствена умјетност разведени може природно покушати да васкрсне неки заборављени начин ако пронађе у том начину неки квасац, или ако мисли да види у њему неки елемент који недостаје у савременој умјетности, који би могао ујединити ту умјетност поново са њеном храном, животом. (Паунд 1968: 11)

Паунд налази у древној кинеској поезији – као што ће наћи, рецимо, код трубадура – слична осјећања својима, и примјер за рушење конвенција. Постаје мање важно што се примјер налази онамо гдје, видјели смо, конвенције трају не генерацијама, него вјековима. Модернистички новину он тумачи као васкрсење заборављеног начина – ту ћемо се сјетити, наравно, славног и програмског наслова књиге Виктора Шкловског, *Васкрс ријечи*. Паунд је „запањујуће убједљив у томе да учини свијет кинеског пјесника својим”, вели Кенер (Кенер 1963: 13).

Врло слична је мотивација Црњанског. Он каже да је било важно превести кинеске пјеснике „да бисмо показали и најдаље, прастаре слике, мисли, утицаје и везе духа, које су, у своме вечном кружењу, кроз живот, могле стићи и до нас, а које су, пре нас, давно оствариле много штошта, што се у нашим духовним конструкцијама чини, мада ми то нећемо, безузрочно, усиљено, немогуће” (Црњански 1983: 301). Он у кинеској поезији препознаје своје пејзаже, а онда у њима и своје емоције: „Годинама сам носио, а да нисам заборављао у духу, те тичице у снегу и расцветане гране, насликане непосредно у видик” (306). Када на основу тога схвати

---

<sup>4</sup> Наводим у свом преводу, у жељи да сачувам нијансе важне за разумијевање. Упор. са преводима Милована Данојлића (Паунд 1974: 18–19) и Тихомира Вучковића (Скробановић 2013: 51–52).

да је „то требало превести”, „нестале су све тешкоће, и остале просте и вечне речи, опште и лако преводиве, као цвет, сласт, туга, вода смрт, облак. И што је требало превести беше лако разумљиво и јасно: пролеће, самоћа, обронци далеких планина и мирно небо” (307). Све сами сума-траистички елементи.

У таквом препознавању не чини се као проблем што Црњански не зна кинески, и што преводи посредно: необична напомена била би за било ког преводиоца, осим ако је велики пјесник: „Мало верујем у познавање тих старих, чудних, далеких језика” (302). Слично, Скробановић наводи свједочење да је неки синолог, на питање о Паундовом знању кинеског, „само жалосно одмахнуо главом” (Скробановић 2013: 38).

У том погледу, Елиот сматра да је Паундов превод занимљив и јер је „фаза у развоју Паудове поезије” (Елиот 1970: 106):

Паундови епиграми и преводи представљају побуну против романтичке традиције која инсистира да пјесник треба да буде непрекидно инспирисан, која дозвољава пјеснику да представи лоше стихове као поезију, али му одузима право да прави добре стихове осим ако и они могу да прођу као велика поезија. (106–107)

То Елиотово виђење дијелом треба разумјети у контексту самог Елиота, који се супротставља романтичарској поетици, а наспрам ње, између осталог, формулише једну теорију о безличности поезије, у есеју „Традиција и индивидуални таленат” (Елиот 1975), као и теорију о „предметном корелативу”, како је боље превести „objective correlative”,<sup>5</sup> у есеју „Хамлет и његови проблеми” (Елиот 1934). Црњански се у односу према романтичарској поетици разликује од Елиота, што би могао бити један од кључних разлога да 1962. године напомене: „Највећи енглески песник Т. С. Елиот – ја истина не сматрам да је баш он највећи” (Црњански 2017: 35–36). Горана Раичевић истиче „постојану и трајну склоност Црњанског” управо ка „романтичарском виђењу уметности” (Раичевић 2005: 238, истакла ауторка).<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Види о томе: Пенда 2012: 78н.

<sup>6</sup> Раичевић то тумачи и као једну од константи код Црњанског: „Од његовог раног одређења за поезију душе и екстазе, анимозитета према класицистичком идеалу миметичког копирања узора, схватања песничтва као аутентичног израза песничким духом прожете јединке, као искрено проживљене осећајности, па до експлицитног везивања своје поезије за поезију српских романтичара, есејистика Црњанског креће се једном линеарном путањом” (Исто).

Ипак, важна је ту Елиотова идеја да Паундово окретање кинеској традицији јесте чин побуне, или, можда још прецизније, нека врста кључног аргумента за побуну против књижевних конвенција. Побуна је више окренута ка викторијанској поезији. Како каже Минг Сије, „Паунд је свјесно користио своје преводе у *Киттају* као противтежу ономе што је видио као досадно зујање исквареног елегичног лиризма, што је у његовом виђењу карактеристика већине викторијанске поезије средњег и позног периода” (Сије 1993: 261). И не само то, него ће Паунд слично рећи и за умјетност трубадура Арноа Данијела и пјесника слатког новог стила Гвида Кавалкантија, наиме: „видио сам ону прецизност која ми недостаје у викторијанцима, то експлицитно приказивање, било спољашње природе, било емоције” (Паунд 1968). Зато Кемер закључује за збирку *Киттај*:

Њено право постигнуће лежи не у границама компаративне поетике него безбједно унутар напора, који се тада настављао у Лондону, да преиспита природу енглеске пјесме. Састојао се у истовременом повећању три критеријума до највишег степена, критеријума који су се до тада развијали независно: принцип *слободне стиха*, да један стих јесте јединица композиције; имажистички принцип, да пјесма може градити своје ефекте на стварима које поставља пред духовно око именујући их; и лирски принцип, да ријечи или имена, поређани у времену, јесу повезани међусобно и призивају једни друге периодичним звуковима. (Кемер 1971: 199)

У ставовима Паунда и Црњанског можемо издвојити више елемената. У питању је једно посебно надовезивање на традицију, које се заснива на њеном реинтерпретирању. Долази до проширења идеје о традицији – у вези са Елиотовим виђењем, и још и шире – традиција почиње да укључује далеке културе. Посљедица тога јесте и један снажан космополитизам, који, наравно, није у сукобу са осјећањем припадности својој култури. У старим и удаљеним текстовима, који припадају сасвим различитом контексту, откривају се универзална осјећања и мисли, па онда и своја. Јача идеја о свеопштој повезаности, која се може видјети и као варијанта суматраистичке идеје о томе да се у свијету откривају „дотад невиђене” везе. Те везе нису само у свијету, него и у књижевности.

„Двадесет година” о којима говори Паунд означавају размак између двије пјесничке генерације: за нову генерацију поетика оне старе постала је конвенционална, и зато одвојена од живота, па клишеи чак не допуштају да се умјетношћу живот непосредно осјети, разумије и обухвати.

За Паунда и Црњанског превођење, осим што значи проширивање концепта традиције, јесте и откривање нечега свог у до тада непознатој



култури. То је онда и средство да се сопствена култура погледа новим очима. На тај начин се Паунд, како каже Мирко Магарашевић, „супротставио дотадашњој доминацији изразито европоцентричне и јудеохришћанске културе која је већ увелико утабала своје културне клишее” (Магарашевић 2019: 96). Исто би се могло рећи и за Црњанског. Самим тим, то је дио општег модернистичког превредновања своје, европске традиције и окретања ка искуствима неевропских култура. То је тенденција и у другим умјетностима, рецимо, у сликарству, гдје ће се, да издвојимо познате примјере, Анри Матис и Пабло Пикасо окренути почетком двадесетог вијека искуствима афричке уметности. Умјетници у нечему туђем, и до тада непознатом или игнорисаном, или схватаном као нижеразредно или примано као егзотика, налазе упориште за своје заузимање средишњег мјеста у култури.

У најширем смислу, преводи Паунду и Црњанском служе као легитимисање модернистичке поетике, чији су они главни покретачи и носиоци. Превођењем се легитимише сопствена тежња за новином, тематском и формалном. И у конкретном плану – то је легитимисање жанровског помјерања, као и нарушавања опозиције између (везаног) стиха и прозе, и то двоструко: прелазак од пезије ка прози, тј. од везаног ка слободном стиху, са једне стране, и ритмизација прозе, њено приближавање стиху, са друге стране.

Превођење је и могуће са језика који пјесници не познају зато што и Паунд и Црњански у тим пјесмама проналазе своје емоције, па их онда, легитимно, исказују у новом облику.

Код Паунда, превођење је пут ка откривању новог израза. Код Црњанског, то је нека врста потврде да су његове иновације легитимне. У оба случаја, објављујући, и откривајући својој публици једну стару традицију, они граде контекст у коме ће њихова поезија бити схваћена не као ексцес, и не само као побуна против конвенција непосредно претходне генерације, него као појава која има своје оправдање, па треба да дјелује као један природан и логичан развој, и истински наставак древне традиције.

Превођење Паунда и Црњанског кинеске поезије, и њихова интерпретација тог процеса, открива нам нешто од поетике једног и другог писца, нешто од поетике модернизма, а и један општији аспект књижевне еволуције.

## ЛИТЕРАТУРА

- Билингс 2020: Timothy Billings. Editor's Introduction: Cracking the Crib. Ezra Pound. *Cathay: A Critical Edition*. Edited by Timothy Billings. New York: Fordham University Press. 15–32.
- Елиот 1970: T. S. Eliot. T. S. Eliot: from his Introduction to *Ezra Pound: Selected Poems* (1928). J. P. Sullivan (ed.). *Ezra Pound: A Critical Anthology*. Harmondsworth: Penguin. 101–109.
- Елиот 1975: T. S. Eliot. Tradicija i individualni talenat. Sreten Marić, Đordije Vuković (prir.), *Radanje moderne književnosti: poezija*, Beograd: Nolit, 1975, 286–293. Prevela Milica Mihilović.
- Јамасаки 1990: Песме старог Јапана Милоша Црњанског. Милош Црњански. Антологија кинеске лирике и Песме старог Јапана. Београд: Народна библиотека Србије, Горњи Милановац: Дечје новине. XXIX–XXXVII.
- Кенер 1963: Hugh Kenner. *Introduction*. Ezra Pound. *Translations*. Norfolk: New Directions.
- Кенер 1971: Hugh Kenner. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Ломпар 2018: Мило Ломпар. *Црњански – биографија једног осећања*. Нови Сад: Православна реч.
- Магарашевић 2019: Мирко Магарашевић. *Песнички свет Езре Паунда*. Нови Сад: Академска књига.
- Норман 2011: Carls Norman. *Ezra Pound*. Novi Sad: Orpheus. Preveo Viktor Radun Teon.
- Паунд 1968: Ezra Pound. A Retrospect. *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions Publishing. 3–14.
- Паунд 1974: Езра Паунд. *Како га читати*. Нови Сад: Матица српска. Прево Милован Данојлић.
- Паунд 2013: Езра Паунд. *Китај*. Београд: Службени гласник. Прево Зоран Скробановић.
- Пенда 2012: Petar Penda. *T. S. Eliot: Poetska i teorijska kontekstualizacija*. Vanja Luka: Filološki fakultet.
- Петров 1990: Александар Петров. Црњански и поезија Истока. Милош Црњански. Антологија кинеске лирике и Песме старог Јапана. Београд: Народна библиотека Србије, Горњи Милановац: Дечје новине. III–XXI.
- Раичевић 2021: Горана Раичевић. *Агон и меланхолија: Живој и дело Милоша Црњанској*. Нови Сад: Академска књига.
- Сије 1993: Ming Xie. Elegy and Personae in Ezra Pound's *Cathay*. *ELH*, Vol. 60, No. 1 (Spring 1993), 261–281.
- Скробановић 2013: *Китај* Езре Паунда. Езра Паунд. *Китај*. Београд: Службени гласник. Прево Зоран Скробановић. 37–55.

- Тосић 2020: Добрица Тосић. Милош Црњански. *Дванаест портрета*. Београд: Лагуна.
- Хејо 2003: Eric Hayot. *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel quel*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Црњански 1966: Милош Црњански. *Сабрана дела, 4, Поезија*. Београд: Просвета, Нови Сад; Матица Српска, Загреб; Младост, Сарајево: Свјетлост.
- Црњански 1983: Miloš Crnjanski. *Izabrana dela, 1, Pesme*. Beograd: Nolit.
- Црњански 2008а: Милош Црњански. *Сабрана дјела, 6, Лирика Ишаке и коментари*. Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих.
- Црњански 2008б: Милош Црњански. *Сабрана дјела, 10, Есеји*. Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих.
- Црњански 2017: Miloš Crnjanski. *Ispunio sam svoju sudbinu*. Beograd: Štampar Makarije, Podgorica: Obodsko slovo, Trebinje: Hercegovina izdavaštvo.
- Шутић-Кубота 1990: Драгана Шутић-Кубота. Милош Црњански као преводилац кинеске лирике. Милош Црњански. Антологија кинеске лирике и Песме старог Јапана. Београд: Народна библиотека Србије, Горњи Милановац: Дечје новине. XXII–XXVIII.

Goran M. Radonjić

#### THE POUND ERA, THE CRNJANSKI ERA: TRANSLATING OF CHINESE POETRY AS LEGITIMATION OF MODERNIST POETICS

**Summary:** In this paper, among many parallels between Miloš Crnjanski and Ezra Pound, two are discerned: the position two authors enjoy in their respective cultures, and their translating of Chinese poetry along with its impact. Contrary to the view on Crnjanski's "Poundian position" as being marked by cultural and social inferiority, it is interpreted as a place in the center, eventually acquired. It is not merely a point that the main line of literature goes through, but a point of reference, a position from which both earlier and consequent authors are observed.

Translating of Chinese poetry, both for Pound and Crnjanski, means expanding the concept of tradition, and revealing something of their own in the previously unknown culture, in addition to gaining a new perspective on their culture. It also legitimates their aspiration towards novelty, both thematical and formal. Two modernist authors construct a context in which their poetry would be understood not as an excess, a mere revolt against the conventions of preceding generation, but also as an instance that has its justification and is supposed to act as a natural and logical development, a true continuation of the ancient tradition.

**Keywords:** modernism, Chinese poetry, translation, tradition, legitimation of poetics.

Марија М. Шљукић\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Докторске студије

## ЛОНДОН КАО КОНСТАНТА У ПРЕЛОМНОЈ ЕПОХИ У *ЕМБАХАДАМА* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

**Сажетак:** У овом раду истраживање је засновано на проматрању и уочавању свих оних битних карактеристика, које дефинишу и редефинишу англофони простор у преломним историјским тренуцима оличеним у *Ембахадама*. Аналитичком методом дубински се разматра међуоднос и корелација између простора, времена и људи самерених из визуре српског дипломате у Енглеској, у Лондону, Милоша Црњанског, дочараних путем принципа сећања и памћења. Приликом сагледавања утицаја англофоног простора на дипломате долази се до одређених сазнања о узајамном каузалном односу различитих културних модела и традиција, који су уткани у саму бит српске и енглеске дипломатије.

**Кључне речи:** Милош Црњански, Ембахаде, аналитичка метода, Лондон, простор, принцип сећања и памћења.

Лондон и његова просторност обликовани су и изграђени у имажинативном свету Милоша Црњанског у складу са историјском епохом, али и многоструким политичким идентитетима, првенствено англофоним утицајем и остварен кроз присуство различитих страних влада, које су стицајем неповољних ратних околности у својим земљама, уточиште пронашли у Енглеској.

Лондон у наративном ткању Црњанског обликује се на амбивалентан начин, а на перспективу сагледавања града утичу његове емоције, али

---

\* marijasljukic0402@gmail.com

и промена егзистенцијалне позиције. Временске нити ткања изражене су кроз однос прошлости и садашњости, а уцеловљене активирањем процеса сећања и памћења.

Silazimo zatim da večeramo i žena me podseća kako su mi nudili premeštaj u London, kad sam se rešio da idem iz Berlina, i kako sam rekao: da ne znam jezik dobro i da nikad neću živeti u Londonu. Velim: ovo je samo privremeno.

To sam ovde, pre 20 godina, rekao (Crnjanski 1984: 36).

Лондон је дефинисан и кроз опис временских прилика (магла), које обликују људска размишљања, али и сам доживљај града.

Писац показује хоризонталну пројекцију урбаног простора кроз дихотомију периферије и центра града. Градско језгро је исказано кроз присуство описа Хајд Парка у нешто промењеним околностима.

Sa njegovih prozora vidi se Hajd Park, u zelenilu, sa jahačima što, ujutru, galopiraju. Iznad parka lebde srebrni i plavi baloni antiaeroplanske artiljerije, odbrane Londona. Baterije poslužuju ŽENE u uniformama (Crnjanski 1984: 56).

Урбани простор је представљао и пропламсај сигурности за Краљевину Југославију и посланство, краља Петра II Карађорђевића и његову Владу.

Интимни простор собе краља Петра II у кући нашег посланика, Upper Grosvenor Street, представља укрштај приватног простора са политичким кодом у коме се остварују перманентни дипломатски дијалози о важним питањима за државу у преломној историјској епохи.

Микрохронотопи хотела, особито хотела „Berkeley”, остварени су кроз преплетај разноликих индивидуалних карактера са егзистенцијалним простором неких од министара у Влади.

Лондон је уцеловљен као простор у коме се наизменично смењују дневни и ноћни свакодневни живот становника, који особито долазе до изражаја у атмосфери града. „Poznato je da je grad bučno more, [...] usred noći, neprekidno čuje huka talasa i plime” (Bašlar 2005: 47).

Црњански приказује призор Лондона у ноћи као позитиван принцип, иако донекле затомљен ратним дејствима, што се осликава кроз изражавање емотивних стања становника. „U Londonu, međutim, noću, vrlo je lepo. „Reflektori obasjavaju nebo, koje je kao ametist, plavo. Katkad, vojnici i žene, na Pikadiliju, o ponoći, igraju” (Crnjanski 1984: 77).

Јавни простор станице *Baker Street* укршта се са приватним простором зграде у којој су настањени Милош Црњански и његова супруга.

Политички идентитет Краљевине Југославије унутар англофоног простора изражава се и кроз постојање *Службених новина*.

*Ембахаге* представљају мемоарску прозу проматрану из визуре посматрача интересантне историјске и политичке епохе на прекретници, потцртану документарном подлогом оствареном у виду новина, Черчилових *Мемоара*, али и кроз поједина сведочења самих учесника догађаја.

Четврта knjiga mojih uspomena (o emigrantskim vladama u Londonu) obuhvata vreme od 21. VIII 1941. Počinje radom generala Simovića, prvog predsednika. To neće biti memoar, na osnovu priča [...] nego dokumenata, i, još živih svedoka. A kad je reč o tom generalu, u mojim *Embhadama*, reč je o Simoviću u Londonu, od septembra 1941. do njegovog pada. Bio sam, za to vreme, „savetnik za štampu“ u njegovom kabinetu (Crnjanski 1984: 64).

Аутор је кроз лична сећања, запажања, размишљања и утиске о дипломатском службовању изградио панораму разноликих историјских, социолошких, друштвених и психолошких карактеристика и елемената, остварујући целовиту представу прилика и односа, које су владале и преовладале у Европи тога доба.

Због тога што је *Ембахаге* писао стваралац [...] Оне су много више литерарни документи, уобличење онога што је један писац, попут Црњанског, склон ироничним и гротескним демаскирањима, умео и могао да напише [...] Зато се чини да су најбоље странице ових мемоара оне у којима је реч о појединостима из круга амбасаде. [...] Црњански је тада сликао опште стање и међуљудске односе у амбасадама које су се утолико усложавали што су из земље долазиле познате политичке личности и дискутовало се о шкакљивим проблемима, што је песник Црњански често доживљавао као комедију. Разуме се, у свакој од четири књиге издвајају се по неколико важних историјских догађаја који су пресудно утицали на будућност земље или се наметао као главна личност појединац, који је давао тон свему што се ту радило и спроводило у политици коју је држава креирала (Вучковић 2015: 240–241).

*Ембахаге* су обликоване кроз сећања Милоша Црњанског на преломну историјску епоху укрштањем проживљених и доживљених искустава са документима.

individualno pamćenje. Ono nije u potpunosti izolovano i zatvoreno. Da bi se spomenuo sopstvene prošlosti, čoveku je često potrebno da se pozove na uspomene drugih. On se oslanja na reperne tačke koje postoje izvan njega, a koje fiksira društvo. Štaviše, funkcionisanje individualnog pamćenja nije moguće bez instrumenata kakvi su reči i ideje, koje pojedinac nije izumeo već ih je pozajmio od sredine u kojoj živi. Takođe, tačno je da se sećamo samo onoga što smo videli, uradili, osetili ili mislili u jednom trenutku vremena (Albvaš 2015: 30).

Културни код у *Ембахадгама* читује се кроз радио-емисије на ВВС-ију, чиме се успоставља западни утицај на дешавања око југословенског посланства и отправника послова у Лондону.

Посебан сегмент лика Лондона представља промењен изглед града током бомбардовања, које се примећује, како на урбаној просторности града, тако и на расположењима, осећањима и емотивним стањима људи кроз призму индивидуалних идентитета унутар колективног искуства. Простор хотела „Park Lane” представља укрштај познатог и непознатог света унутар кога се обликује микропростор хола хотела, који постаје стециште разноликих људских карактера.

Svako veće, posle večere, sedimo, dakle, u holu hotela „Park Lane” i pretresamo one koji, jedan po jedan, stižu u London. Posle bombardovanja, koje je trajalo, skoro neprekidno, od septembra prošle godine do maja ove godine, stišao se, privremeno, i London. [...] Pošto niko ne silazi, – sem žena, i dece, – u sklonište, pod zemljom, ni naš sto nikad nije prazan. Kad sirene dadu znak *all clear*, svi se zgledamo zadovoljno. [...] Mi, međutim, sedimo u holu, za sve vreme artiljerijske vatre, uvereni da je SEDAM SPRATOVA iznad nas. Tek posle mesec dana, iznenada, saznajemo, da je hol usred kvadrata hotela, i, da nad njim nema ničeg, sem STAKLA (Crnjanski 1984: 43).

Микрохронотоп хотела се обликује кроз назначење вертикалне стратификације простора уз посебно истицање степеништа и подземног дела, што се одражава на понашање и осећања појединаца унутар колективне сфере.

Stepenicama koje vode u podrum uvek se *silazi*. U sećanjima ostaje sačuvano samo silaženje, i ono karakteriše onirizam tih stepenica. Što se tiče stepenica koje vode u sobu, po njima se ide i gore i dole (Bašlar 2005: 45).

Милош Црњански политички идентитет Владе генерала Симовића сагледава из двоструке перспективе, односно кроз оствареност западног англофоног утицаја на идејном плану сагледавања ратних прилика.

Do Atine, general Simović i njegova vlada, mogu se smatrati još, kao suverena vlada. Od Atine, – kad su ih preuzeli Englezi, – bili su samo neka vrsta kolonijalne vlade. [...] Kad su pošli za London, sve što su Petar II i general Simović, i njegovi ministri, govorili, govorili su kao papagaji u kavezu (Crnjanski 1984: 47).

Временско ситуирање Владе и самог краља Петра II унутар англофоног простора остварује се јуна 1941. године, под упливом Черчила, енглеског премијера. „Kultura сећања се у највећој мери заснива, ... на обличима односа према прошлости” (Asman 2011: 29).

Друштвени идентитет града Лондона посебно припадника виших друштвених слојева приказан је кроз одржавање забава, упркос ратним околностима.

Čerčil, [...] priredio je (sept. 6) proslavu rođendana Petra II i pozvao na tu proslavu sve kraljeve i sve kraljice, kojih je, onda, u Londonu, bilo mnogo.

Petar II dobio je, od svog kuma, engleskog kralja, tabakeru.

Pri svečanom prijemu u Klubu engleskih oficira, Petar II se zavetovao da će se vratiti u svoju zemlju 'sa još većom ljubavlju' – za Englesku (Crnjanski 1984: 74).

Банкет леди Пеџет представља укрштај историјског и друштвеног нивоа града, јер му присуствују и неки од истакнутих представника разноликог југословенског друштва.

Политички код је показан кроз микропростор зграде KINGSTON HOUSE, S.W. 7, где је била смештена југословенска Влада унутар кога долази до преплетаја приватног и пословног простора неких министара. Политички и културни живот југословенске заједнице у Лондону самерава се кроз зграду KINGSTON HOUSE, S. W. 7, која је представљала сржну тачку око које су се окупљали многи представници друштва у контексту књижевних вечери и дебата.

Политички лик југословенске Владе у Лондону је обликован кроз оптикум разноликих индивидуалних идентитета, који својом укупношћу представљају идејни слој и уопште политичке интересе Краљевине Југославије унутар англофоног простора.

Na dan mog dolaska u London, 21. avgusta 1941. godine, Simović je baš vršio rekonstrukciju, [...] Pored Predsedništva, stvara zasebno ministarstvo vazduhoplovstva i mornarice, a uzima i ministarstvo vojno. [...] Slobodan Jovanović ostaje potpredsednik i dobija da zastupa Mišu Trifunovića. Grol uzima saobraćaj. Krnjević postaje drugi potpredsednik vlade i dobija poštu (Crnjanski 1984: 76).

Црњански приказује дипломатске релације унутар простора Лондона као веома сложене због ратне ситуације, јер долази до прожимања политичког кода са дипломатијом.

Историјска преломна епоха и колективно ратно искуство самеравају се кроз визуру индивидуалних, особених појединаца у лондонској средини, што се одражава на дух и атмосферу града. „London je bio pun vojnika, u engleskoj uniformi, koji su, na rukavu, nosili ime svoje otadžbine” (Crnjanski 1984: 88).

Црњански је у *Ембахадама* из визуре посматрача сагледао Владу и ministre и њихово деловање у Лондону, њихове међусобне препир-



ке и интриге, а нарочито у контексту генерала Симовића према кнезу Павлу, које су само шкодиле угледу Краљевине Југославије у енглеском дипломатском простору. Југословенско посланство у Лондону је преко дискредитације кнеза Павла покушало да изврши утицај на Енглезе да се боље ситуира у англофоној средини. Енглези су ценили и уважавали кнеза Павла, без обзира на чињеницу да је генерал Симовић преко радио-емисије на ВВС-ију покушао да створи негативну представу о кнезу Павлу у очима енглеске дипломатије, што се испољава кроз чин задржавања ордења, чак и у промењеним историјским околностима након рата.

nosilac Ordена podvezice [...] највишег ордења у Englesкој i englesкој kraljevској porodici. [...] то, povлачи за собом i приватну kneževу zastаву, stег, који стоји, pored stегова осталих носилаца Ordена, u капели Sv. Džordža, u Vindzору. [...] knez остао носилац, i visоког, породичног, ордења, који имају скоро само krunисане главе u Evропи, – Ordена kraljevског Viktorијиног lanca (Crnjanski 1984: 93).

Енглеска дипломатија оличена у лику премијера Черчила и Идна сагледала је и уочила идејну флексибилност генерала Симовића и Јовановића, што се негативно одразило на целовиту слику југословенске дипломатије унутар англофоног политичког и културног простора.

Čerčil i Idn imali su da uvide, brzo, po dolasku te vlade u London, da ni Simović, ni Jovanović, ne misle da vode onu politiku koju su Englezima obećavali, uoči 27. marta. To jest politiku RATA (Crnjanski 1984: 101).

Црњански је проценио збивања и околности у оквиру дипломатске сфере у Лондону и дефинисао их као „врзино коло” јер само чињенично стање, које је преовлађивало није помагало народу, који је остао у Југославији под дејством немачких окупационих власти.

Историјска епоха разматрана кроз визуру хронотопа Лондона исказује све оне вредности и карактеристике оличене индивидуалним сећањима, а у пуном обиму и дубински асоцијативно самерене на фону колективног искуства.

Lična сећања појединаца у интеракцији су s колективним сећањем. Ипак, појам колективног сећања није довољно јасан и у њему се stapају важне разлике. Већа и свеобухватнија сећања укључују породицу, комшилук, генерацију, друштво и културу у којој живимо. Ове димензије сећања разликују се по свом обиму и дometу, преклапају се и укрштају у појединцу који их инкорпорира на разне начине. Лjudи стићу ова сећања не само непосредно – проživљавањем, него и кроз интеракцију, комуникацију, учење, идентификацију и усклађивање. Čесто није лако одредити где се једна врста сећања завршава, а где почиње друга (A. Asman 2015: 72).

Понашање дипломата и министара у оквиру англофоног простора било је необично будући да су покушавали да се уклопе у средину и себе истакну у први план, сматрајући да на такав начин доприносе бољој позицији и угледу југословенске дипломатије, али и саме државе у високом енглеском дипломатском кору у Лондону.

Дубинским сагледавањем и разматрањем прилика у епохи пред Други светски рат битно је уочити временске и просторне одреднице, које омеђавају, али и чине бит дипломатских односа уграђених у хронотопе Лондона, Берлина и Рима, а чијим се проматрањем стиче целовита представа о околностима у Европи посматраног периода. Берлински период Милоша Црњанског дефинисан је кроз уочавање временских одредница 1928–1929. и 1935–1938, истовремено кроз постојање и опстојавање хронотопа Берлина конституисаног оптикумом дипломатских релација и помоћу кључних историјских догађаја, који осветљавају историјску перспективу и димензију града.

U svakoj prestonici, u ono doba, diplomate su imale svoj kvart, gde su bile ambasade i poslanstva, – obično raskošne palate, sa parkom i svečanim ulazima. [...] U Berlinu, bila su, u ono vreme, dva takva kvarta, jedan kod Brandenburške kapije, a drugi kod Bendlerovog mosta, blizu *Tiergartena*. Naše poslanstvo bilo je kod tog mosta. [...] I mi smo, dakle, bili u otmenom kvartu. [...] Ulica, u kojoj se nalazilo poslanstvo naše zemlje, nosila je, u Balugdžića doba, starinski i sentimentalni naziv: *Regentenstrasse* (Crnjanski 1984a: 17).

Макропростор амбасаде у Берлину одређен је наизменичним смењивањем временских нити ткања, али и позитивним и негативним емотивним стањем Црњанског према тој вили, где је вертикална пројекција назначена доњим нивоом приватног простора посланика и горњим, намењеним службеним потребама амбасаде. Унутар сагледавања ове целине издваја се неколико микропростора, којима писац посвећује посебну пажњу (плава соба, салони за пријем у розе и резедо боји).

Za fenomenološku studiju intimnih valera unutrašnjeg prostora kuća je, van svake sumnje, najpogodnije biće, razume se, pod uslovom da bude shvaćena i u svom jedinstvu i u svojoj složenosti, uz pokušaj da se svi njeni pojedinačni valeri integrišu u fundamentalnu vrednost. [...] Prošlost, sadašnjost i budućnost daju kući različite dinamizme koji se često mešaju, sudarajući se ponekad ili izazivajući se međusobno (Bašlar 2005: 27, 30).

Црњански у свом наративном обликовању сећања на 1935. годину покушава да дефинише тадашњи историјски контекст дипломатских ко-

релација Немачке и Италије, чијим се дубљим уочавањем остварује политички лик тадашње Европе.

U leto god. 1935, kad je Stojadinović primao ministarstvo spoljnih poslova, stvaranje 'dobre atmosfere' u Berlinu (ali i u Rimu) bila je OPŠTA politika zapadnih sila, – naših, takozvanih, velikih saveznika (Crnjanski 1984a: 196).

Утицај англофоних политичких идеја и размишљања одразио се и на ставове које је заступала Краљевина Југославија.

Prema engleskom komentatoru njegove istorije (Literarni dodatak „Timesa”, br. 2. 428, str. 450), Čerčil je savetovao, 'imajući na umu opasnost od Nemačke', da engleska vlada ne treba da se trudi da igra vodeću ulogu i da treba ići 'NE DALJE nego će ići Francuska'. Ja ne znam, kako rekoh, šta je Cincar radio početkom 1936. i kakva je imao uputstva, ali znam da je naša politika bila tačno, sasvim tačno, kao po savetu Čerčila (Crnjanski 1984a: 197).

Политички код особито истакнут унутар дипломатског хоризонта очекивања Немачке, изграђивао се кроз однос Краљевине Југославије, како према Италији, тако и према Енглеској.

Nemačka je, sa ZADOVOLJSTVOM, primila k znanju, poboljšanje odnosa, između Italije i Jugoslavije. U toj politici treba ići i dalje. TREBA JUGOSLAVIJU ODMAMITI OD ENGLLESKE (Ciano, Diplomatic Papers, str. 54.) (Crnjanski 1984a: 212).

Дипломатија је била уско повезана са политичким кодом важних чинилаца међународне политике, чијим се понирањем у срж међусобних повезаности остварује визија интегралне слике Европе након одржаних Олимпијских игара у Немачкој.

Nemački ministar spoljnih poslova baron Nojrata [...] Nemaц je pokušavao da, Italijana, zaplaši, još više, Engleskom. Engleska je počela, kaže, da radi na pojačanju svojih pozicija u Beogradu, i želi da dobije BAZE na obali Jadrana, za slučaj rata sa Italijom. Engleska na taj način, želi da kompletira ZAOKRUŽAVANJE Italije. [...] Grof Čano bio je primljen kod Hitlera. [...] Hitler mu je rekao, da je JEDINA država, sa kojom Nemačka ima dobre odnose Jugoslavija (?) Savetovao je Čana da Mađarsku uputi prema Pragu, a ne prema Beogradu. Jugoslavija je, kaže, nespokojna, jer se boji italijanskih namera. Treba je umiriti! Ona bi se, na taj način, mogla izvući iz uticajne sfere Francuske, i, naročito, Engleske. Engleska, – rekao je Hitler, grofu Čanu, – želi da Beograd bude CENTAR antiitalijanski. [...] Italija je sa nama, u septembru, potpisala jedan ekonomski ugovor i, tom prilikom, Stojadinović je dao deklaraciju, da, mi, sa Italijom ulazimo u jedan period *saradnje* (Crnjanski 1984a: 212).

Дипломатске релације између држава Италије и Југославије на потпунији и свеобухватнији начин откривају се тек кроз размишљања и ста-

вове нашег угледног дипломате у Риму, Јована Дучића, обликованих и представљених у званичном акту.

Sada je Ciano otvoreno izjavio da traži s nama savez na principu 'osovina Berlin-Rim' kako je to u milanskom govoru obeležio nedavno Mussolini. [...] Najčudnije mi izgleda ovo: što Italija nije do sada u savezu ni sa jednom drugom državom a danas ga želi s nama. Sa Nemačkom ima samo jedan pakt o konzutovanju za zajedničku akciju u slučaju zajedničkih interesa, ali to još nije savez. [...] Nemam, Gospodine Predsedniče, da iz Rima koliko Vi sa Vašeg položaja znadem da li ovaj talijanski predlog stoji u vezi sa nečim iz pozadine današnjih evropskih poremećenih odnosa. [...] Ali tražeći da brzo i odmah uzmemo ovakav stav prema 'osovini Berlin-Rim', nema sumnje da je posredi jedan prepad koji ćete Vi najbolje oceniti koliko stoji u interesu naše otadžbine, i prema kojem ćete se opredeliti po mudrosti koja Vam je svojstvena... (Crnjanski 1984a: 213).

Писац је преобликујући и формирајући своје успомене кроз принцип памћења и сећања, уобличио мемоарску прозу, тежећи да постигне што објективније и веродостојније визуре приказаног периода.

Управо зато је он веровао да својим успоменама може дати тачну слику о нашој међуратној дипломатији и људима у њој. [...] Пишући *Ембахаге* Црњански је, дакле, с једне стране желео да пружи истиниту слику о људима с којима је у дипломатији сарађивао, другачију од оне која о њима званично влада (Недић 1988: 278).

Хронотоп Лондона обликован је интегрално као јединствена органска твореница у којој су подједнако заступљени егзистенцијални, приватни простор, али и простор дипломатског службовања Милоша Црњанског. Лондон је изузетно важан као просторна одредница у којој су заступљени елементи стваралачког бивствовања писца, али и проживљених и доживљених искустава, који су обликовали његову ауторску личност. Топоними Лондона, Берлина и Рима кључни су за сагледавање дипломатских утицаја, релација и корелација, а остварују се како на нивоу англофоног културног простора, тако и унутар ширег сагледавања кључних догађаја и личности у преломној епохи пред и током Другог светског рата.

## ЛИТЕРАТУРА

- Albvaš 2015: M. Albvaš, „Kolektivno i istorijsko pamćenje”, u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, zbornik (prir. Michal Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović), Beograd: Zavod za udžbenike.
- Asman 2011: A. Asman, *Duga senka prošlosti*, Kultura sećanja i politika povesti, Beograd: Biblioteka XX vek, Knjižara Krug.
- Asman 2015: A. Asman, „Sećanje, individualno i kolektivno”, u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, zbornik (prir. Michal Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović), Beograd: Zavod za udžbenike.
- Asman 2011: J. Asman, *Kultura pamćenja: pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, Beograd: Prosveta, Službeni glasnik.
- Bart 2009: R. Bart, „Semiologija i urbanizam”, u: *Antologija Teorija arhitekture XX veka*, zbornik radova (prir. Miloš Petrović), Beograd: Građevinska knjiga.
- Bašlar 2005: G. Bašlar, *Poetika prostora*, Čačak: Gradac.
- Вучковић 2015: Р. Вучковић, *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд: Свет књиге.
- Lefevr 1974: A. Lefevr, *Urbana revolucija*, Beograd: Nolit.
- Mamford 2006: L. Mamford, *Grad u istoriji, njegov postanak, njegovo menjanje, njegovi izgledi*, Beograd: BOOK&MARSO.
- Недић 1988: М. Недић, *Стара и нова проза*, Огледи о српским прозаистима, Београд: Вук Караџић.
- Crnjanski 1984a: M. Crnjanski, *Embahade I–III*, Beograd: Nolit.
- Crnjanski 1984b: M. Crnjanski, *Embahade IV*, Beograd: Nolit.

Marija M. Šljukić

### LONDON AS A CONSTANT IN THE TURNING ERA IN *THE EMBAHADS* OF MILOŠ CRNJANSKI

**Summary:** In this paper, the research is based on the observation and sighting of all those important characteristics, which define and redefine the Anglophone space in the crucial historical moments embodied in *The Embahads*. The analytical method deeply examines the interrelationship and correlation between space, time and people measured from the point of view of the Serbian diplomat in England, in London, Miloš Crnjanski, evoked through the principles of memory and remembrance. When considering the influence of the Anglophone space on diplomats, certain knowledge is gained about the mutual causal relationship of different cultural models and traditions, which are woven into the very essence of Serbian and English diplomacy.

**Keywords:** Miloš Crnjanski, *The Embahads*, analytical method, London, space, the principle of memory and remembrance.

Снежана З. Калинић\*

Универзитет у Београду – Филолошки факултет  
Катедра за општу књижевност и теорију књижевности

## АНТИУТОПИЈСКИ АСПЕКТИ БЕКЕТОВОГ *КРАЈА ПАРТИЈЕ* И XLIX ПОГЛАВЉА ДЕСНИЧИНОГ РОМАНА *ПРОЉЕЋА ИВАНА* *ГАЛЕБА: ИГРЕ ПРОЉЕЋА И СМРТИ*

**Сажетак:** Овај рад је компаративна студија усредсређена на најважније антиутопијске аспекте двају ремек-дела објављених 1957. године: *Прољећа Ивана Галеба*, Десничиног романа о *играма прољећа и смрти*, и *Краја партије*, Бекетовог позоришног комада о спором умирању у једном опустошеном свету у којем се богиње пролећа, цвећа, дрвећа и жита – Флора, Помона и Церера – узалуд екстатично дозивају. У раду се на трагу савремених студија (анти)утопије пореде начини на које се у Бекетовом *Крају партије* и XLIX поглављу Десничиних *Прољећа* критикују наивни појавни видови утопизма.

**Кључне речи:** утопија, антиутопијско, смрт, пролеће, лек, хлеб, Бекет, Десница.

Речитошћу својих књижевних остварења, својим пореклом и/или језиком изражавања Владан Десница и Самјуел Бекет надилазили су оквири националних књижевности. Десница је српски писац из Далмације који је захватао српске, хрватске и југословенске, а донекле и европске културне оквири, а Бекет је писац ирског порекла који је своја дела, међу којима су многа убрзо постала важан део светске књижевности, писао и на енглеском и на француском језику. Иако та необична везаност ових позних модерниста за различите културне оквири није главни разлог

---

\* s.kalinic@fil.bg.ac.rs

због којег се они у овој упоредној студији доводе у везу, у њој ће ипак бити сагледане неке од последица Бекетове двојезичности које су посебно уочљиве у енглеској верзији његовог *Краја партије*, која се овде пореди са Десничиним *Прољећима Ивана Галеба*, јер је управо та верзија чувене Бекетове антидраме о спором умирању, због своје експлицитне повезаности са појединим ремек-делима енглеске и америчке књижевности и са преводом *Светио писма* на енглески језик, у много приснијој вези са неким од најчувенијих дела светске књижевности усредсређеним на проблем смрти него што је то случај са француским изворником *Краја партије*, и поред тога што је и он за енглеску културу везан много више од других Бекетових остварења првобитно написаних на француском због тога што је премијерно постављен на сцени лондонског Royal Court Theatre почетком пролећа 1957. године – исте оне у којој је објављен и Десничин роман о *штрама прољећа и смрти*.

Исто време објављивања Десничиних *Прољећа* и Бекетовог *Краја партије* тек је, међутим, први у читавом низу разлога због којих се управо та Бекетова крајње песимистична драма, наоко сасвим другачија од меланхоличног лудизма Десничине прозе, пореди са његовим најчитанијим романом, који се обично доводи у везу са разним, превасходно приповедним остварењима.<sup>1</sup> Још један разлог за њихово поређење налази се у изразитој метафикционалности Бекетових позоришних и Десничиних романескних текстова о феномену смрти. Бекетов *Крај партије* не завршава се крајем на који упућује наслов те антидраме, већ показује до које су мере почеци и завршеци метафикционалних позоришних комада и људских животних прича једни другима налик и међусобно повезани. Једна од особености њене енглеске верзије у томе је што је прва реч која је у њој изговорена – реч „Finished” (Бекет 2006: 93)<sup>2</sup> – нешто што њен текст чини крајње необичним јер је много примеренија крају него почетку једног књижевног дела, и то не само зато што је својеврстан ехо

<sup>1</sup> Лидија Делић, Драган Стојановић, Јелена Новаковић и Александар Јерков повезали су Десничина *Прољећа* са Мановом прозом, Броховим романом *Вергилијева смрт*, Хадријановим *мемоарима* Маргерит Јурсенар, Фокнеровим романом *Док лежах на самрти*, Монтегевим *Олегијма*, Прустовим *Трајањем* и са Бекетовом романескном трилогијом, а Јован Делић је упоредио XLIX поглавље његових *Прољећа*, као „негативну утопију”, са древним *Епосом о Гилгамешу* (в. Делић Л. 2007, Стојановић 2007, Новаковић 2007, Јерков 2019, Делић Ј. 2007). Треба, осим тога, имати у виду и да је Јерков Десничин *Проналазак АѠанатика* повезао са Волтеровим *Кандидом* и Сарамоговим романом *Смрт и њени хирови*.

<sup>2</sup> „Готово” (Бекет 1984: 124).

„последњих речи” које је разапети Исус изговорио на крсту.<sup>3</sup> Притом је *Крај партије* драма необична и због тога што се то нешто што је већ у њеном првом исказу „готово, [...] скоро готово” (Бекет 1984: 124), а што умногоме наликује на смак света и на споро умирање неколицине преживелих људи, ипак не окончава ни на њеном крају.

Слично поигравање почетком и крајем једног метафикционалног наратива о смрти присутно је и у XLIX поглављу Десничиних *Прољећа Ивана Галеба* – оном које се више од било ког другог поглавља тог његовог романа може читати као засебна целина јер је, као сажетак једног другог Десничиног романескног остварења, својеврсно поље пресецања његових двају најважнијих наратива о смрти – довршених и објављених *Прољећа* и недовршеног *Проналаска Athanatika*. Управо то Десничино изразито метафикционално поглавље сасвим експлицитно указује на свој наглашено отворени почетак и завршетак и на уметничке и антрополошке разлоге за уобличавање баш таквог наратива о људском односу према смрти. У XLIX поглављу Десница започиње нацрт једног фантастичног романа о будућности, у којој је остварено епохално откриће *Athanatika*, експлицитном недоумицом његовог аутора – једног параноидног и крезубог вјетрогоње – у погледу дејства тог лека јер вјетрогоња испрва тврди да није решено да ли се њиме лечи сама смрт или нека посебно смртоносна и честа болест каква је рак. На тај начин, Десница ствара утисак да ће се кључне одлуке о средишњој теми тог романа донети успут, у току његовог писања, односно током кафанског разговора који се и у *Проналаску Athanatika* и у *Прољећима* води током једног кишног дана. Упркос томе, од самог почетка је јасно да је дејство тог лека у томе што може да спречи смрт. А тај утисак оснажује се и касније, када се крезуби вјетрогоња ипак определи за то да је реч о леку против смрти, и чак прецизира да је његова иницијална А варијанта, која је деловала једнако код „спонтане, природне смрти” као и код убиства и самоубиства, касније усавршена у ону Б, која је делотворна само против природне смрти, чиме је апсолутно дејство тог лека ограничено на оно које је само релативно да се не би догодило да људска смрт, а са њом и смртна казна, постану сасвим обесмишљене (Десница 1990: 251–2). То потоње јасно опредељење у погледу дејства *Athanatika* није, међутим, поништило вјетрогоњину почетну неодлучност јер је она већ послужила сврси

<sup>3</sup> На ту везу између енглеске верзије Бекетовог *Краја партије* и превода *Јеванђеља по Јовану* на енглески давно је указала Руби Кон (1962: 227).



– скренула је читаочеву пажњу на смртоносне болести и разне друге застрашујуће животне појаве које човекову пажњу одвраћају од непосредног суочења са смрћу и подстичу све оно што Делић назива „савременим заблудама”, а што извире из утопијског уверења да „технички напредак” људске цивилизације може да омогући бесмртност и тиме надмаши „све религије, све философије, све поетске визије” (Делић Ј. 2007: 47).

Слично почетку Десничиног XLIX поглавља, и његов је крај конципиран као наоко недовршен јер се испоставља да се, чак ни онда када се то силно жели, не може уобличити срећан крај наратива о људском опирању смрти који је логички и антрополошки уверљив. На тај начин Десница и у XLIX поглављу својих *Прољећа* и у *Проналаску Athanatika* наратив о смрти конципира као метафикционалну скицу отвореног почетка и завршетка да би проналажење одговарајућег односа према смрти приказао као вечити проблем човечанства који тешко може да се реши на утопијски начин. И управо је у томе најважнија сличност између Десничиног нацрта романа о *Athanatik-у* и Бекетовог *Краја партије*. У овим модернистичким остварењима њихови аутори су се промишљено поигравали почетком и крајем својих фабула о смрти да би истакли тежину тог проблема који се истрајно опире наивним утопијским концептима који смрт непромишљено одбацују као искључиво негативну егзистенцијалну чињеницу, а вечни живот олако прихватају као нужно позитиван и свима пожељан феномен. Стога се у овој компаративној студији, на основу Сарцентовог одређења антиутопизма као феномена који се критички односи према разним утопијским нацртима,<sup>4</sup> пореди критички став Бекетове дистопијске предиктивне драме и Десничиног антиутопијског „романа будућности” према наивним видовима утопизма, а уједно се показује и како оба ова модернистичка писца истичу колико је застрашујуће лако присилити људе на то да прижељкују сопствену смрт, али и изузетно тешко навести их на то да своју смртност у потпуности прихвате. У Бекетовом *Крају партије* приказује се како непокретни и слепи Хам и малобројни чланови његове осакаћене породице губе вољу за животом док постепено откривају чега све од онога што им је егзистенцијално потребно у њиховом склоништу „нема више” (Бекет 1984: 127; Beckett 2006: 96), а у Десничиним нацрту „романа будућности”, усредсређеном

<sup>4</sup> Л. Т. Сарцент (1994: 9) одредио је антиутопију као „непостојеће друштво описано доста детаљно и обично лоцирано у времену и простору, које, сходно намери аутора, њему савремени читалац треба да посматра као критику утопизма или неке одређене еутопије”.

на реакције велике групе људи која се обично назива „масом”, а коју Десница дефинише речима „они каквих има највише” (Десница 1990: 242), показује се да управо ти најбројнији, чак и у ситуацији када лека против смрти у једном високо развијеном друштву има сасвим довољно за све, *Athanatik* најпре не добијају због његове строго контролисане употребе, а напослетку сами траже да им се уместо њега да, односно врати, оно што им се чини као њихово право на смрт.

\*

Од самог почетка *Краја партије* Бекетови антијунаци налазе се у сфери својеврсног минимума који се, међутим, све више осипа јер се испоставља да у Хамовом склоништу „нема више” разних феномена: папице, киселих бомбона, пилула против болова, доктора, пилотине, новог песка, точкова од бицикла, морепловаца, галебова, таласа, плиме, сунца, ноћи, а можда ни саме природе. То „нема више” почиње зато да одзвања као један од рефрена овог Бекетовог позоришног комада на чијем се крају испоставља да нема више ни „мртвачких сандука”, који су Бекетовим антијунацима такође преко потребни онда када читав универзум заудара на лешинарник и када оне који су још увек живи немогућност задовољења личних потреба толико фрустрира почињу да прижељкују да ни њих „нема више” (Бекет 1984: 162). А код Деснице, напротив, на рефрен XLIX поглавља понајвише личи понављање његовог одређења масе као оних „каквих има највише” због варирања њених реакција на то што је најважнији човеков проблем – онај који се тиче његове коначности – наводно решен. Испоставља се, међутим, да се разне људске реакције, које се најпре испољавају као све безочнија потражња за леком против смрти, напослетку ипак свODE на то да и они „каквих има највише”, као и Бекетови малобројни преживели, почињу да желе да их „нема више” јер не налазе ниједан начин да самима себи уз вечан живот обезбеде и вечну ситост и задовољство. Тематизовањем тог зова смрти оба ова позномодернистичка писца предочавају антиутопијско наличје *земље изобиља* као земље мира, слоге, доколице и задовољених људских потреба, са којом многе утопије кореспондирају зато што утопизам обично осуђује „деградацију човјека ратом, мукотрпним радом и глађу” (Сувин 2010: 148). И управо је то најважнија сличност између њихових наоко сасвим различитих текстова; Десница се у свом нацрту „романа будућности” об-

рачунава са наивним визијама земаљског раја јер показује да је човек до те мере „незаситан бесмртности” да не може ни да се замисли толико напредна земља изобиља у којој би се та најдревнија човекова потреба могла задовољити код свих људи, а да задовољење тог апетита код само неких, али не и код оних „каквих има највише”, није довољно ни за минимално уређен друштвени живот (Десница 1990: 251), док се Бекет својом предиктивном драмом руга поједностављеним визијама земаљског пакла тако што показује да ни потпуно наличје земље изобиља човека ипак не наводи на одлучно одрицање од живота, и поред тога што у њему буди жељу за смрћу јер му не пружа ни минимум потребан за живљење. Али оба писца, упркос тим очитим разликама, у својим антиутопијским замислима преиспитују феномене изобиља и несташице тако што истичу узајамну условљеност феномена природе, нарочито оне пролећне, феномена хлеба и феномена лека, односно болести.

У *Крају партије*, уместо митског рога изобиља, постоји несташица безмало свега, а нарочито лекова, хране, светлости, зеленила и слоге међу људима. Чланови Хамове обогале породице једни другима помажу минимално, а максимално се муче, па је код Бекета од самог почетка реч о потпуном наличју земље изобиља, у којем је Адорно с правом уочио „акосмизам претворен у месо”, док је већина других тумача истицала да је ова драма „подстакнута постојањем најпре атомске, а затим и хидрогенске бомбе” (Адорно 1985: 191; Мерсије 1986: 57). А ипак се, како Бекетова драма одмиче, низањем наоко успутних извештаја о појавама које су већ нестале из тог „оскудицом смежураног свијета” успоставља градација све веће немаштине и све горих међуљудских односа (Адорно 1985: 191). Таквим градирањем лошег код Бекета се образује најчешћа матрица антиутопијских и дистопијских књижевних остварења, као и уобичајена путања назадовања његових антијунака, често усмерених ка оном најгорем – *worstward ho* – како ће овај ирски нобеловац и насловити једно од својих последњих књижевних остварења. Међутим, аутор *Краја партије* опредељује се у овом свом раном драмском остварењу, као у још неким својим ремек-делима, и за барем делимично кретање у супротном смеру пошто показује да од сваког привидног минимума ипак постоји и нешто мање, па још мање, да би се напослетку испоставило да ништа није довољно мало да би могло да изазове човеково коначно опредељење за смрт и потпуни смак света.

На то да ништа није довољно ништавно би постало апсолутно ништа упућује и само делимична сличност већ истакнутог рефрена ове Бекето-

ве драме са меланхоличним рефреном „никад више” којим гавран из најчувеније Поове песме одговара на разна питања ожалошћеног лирског субјекта. Енглеска верзија Бекетовог рефрена „нема више” – *no more* – много више од *il n’y a plus* из француског изворника *Краја партије* звучи као ехо Поовог *Nevermore*, и поред тога што се, слично као и та злослутна реч у „Гаврану”, и *no more* у енглеској и *il n’y a plus* у француској верзији ове драме ритмично понављају са све више поражавајућим учинком.<sup>5</sup> Увек изнова понављано „нема више” Бекетове протагонисте све више боли као негативан одговор на њихове бројне потребе, захтеве и прохтеве, при чему њих уједно све време мучи и (не)потпуно одсуство природе из њиховог света. Зато они и расправљају о томе да ли је у њиховом свету већ наступио тренутак у којем „нема више природе” (Бекет 1984: 128), будући на тај начин у публици недоумицу хоће ли барем неких њених аспеката по завршетку катастрофе ипак бити или ће сви појавни видови природе коначно нестати у тоталном смаку света. А ипак је од самог почетка ове његове антидраме, упркос тој расправи њених главних ликова, сасвим јасно да у њој дефинитивно „нема више” управо пролећног аспекта природе који подразумева препород и процват биљног, животињског и људског света. Зато Бекет као егзистенцијалну ситуацију човека не истиче оне *и́ре пролећа и смрти* које као лудички приступи животу и смрти прожимају читав Десничин роман него такмичарску варијанту игре, коју је у наслову ове своје драме прецизно назвао *партизијом*, подстичући тиме код већине њених читалаца превасходно шаховске асоцијације. Притом је посебно нагласио да у завршној фази Хамове партије „нема више” ничега што се види као алтернатива умирању или пасивном ишчекивању смрти. Упркос томе што Хам „екстазијично” дозива римске богиње пролећа, цвећа, плодног дрвећа и жита – Флору, Помону и Цереру (Бекет 1984: 143), тај слепи и непокретни имењак једног од Нојевих синова уједно узалудно настоји и да надгледа и до краја спроведе смак света који је у току. Зато Бекет не показује до које је мере човек „незаситан бесмртности” него, насупрот Десници (1990: 251), истиче да је човек сит не само свог смртног живота него и бесмртности људске врсте. Мерсије

<sup>5</sup> Француска варијанта рефрена „нема више” такође покреће читав низ асоцијација везаних за феномен смрти, и поред тога што су оне другачије од оних поовских које су призване енглеском верзијом *Краја партије*. Најважнију међу њима истакао је Екерли (2008: 321) када је приметио да *il n’y a plus* подсећа на ламент *Il n’y a plus de jeunes*, који је „често одјекивао после Првог светског рата” у којем је превише младића прејано изгубило свој живот.

је стога давно приметио да протагонисти *Краја партије* „не чекају толико своју сопствену смрт [...] колико истребљење људске расе и [...] свег животињског живота на земљи”:

Клов жури да убије буну, која би иначе нашла другу и поново почела круг еволуције. Када виде једног дечка, 'потенцијалног родитеља', изван склоништа, Хам и Клов одлучују да га пусте да погине (Мерсије, 1986: 57).

Отуда се *Крај партије*, чији антијунаци делају у складу са „основном ужасном поставком да је крај света [...] добродошао”, често чита као Бекетов иронични дијалог са библијским наративима о потопу и апокалипси и са „Шопенхауеровим волунтаризмом” (Мерсије, 1986: 57; Калинић 2016: 142). У једној од антидрамских ситуација ове драме посебно се истичу неки од аспеката тог дијалога који су у вези са *Старим заветом*, а уједно се и речито сустичу мотиви лека, пролећа и хлеба, односно жита. Реч је о ситуацији у којој Хам приповеда о томе како је некада давно грубо одговорио на молбу једног оца који је од њега тражио хлеба за свог гладног сина. Хам му је тада одсечно саопштио да он хлеба нема, али да има жита од којег би се могла направити „фина варица”, „пуна хранљивих састојака”, а уједно га је и обесхрабрио низом крајње подругливих реторских питања: „Али, тако ти бога, шта ти уображаваш? Да ће се земља на пролеће пробудити? Да ће се реке и мора с рибама опет покренути? Да на небу још има мање за имбециле као то си ти?” (Бекет 1984: 150). Тим подругливим питањима Хам феномен пролећа и древне митове о плодности, као и старозаветну причу из *Друге књиге Мојсијеве* о мањи као посебно укусној врсти хлеба коју синовима Израиљевим у правим тренуцима и у довољној мери дарује Бог, своди на пуке химере људске уобразиље. А Бекет посредством тих питања контрастира благовремено утољену глад синова Израиљевих сталном гладовању својих антијунака, баш као што Божју милост супротставља Хамовом немилосрдном односу како према молиоцу из његове приче тако и према члановима сопствене породице. Притом је посебно индикативно то што се Бекет у овој својој драми у којој предочава наличје земље изобиља експлицитно осврће управо на ту библијску причу која приказује најпре велику глад, а онда и онај појавни вид људске ситости који је по мери човека и по вољи Бога, показујући уједно да изобиље није ни пуко наличје мањка и несташнице, ни вишак потребног или поседовање непотребног, него правовремено поседовање онога што је потребно, и то у сасвим довољној мери чак и за дуготрајне подухвате попут оних синова Израиљевих.

Од Хамових подругливих алузија на *Другу књигу Мојсијеву* још је више поражавајућа његова наоко узгредно изречена опомена упућена очајном молиоцу из његове приче: „Ти си, бре, на земљи, и томе нема лека!” (Бекет 1984: 150). Тим негирањем било каквог лека за човеково проблематично постајње на земљи Хам заправо тврди да на њој за човечанство нема спаса ни у животу ни у смрти, и да га не би било чак ни онда када би неки човек или неко више биће било вољно да буде било чији спаситељ. На тај начин он читаву земљу, а не само своје трошно склониште, одређује као наличје земље изобиља, а живот сваког човека као неизлечиву болест која је вероватно и довела до толико безизлазног стања ствари на земљи да једини преживели људи на њој прижељкују што скорију смрт. А још је горе то што та Хамова опомена наглашава не само одсуство наде у било какво спасење или побољшање живота на земљи него и његов став да ни хотимично посезање за смрћу није одговарајући лек. Ову Бекетову позоришну дистопију крајње песимистичном чини управо тај њен антиутопијски аспект који, осим наивних видова утопизма, исмева и онај вид наивности који се темељи на донекле утешном уверењу да би макар самоубиство могло да буде решење за неподношљиве услове живљења. Бекет, напротив, показује да самоубиство није вид успостављања контроле над смрћу, а ни одговарајућа пречица до ње, јер ниједан лик ове његове позоришне дистопије, упркос неподношљивим условима за живот, самоубиство ипак не извршава. Његове антијунанке на окупу преваходно и држи њихова неодлучност за самоубилачки чин, о чему, поред осталог, сведочи и Хамова хамлетовска тврдња да он „оклева, оклева да... заврши” (Бекет 1984: 125). Код Бекета се на тај начин одбацују оба лека против неподношљивог живота која су мање песимистични писци од њега видели као донекле прихватљива решења: могућност побољшања животних околности на земљи и могућност вољног окончања живота који „већ доста дуго траје” (Бекет 1984: 146).

Зато лек није само један од многих феномена којих у Бекетовом фикционалном свету „нема више” него је његов кључни недостатак – онај који просто наличје земље изобиља претвара у крајње песимистичну дистопију са израженим антиутопијским елементима, у оквиру које се не показује само то да на земљи нема неког моћног лека који би по свом значају и дејству био упоредив са епохалним открићем *Athanatika* из Десничиних романа, него и то да на њој „нема више” ни много мање делотворних лекова који лече сасвим обичне и безазлене болести, па чак ни медикамената који само олакшавају неподношљиво тежак живот или

споро умирање. Стога је у овој Бекетовој антидрами као пресудан догађај и приказан управо нестанак Хамових пилула против болова. Хама посебно погађа то што му Клов, након дуготрајног одлагања конзумације аналгетика који Хам захтева већ на самом почетку драме, напослетку открива да у њиховом склоништу „нема више” ни пилула против болова, чиме га лишава не само дуго ишчекиваног олакшања од болова, које он, како му његов посинак поовски наглашава, „никад више” неће доживети, него и ужитка узимања последње пилуле (Бекет 1984: 159). Отуда тај лек против болова, који се обећава и одлаже од самог почетка *Краја партије*, у тој антидрами дејствује као феномен барем донекле упоредив са недоцеканим Годоом из најпознатијег Бекетовог позоришног комада.

А нестанак тог лека уједно је и најбоља основа за поређење Бекетове дистопије са Десничиним антиутопијом, где се као најважнији аспект преиспитивања феномена изобиља такође јавља необична контрола над лековима. Опште је познато да су лек и пролеће средишњи мотиви у тематском комплексу Десничиних *Пролећа*; за леком се у метафоричком смислу трага током читавог тог романа чији јунак лежи у болници, да би се тај мотив нашао у самом средишту XLIX поглавља, и то као ултимативни медикамент – онај који лечи чак и смрт, а пролеће је у средишту Галебове пажње чак и онда када га тај распричани музичар не помиње експлицитно, па је управо та реч истакнута у самом наслову најчитанијег Десничиног романа. Међутим, тек је после упоредног читања ових модернистичких визија будућности – Бекетове, у којој „нема више” ни лекова против болова, и Десничине, у којој има чак и потпуно револуционарног лека против смрти – сасвим очигледно да је оно што је у Десничиној антиутопијској критици земље изобиља посебно поражавајуће управо то што људи једни другима најпре ускраћују тај ултимативни лек којег има сасвим довољно за све, да би га се напослетку сами одрекли. Док се залихе хране и лекова већ на самом почетку Бекетове минималистичке предиктивне драме налазе на измаку, Десничин нацрт „романа будућности” почиње као раскошна утопија о проналаску лека против смрти, спрам којег се сви остали технолошки проналасци, који људски живот могу само да олакшају или да га продуже, чине потпуно безначајним, да би убрзо постао разорна антиутопија о све већем продубљивању јаза између оних малобројних којима тај лек јесте доступан и оних „каких има највише”, а којима најпре није дато право на бесмртност да би напослетку постали толико обесправљени да им се чини да морају да се боре чак и за своје право на смрт. Само кратко код Деснице траје „дотад

невиђено” славље, „пучка веселица”, јер се убрзо после почетне еуфорије нижу најпре бриге и грабеж, а онда и разни начини „најстроже контроле”, које прате и шверц, „корупција великог стила” и „монстре-афере”, као и све оштрије забране, све безочнија демагогија и све апсурдније гласине и празноверице, међу којима су и оне да су извесне госпођице из вишег друштва лек против смрти давале чак и својим омиљеним хртовима и да „крв бесмртних продужује живот смртнима” (Десница 1990: 242, 243, 251). Антиутопијским ово Десничино поглавље, поред осталог, чини и то што оно тиме показује на које све начине малобројни моћници контролишу оне „каквих има највише” пошто управо они могу бити најјачи, нарочито ако би им био дариван вечни живот. Стога се Десничино XLIX поглавље чита не само као критика наивног утопизма него и као субверзија идеолошких образаца који изналазе оправдања за то што се предност у свему, па и у давању *Athanatika*, наводно треба дати малобројним, а већ устоличеним моћницима. У том поглављу помиње се чак и „теорија поглавареве ’социјалне дужности живљења’”, а створена је и „правна установа ’Изузећа од смрти’” (Десница 1990: 244). И сам крезуби вјетрогоња убеђен је у то да предност у коришћењу атанатика треба дати барем његовим изумитељима да не би „ципелар” завршио са „најлошијим ципелама” (Десница 1990: 245). Он, осим тога, тврди и да се, чим се повластица призна „макар коме”, сместа седа „на ону бескрајну вршцу градуелности”, па се у XLIX поглављу градацијски нижу све гори међуљудски односи (Десница 1990: 245). Међу људима пуца „неједнакост каквој није било равне у повијести човјечанства: неједнакост пред смрћу”, због чега се тај проблем, који је на почетку XLIX поглавља представљен као решен, повампирује као већи него икад, те резултира оснивањем најпре „Специјалној вијећа за надзор и сузбијање злоупотребе *Athanatika*”, а онда и оснивањем „Бироа за сузбијање злоупотреба у Специјалном вијећу, са овлаштењима изванредног пријеког суда”, као и низањем „масовних егзекуција”, бомбардовања и „гасних комора” поново враћених у промет (Десница 1990: 243, 252, 253). Због свега тога Десница антиутопијску атмосферу ствара слично као и Бекет – истицањем погоршања ситуације. Иницијална земља изобиља, која је због проналаска довољних количина *Athanatika* обећавала вечан живот за све, барем извесно време постоји само за оне најмоћније, и то зато што се онима „каквих има највише” ускраћује оно што је потребно свима.

Отуда се стиче утисак да је Десница у XLIX поглављу својих *Прољећа*, у којем киша лије тако неумољиво да се чини да је „одувијек кишило” и



да ће „довијека кишити” (Десница 1990: 256), песимистичан барем исто онолико колико и Бекет у *Крају паршије*. Након што је у претходним поглављима свог романа о *играма прољећа и смрти* показао да је свако човеково настојање заправо покушај да се смрт што више одгоди, „завара, занијече, превлада, заборави” или сасвим избегне (Десница 1990: 82), Десница у XLIX поглављу показује до које би се мере човечанство нехатно односило према најдрагоценијем достигнућу науке које решава тај његов најдревнији проблем, ако не би било кадро да надиђе оквири наивног утопизма. А уједно истиче и колико су људи мало способни за виталност, хуманост и несебичност. Док се чак и у Бекетовом позоришту поруге, у којем је подривено безмало све, ипак барем понекад дели оно мало чега у Хамовом склоништу и даље има, код Деснице се лек против смрти којег има довољно за све најпре ускраћује многима, а онда се стиже до закључка да га се морају одрећи сви. Као усамљени пример истинске несебичности и пожртвованости наводи се случај двоје љубавника који су умрли јер су поделили једну ампулицу тог лека који у мањој дози од предвиђене постаје неефикасан, штетан или смртоносан. Но, тај светао пример несебичне љубави само је истакао околни мрак – разне интриге, преваре и подвале: „Падало је по пет, по десет, по педесет здравих глава – да би се спасила једна самртничка”, и поред тога што је „у злочиним плаћеној ампули” најчешће била „стерилизирана вода” (Десница 1990: 246). Ствари се погоршавају до те мере да *Athanatik* престаје да се сагледава као спас од људске коначности и почиње да се подозриво посматра као толико „опасно и далекосежно средство” да може „угрозити и сам опстанак човјечанства”, па се изводи потпуно антиутопијски закључак да „није преостајало друго него да се тражи његова потпуна забрана и уништење постојећих резерви”: „Промицале су бесконачне нијеме поворке, импозантне у својој организираној шутњи, с големим транспарентима: ВРАТИТЕ НАМ НАШ РАК! ВРАТИТЕ НАМ НАШУ СМРТ!” (Десница 1990: 253–4). Људи су смрт почели да сагледавају као своје „изворно, основно, неотуђиво право” на престанак живљења зато што су и проналазак лека против ње све мање доживљавали као испуњење своје жеље за бесмртношћу, а све више као „присиљу на живот”, која је заправо један од притајених видова његове негације (Десница 1990: 254; Јерков 2019: 86). Зато је Јерков и уочио не само погрдан став *Проналаска Athanatika* према „свакој врсти социјалне утопије” него и везе тог Десничиног недовршеног романа са легендама и књижевним делима о Вечитом Јеврејину (Јерков 2019: 83). Десница је и у њему и у довршеним *Прољећима* борхесовским

истицањем (не)доступности најпре бесмртности, а онда и смрти за све људе упозорио на то да би могли постојати разни појавни видови вечности и да би вероватно више било оних који су са земљом изобиља тешко спојиви, као што су вечност глади, вечност лутања или вечност старења. А уједно је показао да би чак и свет ослобођен смрти остао једно гладно место, упркос томе што би освајањем вечног живота био остварен један од најважнијих аспеката земље изобиља.

На тај начин Десница је истакао да људи нису незасити само бесмртности него и хлеба, новца и животног простора. Зато је проналазак *Athanatika* у његовој прози само на први поглед показао да човеку није до хлеба него „до онога до чега је увијек и једино човјеку: до живота”, јер се заправо само причинило оно што крезуби вјетрогоња наивном читаоцу тврди – да је „јасно пукло” да „на првом месту стоји живот, а тек на другом новац” или пак хлеб као „убого и примитивно” средство преживљавања (Десница 1990: 244, 248). Људи се у XLIX поглављу *Прољећа* напослетку ипак опредељују за смрт и хлеб, а против бесмртности и несташице хране и животног простора. Такав исход показао је, баш као и Бекетов *Крај партије*, да човеку није „увијек и једино до живота” него да му је стало и до разлога зашто да живи, јер га пуко преживљавање ретко када задовољава (Десница 1990: 244). Људи се личне бесмртности и повластице да „својом данашњицом” млађима од себе „позобају” „њихову сјајну сутрашњицу” код Деснице не одричу само ради опстанка читавог човечанства него и ради спречавања како опште тако и личне глади (Десница 2019: 77). Њихово одбијање животарења које је недостојно човека, и утолико слично оном на које су, због несташице хране и простора у Хамовом склоништу, присиљени Бекетови антијунаци, заправо је непристајање на могућу вечност гладовања и надметања за сопствено место на пренасељеној земљи која би морала истовремено да „храни” читаве „гарнитуре човјечанства”, као и одбијање животних партија које су посебно компетитивне и сложене варијанте *и́ре прољећа и смрти*, а које Десничин вјетрогоња описује метафором „Калифова шаховска табла с почетним улогом од зрна пшенице!” (Десница 1990: 251). Стога се стиче утисак да аутор *Прољећа* у Галебове *и́ре прољећа и смрти* умеће нацрт наратива о наличју земље изобиља којим истиче мрачну страну лудизма зато што се, слично аутору *Краја партије*, и сам средином 20. века пита шта је право и истински драгоцен изобиље, а шта његова супротност или пука илузија, и колико његови наивно замишљени привиди и пер-

фидно осмишљена наличја могу постати смртоносни у свакојаким (не) људским играма.

Предочавањем околности у којима се жеља за бесмртношћу изобличава у жељу за смрћу Десница је у XLIX поглављу *Прољећа* створио фикционални свет који је у неким својим аспектима суморнији чак и од оног апокалиптичног из Бекетовог *Краја паршије*. И поред тога што је тешко одредити шта је заправо горе – то што код Бекета смрт желе чак и малобројни преживели који свој опстанак не виде као било какву благодат него као проклетство и потенцијалну опасност да ће се људска цивилизација обновити, или то што код Деснице многобројни житељи неког будућег света одбацују потпуно делотворан, безбедан и јефтин лек против смрти којег има довољно за све, ипак се чини да је XLIX поглавље Десничиног романа суморније од Бекетове драме. Јер Бекет је у *Крају паршије* показао колико је тешко одустати од живота чак и у ситуацији највеће оскудице, патње и неслоге међу људима, а Десница је демонстрирао колико је лако масу живих претворити у поворку умирућих, која иде у сусрет сопственој смрти, захтевајући њен повратак на транспарентима и у паролама, а и у форми писаних молби и петиција. Екстремно антиутопијским ово Десничино поглавље, поред осталог, чини и то што оно нацрт „романа будућности” завршава враћањем на некадашње стање, на шта, давно је уочено, најчешће и подстичу разне антиутопије, које увек сумњају у учинковитост било каквих усређитељских пројеката. На тај начин антиутопијски дискурс и код Деснице ствара илузију корисности, па чак и неопходности одржавања *status-a quo*. Отуда се утисак узалудности било каквих људских подухвата код њега истиче исто онолико колико и код аутора *Гогоа* и *Краја паршије*. У XLIX поглављу његових *Прољећа* показује се да је за човекову срећу и бесмртност узалудан чак и проналазак лека против смрти и да тако моћног лека ипак нема чак ни онда када га има сасвим довољно за све, а само због моралне несавршености људске природе. Стога „роман будућности” Десничиног крзубог вјетрогоње, као и Бекетова предиктивна драма, ствара крајње песимистичан утисак да су неминовне не само крхкост и коначност него и порочност и патња људских бића.

На тај начин и аутор *Прољећа* који разматра поседовање сасвим довољне количине најпотребнијег лека против смрти, и аутор *Краја паршије* који истражује спутавајуће околности минимума потребног за преживљавање, упркос потпуно различитим почетним тачкама у антиутопијском преиспитивању феномена изобиља, допуштају својим антију-

нацима да дођу до сличних, а крајње песимистичних закључка. Бекетов Хам резигнирано узвикује: „Ти си, бре, на земљи и томе нема лека!” (Бекет 1984: 150), чиме имплицира да је било који вид човековог постојања на земљи нужно проблематичан како за човека тако и за читаву Земљу. А Десничин крезуби вјетрогоња, упркос најбољој вољи за оптимизмом, не уме да пише на оптимистичан начин, ни да уочи макар једног великог писца који „није носилац једне своје трагичке визије живота”, нити да свој роман о *Athanatik*-у заврши *happy end*-ом, а да тиме не поништи његову релевантност и уметничку вредност (Десница 1990: 255). Таквим представљањем оптимистичног завршетка као презреног и непожељног, па чак и немогућег у књижевности која није „плитка играрија”, Десница (1990: 248) упућује само на жељу, али не и на могућност замишљања и уобличавања срећног краја који би био израз истински виталног, а не наивног оптимизма у представљању човекове борбе са смрћу. Зато он у оквирима XLIX поглавља барем донекле дели дубоко песимистичан закључак свог крезубог вјетрогоње, упркос томе што га назива „параноидним причалом”. О тако нечем, поред осталог, сведочи и то што вјетрогоњин саговорник не побија његов закључак да човечанство више не задовољава утопијско „дочаравање немогућег и недостижног раја”, нити „дјечје бајке”, уместо којих оно захтева „што голију конкретизацију” своје болести, а не противи се ни томе што крезуби вјетрогоња сваки срећан крај одбацује као „јефтину ствар”, „за ситне душе и мала времена”, „недостојну нашег драматичног доба” (Десница 1990: 249). На тај начин, Десница се поиграва илузијом да су антрополошки и уметнички вредна само песимистична дела. А ту илузију оснажује и вјетрогоњин сажет осврт на историју светске књижевности којим се показује да је потрага за оптимистичном литературом међу ремек-делима сасвим узалудна:

Гдје је тај Прометеј који се разборито помирио са Зеусом, та *Орестидија* у којој је повратник с ратишта нашао код куће све у најбољем реду, тај Едип који није себи ишчупао ноктима очи и одлутао свијетом? [...] Покажите ми [...] тог Хамлета који се без колебања одлучује за 'бити'! Доведите ми ту Офелију која не скаче у поток [...] ту Ану која се не баца под теретни воз! (Десница 1990: 255)

После тако убедљивих аргумената, којима крезуби вјетрогоња несрећан крај и антрополошки песимизам више не везује само за модерна драматична времена него их истиче као константу самих врхова светске књижевности, он свог саговорника пита „*како*” да заврши свој роман „да би то био *happy end*”, нудећи му „све могућности”, па и ону да се *Athanatik*

учини доступним свима (Десница 1990: 255). Управо то, међутим, већ у следећој реченици сам представља као „катаклизам, смак свијета”, уједно одбацујући као трагичну и алтернативну опцију само делимичне доступности лека против смрти: „Да га користе само неки, да и овај пут остану закинути они 'каквих има највише' – па одатле је трагедија и потекла” (Десница 1990: 255). А као потпуно песимистичан и прави антиутопијски закључак вјетрогоња на крају Десничиног XLIX поглавља, под ироничним изговором „да будемо бар мрвицу оптимисти”, нуди наводно једину могућност „да натјерамо наддржавно тијело да уништи *Athanatik*”, са којом се слаже и његов саговорник, јер „за човјечанство никаква жртва”, чак „ни жртва бесмртности”, „не смије бити тешка” (Десница 1990: 256).

Међутим, друга поглавља Десничиног романа о Ивану Галебу остављају простора и за антрополошки оптимизам јер на ведрији начин сагледавају човеков однос према смрти, показујући да наивни утопизам није једини могући јер постоји и трезвено и одмерено оптимистично прихватање смрти као егзистенцијалне чињенице која је најпре „клица и немир” сваког животног „тражења”, а напослетку оно што животу даје посвету (Десница 1990: 82). А постоји и прометејска борба против смрти која почива на промишљеној, а не на наивној употреби слепе наде да ће смрт можда ипак бити побеђена. Зато се Десничина критика наивног утопизма умногоме разликује од Бекетове и поред тога што оба књижевника 1957. године објављују дела која шаљу сличну поруку о моћи смрти и немоћи људи да је прилагоде својим жељама ни онда када желе њен долазак или повратак, ни онда када желе њен нестанак и освајање бесмртности. Бекетов дубоки антрополошки песимизам налаже да његови антијунаци ишчекују не само крај сопственог живота него и ишчезнуће читаве људске цивилизације, а Десничин умерени антрополошки оптимизам допушта да се они „каквих има највише” одричу личне бесмртности ради опстанка човечанства. И поред тога што оба писца на тај начин показују да је смрт конститутивна не само за човека него и за читав људски род, Десница чак и у најмање пролећном поглављу својих *Прољећа* читаоце подстиче на замишљање неког света истински бољег од нашег и на трагање за што ведријим и разигранијим односом према смрти, док свог крезубог вјетрогоњу оставља да током суморног кишног поподнева „незадовољно жвата деснима”, не одустајући од закључка да „баш романе који тиште” треба стављати „на зуб који боли”, и поред тога што тај његов резигнирани став демантује већ и сама његова крезубост (Десница 1990: 249, 256). Зато Десница реченицу која следи одмах после

вјетрогоњиног најсуморнијег резоновања о неизбежности смака света или неког другог трагичног исхода и започиње речју „Крезуби”, а завршава је речју „десни” (Десница 1990: 256). Из истог разлога том лику не даје лично име, па он од почетка до краја XLIX поглавља остаје само једно крезубо, параноидно и у неки облик мрака загледано причало, док сам аутор *Прољећа*, као и његов главни јунак, током романескне нарације налазе пут до светлости. Галеб то потврђује пре свега својим жељама за живљењем у „једном великом, незалазном данас” и за умирањем у часу „узаврелих зрикаваца” и најјаче светлости (Десница 1990: 342), а Десница етимологијом „народног и завјетног имена” Иван свог главног јунака и значењским спектром речи *галеб* која „асоцира на свјетлост, али и на узлет, слободу, море” (Делић Ј. 2007: 38). Посебно су у том смислу речите Галебове медитације о прометејству, којима Десници полази за руком да промишљене утопијске тежње за немогућим представи као корисне чак и онда када нису оствариве, и да тако покаже да се чак и човеков неуспех у борби против смрти може претворити у један облик тријумфа у „прометејству”, у оквиру којег „неуспјех крунише” Прометејево дело „једнако онако као што за добричине 'конац дјело краси!’” (Десница 1990: 82).

На тај начин Десница ипак знатно мање од Бекета подрива наду у решавање проблема смрти. Иако оба писца показују колико је застрашујуће лако да човек, због немогућности поседовања онога чега „нема више” или онога чега никада не може бити довољно за све, почне да прижељкује да „нема више” ни њега самог и/или других људи, Десница у много већој мери истиче сврховитост смрти. Њене пролећне аспекте он уочава чак и у оквиру крајње песимистичног завршетка вјетрогоњине приче о *Athanatik*-у, где се, макар и иронично, истиче људска пожртвованост. Зато аутор *Прољећа* ни у свом XLIX поглављу, сасвим натопљеном јесењим песимизмом, у којем настоји да се обрачуна са лажним пролећима као са наивним видовима човековог настојања да победи смрт, ипак не одустаје од древне људске тежње за одговарајућим опирањем умирању. Док Бекет у *Крају партије* читаво човечанство представља као неуспели „експеримент” који се „не сме поновити” (Мерсије 1986: 57), Десница га чак и у антиутопијском XLIX поглављу свог романа приказује као еволутивну и цивилизацијску тековину која је толико значајан појавни вид *и пре прољећа и смрти* да завређује чак и жртвовање једног тако драгоценог открића какво је лична бесмртност. Отуда се Десничина *Прољећа* уписују међу она трезвено оптимистична ремек-дела која његов парано-

идни крезуби вјетрогоња, вероватно баш због своје параноје, не може да уочи у светској књижевности, а која ипак постоје и подстичу човеково опирање смрти, упозоравајући уједно и на то да се бесмртност треба прижељкивати крајње обазриво, нарочито онда када се прижељкује и за друге, како ју је некада давно желео Гилгамеш, а средином 20. века Десничини будући изумитељи *Athanatika*. На тај начин аутор *Прољећа* показује да је ипак добро то што вечно не трају ни пролеће ни смрт него вечно истрајавају само њихове игре.

## ИЗВОРИ

- Бекет 1984: S. Becket, *Izabrane drame*. Izbor i predgovor J. Hristić, preveo A. Petrović. Beograd: Nolit.
- Бекет 2006: S. Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber.
- Десница 1990: В. Десница, *Прољећа Ивана Галеба: игре прољећа и смрти*, Београд, Нови Сад: Рад, Будућност.
- Десница 2019: V. Desnica, *Pronalazak Athanatika*, Novi Sad: Prometej.

## ЛИТЕРАТУРА

- Адорно 1985: T. W. Adorno, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*. Izbor i redaktura prevoda N. Čačinović-Puhovski. Zagreb: Školska knjiga.
- Делић Ј. 2007: Ј. Делић, „Чежња за бесмртношћу и негативна утопија”, у: Ј. Радловић и Д. Иванић (ур.), *Књижевно дело Владана Деснице: зборник радова поводом 100-годишњице рођења*, Београд: Библиотека града Београда, Чигоја штампа, 35–50.
- Делић Л. 2007: Л. Делић, „Подвојеност уметника – Прољећа Ивана Галеба у компаративном контексту”, у: Ј. Радловић и Д. Иванић (ур.), *Књижевно дело Владана Деснице: зборник радова поводом 100-годишњице рођења*, Београд: Библиотека града Београда, Чигоја штампа, 207–236.
- Екерли 2008: С. Ackerley, “FUN DE PARTIE: Puns and Paradigms in *Endgame*”, in M. Okamura, et al. (eds.) *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 19: Borderless Beckett/Beckett sans frontières*. Amsterdam/New York: Rodopi, 315–325.
- Јерков 2019: А. Јерков, „Деснићин роман будућности”, поговор у: V. Desnica, *Pronalazak Athanatika*, Novi Sad: Prometej, 83–115.
- Калинић 2016: С. Калинић, *Сећање и заборав у Бекетовим драмама*. Београд: Филолошки факултет, Чигоја штампа.

- Кон 1962: R. Cohn, *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Мерсије 1986: V. Mersije, „Umetnik/filozof“. Prevela J. Tošić. *Vidici*. 4,5/242-243, 49–64.
- Новаковић 2007: Ј. Новаковић, „Владан Десница и француска књижевност“, у: Ј. Радловић и Д. Иванић (ур.), *Књижевно дело Владана Деснице: зборник радова поводом 100-годишњице рођења*, Београд: Библиотека града Београда, Чигоја штампа, 133–161.
- Сарџент 1994: L. T. Sargent, “The Three Faces of Utopianism Revisited”. *Utopian Studies* 5/1, 1–37.
- Стојановић 2007: Д. Стојановић, „Јас живота и јас смрти“, *Поверење у Бојородицу*, Београд: Досије, 127–156.
- Сувин 2010: D. Suvin, *Metamorfoze znanstvene fantastike*, Zagreb: Profil.

Snežana Z. Kalinić

ANTI-UTOPIAN ASPECTS OF BECKETT'S *ENDGAME* AND THE 49TH  
CHAPTER OF DESNICA'S NOVEL *THE SPRINGTIMES OF IVAN GALEB*:  
*GAMES OF SPRING AND DEATH*

**Summary:** This paper is a comparative study which is focused on the most important anti-utopian aspects of two master-pieces published in 1957: *The Springtimes of Ivan Galeb* – Desnica's novel about the *games of spring and death*, and *Fin de partie/Endgame* – Beckett's play about the slow process of dying in a destitute and diminished world, where Flora, Pomona, and Ceres – the goddesses of spring, flowers, trees, and grain – are extatically summoned in vain. Theoretical framework for this comparison of various ways in which Beckett's *Endgame* and the 49th chapter of Desnica's *Springtimes* deride naive forms of utopianism is provided by modern (anti-)utopian studies.

**Keywords:** utopia, anti-utopian, death, spring, cure, bread, Beckett, Desnica.





**Radmila Gorup\***  
Columbia University  
Department of Slavic Languages

## ENGLISH TRANSLATIONS OF SERBIAN LITERATURE

**Abstract:** In a cultural exchange, two countries are almost never equal partners. The smaller a country, the more likely that it will find itself at a disadvantage. The smaller nations are hardly major players. Their literatures rarely receive mass popularity but remain known mostly to a handful of specialists in the field. This paper examines the history of English translation of Serbian literature. Only since the 19th century has there been a steady increase in translation from Serbian into English. At several time periods, the existing political climate and the favorable public opinion created the right conditions for Serbian literary works to be selected for translation into English. In 1961, the Serbian and Yugoslav cultures received the biggest boost when Ivo Andrić was awarded the Nobel Prize for literature. Even after the Yugoslav wars of the 1990s the writers who had gained the reputation and whose works had been translated into English remained in print consistently enough to be used in college courses which is the main method of promoting such works. The paper concludes that Serbia, even though a small nation, fared considerably better than its neighbors.

**Keywords:** English translation, Serbian literature, history of translation, selection, cultural exchange, promotion.

The great poet Petar Petrović Njegoš, the Prince Bishop of Montenegro, wrote in 1847: “Iz grmena velikoga lafu izać trudno nije, / U velikim narodima geniju se gnjezdo vije” which translates into English as: “From a large bush it is not difficult to see a lion come forth/The nest of geniuses is built only among great nations” (Njegoš 1989: 2). In fact, not only is the culture of bigger and more powerful nations more likely to beget great men in art and literature

---

\* [rjg26@columbia.edu](mailto:rjg26@columbia.edu)

than that of smaller nations, but numerically bigger and smaller cultures face rather different problems in promoting or exporting their cultures and in receiving the cultures of others. Cultural ties between nations depend on political ties, and the impetus to translate the literature of a country into the language of another country is often subject to a political timetable, changes in national relations, public opinion and/or propaganda.

In a cultural exchange, two countries are almost never equal partners. The smaller and/or poorer a nation, the more likely that it will find itself at a disadvantage in such an exchange. When the partner in a cultural exchange is the United States, the most powerful country in the world, the power gap is enormous. In the opinion of Lawrence Venuti, the culture of the United States is “aggressively monolingual and unreceptive to the foreign” (1995: 15). Very few translations become best sellers in the United States are likely to be reprinted or bring profit to their publishers. More importantly, few translations are published at all in the United States. Out of all the books published, only 2% to 4% represent translations (*Ibid*, 57). Competition to publish translations in the U.S. is fierce. Translations simply do not have market value in the United States. As a rule, foreign literatures receive a more favorable reception in European countries and are translated more there. Of all the books published in France, 8-12% are translations, in Germany 14%, a higher percentage in Italy, and even higher in East Central Europe (*Ibid*, 27).

There are some indications that this is changing, even though very slightly. According to a *Publishers Weekly*, of all the books translated worldwide, only 6% are translated from other languages into English. By contrast, almost 50% are translated from English into other languages.<sup>1</sup>

Even though they have rather turbulent histories, the small nations of the Balkans have hardly been major actors in world events. One cannot speak of the importance of their literatures for world literature. Their literatures never received mass popularity but remained known mostly to a handful of specialists in the field. This essay briefly summarizes how literature from Serbia and to some extent from former Yugoslavia has fared in the United States and England.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *New York Times Book Review*, 32 Oct. 26<sup>th</sup>, 2003.

<sup>2</sup> In addition to using the terms Serbian, Croatian, Bosnian, Slovene and Macedonian literatures, the term Yugoslav literature will be used as an umbrella term for all these literatures together.

Prior to the 20th century, the Yugoslav literature has been translated sparingly. Only since the second half of the 20<sup>th</sup> c. there has been a steady increase in translation, both in number and quality.

According to Vasa D. Mihailovich, the first translation from a South Slavic literary dialect occurred in 1593, when Thomas Lodge, British poet and dramatist, translated four sonnets written by Ludovico Pasquale, a poet from the Bay of Kotor (Mihailovich 1984: iv). We do not have any further information on why Lodge chose to translate Pasquale's poetry. An educated guess would be, that like many Britons at the time, Lodge was interested in the Italian Renaissance.

The awakening of Western European interest in the literature of the South Slavs occurred during the Romantic Movement, which extolled the folk genius and oral folk literature. In the 1790s, Sir Walter Scott used Goethe's German translation to translate "Hazanaginica" (The Wife of Hasan Aga), a popular South Slavic ballad.

Interest in Serbian and South Slavic oral literature – heroic songs, folk stories, lyric or women songs and proverbs – grew enormously when Vuk Stefanović Karadžić, Serbian language reformer and scholar, moved to Vienna, Austria in 1813. His work attracted the attention of Jernej Kopitar, a learned Slovene, the censor of Slavic publications at the Austrian court. At his urging, Karadžić began to collect Serbian oral literature. Soon he became acquainted with the leading scholars of the time, including the brothers Jacob and Wilhelm Grimm, Johan Wolfgang von Goethe, the philologist Joseph Dobrovsky and others. Karadžić became well known in Western Europe and soon volumes of translated Serbian and South Slavic oral literature became available in English and other European languages.

The popularity of Serbia after WWI further propelled the interest in Serbian culture. Serbia came out of the war victorious, and the heroism and suffering of its people was admired all around the world. Its heroic songs, which extolled the glorious past and kept the national spirit and hope for the future alive, were held in high esteem. Existing volumes of folk songs and tales were reprinted and new ones published.

The scholarship of Milman Parry and Albert Bates Lord in the 1930s and the establishment of formulaic literature as a separate discipline generated an additional increase in interest in South Slavic oral poetry. Parry and Lord edited and published several volumes of heroic songs from 1953 until 1980.

In the last 200 years, over one hundred volumes of oral literature in English translation, mostly heroic ballads, have been published in London

and New York, not to mention thousands and thousands of songs, tales and proverbs which appeared in other collections, journals and periodicals. An incomplete list of the oldest editions include: *National Songs of Serbia* by Owen Meredith Lytton, Edward Robert Bulwer Lytton (1861, 1917, 1918), *Serbian Folk Lore: Popular Tales* (1874, 1899, 1968), *Servia and Servians*, ed. by Chedo Mijatovich (1908, 1911, 1915, 1913, 1914), *Heroic Ballads of Serbia*, ed. by George Rapall Noyes and Leonard Bacon (1913), *Hero Tales and Legends of the Serbians*, ed. by Woislav M. Petrovich (1914, 1936), *National Proverbs: Serbia*, ed. by Amy Turner (1915), *Serbian Folk Songs, Fairy Tales and Proverbs*, ed. by Maximilian A. Muegge (1916), *Serbian Ballads* ed. by Robert William Seton-Watson (1916), *Serbian Fairy Tales*, ed. by Elodie Lawton Mijatowich (1917, 1918), *Serbian Songs and Poems*, ed. by James William Wiles (1917, 1918), *Tales of Serbian Life*, ed. by Ellen Chives Davis (1919), *Kosovo: Heroic Songs of the Serbs*, ed. by Helen Rootham (1920, 1979), *Yugo-Slav Stories*, ed. by Pavle Popović (1921), *Servian Popular Poetry*, ed. by John Bowring (1927), *Yugoslav Proverbs*, ed. by Louis Adamić (1923, 1924), *Ballads of Marko Kraljević*, ed. by D. H. Low (1922, 1968), *Yugo-Slav Folk Songs*, ed. by Julia Chatterton (1930), *Marko, the King's Son, Hero of the Serbs*, ed. Clarence A. Manning and O. Muriel Fuller (1932), *The Revolt of the Serbs Against the Turks. Translation of the Serbian Ballads of the Period*, ed. by Walter Angus Morison (1942), *The Poetry of Freedom*, ed. by William Rose Benet and Norman Cousins (1949), *Serbo-Croatian Folk Songs*, ed. by Bela Bartok and Albert Bates Lord (1951), etc.

More recently, there have been over ten new volumes of Yugoslav oral poetry or folk tales translated into English in this country and in England including: *Serbian Folk Poetry: Ancient Legends, Romantic Songs* ed. by Zora Devrnja Zimmerman (1986), *Kosovo Songs* ed. by John Matthias and Vladeta Vučković (1987), *Nine Majic Pea-Hens and Other Serbian Folk Tales*, ed. John Adlar (1988), *Serbian Poetry from the Beginning to the Present*, ed. by Milne Halton and Vasa D. Mihailovich (1988), *The Moon in the Well: Macedonian Folk Tales* (1988), *Kosovo: the Song of the Serbs*, ed. by Dan Mrkich, Ottawa, Canada (1989), *Serbo-Croat Heroic Poem: Epics from Bihac, Cazin and Kulen Vakuf* ed. David Bynum (1993), *Immanent Art Form*, ed. John Foley (1991), *Flashes from Serbian Folk Literature*, ed. T.M. Vučković (1992), *A Green Pine: An Anthology of Love Poems*, ed. by E.D. Goy (1990), *Red Knight: Serbian Women's Songs*, ed. by Toma Longinović (1992), *Songs of the Serbian people*, ed. by Milne Halton and Vasa D. Mihailovich (1997), *The Serbian Epic Ballads*, ed. by Geoffrey Lock (1997), *Songs of Serbia* translated by Kosara Gavrilović (2002), etc.

Apart from oral literature, in the period between the two world wars, translations from Yugoslav literature into English were few and far in between. The country, Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes until 1929 and Yugoslavia since 1929, was plagued by troubles at home. The work that received the most attention during that time was *Gorski vjenac*, translated as *The Mountain Wreath* or *Mountain Laurel*, an epic narrative written by Petar Petrović Njegoš in 1847. It was translated into English in 1930. It took James W. Wyles over fifteen years to do it. Since that time, three additional translations were published in the 1980's, the latest translated by Vasa D. Mihailovich in 1986. *Gorski vjenac* is a very difficult work to translate, and it remains a challenge for future translators.

After WWII, Yugoslavia enjoyed great popularity because of its heroic struggle against fascism. In 1949, Tito's break with Stalin sparked renewed interest, and throughout the 1960s, Yugoslavia continued on the road toward liberalization and economic reforms. Social realism never took hold in Yugoslavia to the extent that it did in the other Eastern European countries. Yugoslavs were allowed to travel and had access to Western European and American literatures. Soon their literature more or less caught up with the Western European trends. Yugoslav culture profited because of the political swing toward Yugoslavia. By 1958, the number of U.S. universities offering Serbo-Croatian swelled to 52; with the new students came the need for new translations of Yugoslav literature.

Yugoslav literature received its biggest boost when Ivo Andrić won the Nobel prize for literature in 1961 for his novel *The Bridge on the Drina* (already published in English translation in 1959). The success of Ivo Andrić was very important for literature in Serbo-Croatian and after 1961, not only all of Andrić's works but also works by many other Yugoslav writers were published in English translation, including works by Miroslav Krleža, Miodrag Bulatović, Oskar Davičo, Mihailo Lalić, Dragoslav Mihailović, Borislav Pekić and others. This interest was sustained throughout the 1970s and 1980s, and translations of Yugoslav writers appeared fairly regularly.

A handful of translators and scholars have done an excellent job in promoting Yugoslav literatures since that time. For a complete list of translations the reader is referred to *The Comprehensive Bibliography of Yugoslav Literature in English 1593-1980* by Vasa D. Mihailovich published in 1984, and to three *Supplements* by the same author published by Slavica Publishers in 1988, 1992 and 1999.

In many cases, the works of Yugoslav writers became well known in Western Europe first, primarily in France, before they were published in the United States. This was the case of Danilo Kiš, Miloš Crnjanski, Aleksandar Tišma, Mirko Kovač and Milorad Pavić.

When in the 1990s Yugoslavia started to disintegrate, a new shift in politics and popular opinion occurred toward the former Yugoslav republics – now independent states of Slovenia, Croatia, Bosnia and Herzegovina, and of course Yugoslavia, consisting of Serbia and Montenegro. The trend established in the 1970s and the 1980s nevertheless continued uninterrupted, and literary works in English translation from the former Yugoslav republics continue to appear.

Many books and stories dealing with the recent civil wars in the former Yugoslavia were published in the 1990s largely for their contents, such as *We Are All Dead*, by Hamza Brkić, Sarajevo 1994, *Sarajevo at the End of the World* by Gojko Berić, Sarajevo 1994, *Sarajevo War Stories*, and others. Some rather well known writers tried to seize the moment and easily found publishers for works which had the same message as the one projected by media in the West. For example, Slavenka Drakulić's *As If I Am Not There: A Novel about Balkans, 1999/2000*, an account of alleged Bosnian rapes, is artistically inferior to her earlier work *Holograms of Fear*.

Generally, while the political climate and favorable public opinion in the 1960s and the 1970s created the right conditions for Yugoslav literary works to be selected for translation, once that was done, the popularity and the interest in a work depended exclusively on its aesthetic values.

The bias toward information and away from artistic value, which often was the criterion for selecting Soviet writers and their works for translation into English, was rarely a factor in the translation of Yugoslav writers. The writing of Milovan Djilas, the famous Yugoslav dissident, and *A Tomb for Boris Davidovich*, a short novel by Kiš in which the author exposes two evils of the XXth century, fascism and communism, are exceptions. Also, in the 1990s, *Bosnian Story* by Ivo Andrić became required reading for all NATO forces in Bosnia because of its content.

In general, writers who had gained a reputation prior to the Yugoslav wars of the 1990s remained available in print regardless of their ethnic background and their reception remained favorable. The situation may have been different elsewhere. In France, for example, the novel *Migrations* by Miloš Crnjanski was awarded the prize of the best book of the year in 1986,

to be removed from the shelves in the 1990s simply because its author was a Serb.<sup>3</sup>

A respectable number of Yugoslav prose writers who were selected for translation in the last four decades of the 20<sup>th</sup> century remain available in print today. While they may not be best sellers or known to the larger public, many of them can be found in a good university book store or on Amazon.com.

For example, from Serbian literature one can find the following writers and their works in English translation: seven volumes of prose by Ivo Andrić (*The Bridge on the Drina*, *Bosnian Chronicle*, *The Woman from Sarajevo*, *The Damned Yard*, *The Pasha's Concubine*, *The Vizier's Elephant*, *Conversation with Goya* and *Signs by the Roadside*), some in more than one translation, as well as Andrić's Ph.D. dissertation *The Development of Spiritual Life in Bosnia Under the Influence of Turkish Rule*; five prose works by Danilo Kiš (*A Tomb for Boris Davidovich*, *Garden*, *Ashes*, *Hourglass*, *The Encyclopedia of the Dead*, *Early Sorrows*), four novels by Milorad Pavić (*The Dictionary of the Khazars*, *Landscape Painted with Tea*, *The Inner Side of the Wind*, *The Last Love in Constantinople*), three novels each by Meša Selimović (*Death and the Derish*, *The Fortress*, *The Island*), Miodrag Bulatović (*The Red Cockerel*, *A Hero on a Donkey*, *The War was Better*); two novels and a collection of short stories by David Albahari (*Tsing*, *Bait*, *Words are Something Else*); two novels each by Dragoslav Mihailović (*When the Pumpkins Blossomed*, *Petria Wreath*), Grozdana Olujić (*An Excursion to Heaven*, 1962, *Wild Seed*, 1974), Aleksandar Tišma (*The Use of Men*, *Capo*), Borislav Pekić (*The Time of Miracles*, *The Houses of Belgrade*), Slobodan Selenić (*Premeditated Murder*, *Fathers and Forefathers*); one novel each by Dobrica Ćosić the four volume novel *The Time of Death*, Svetlana Velmar-Janković (*Dungeon*), Branimir Šćepanović (*Mouth Full of Earth*), Miloš Crnjanski (*Migrations*), Bora Ćosić (*My Family's Role in the World Revolution*), Aleksandar Petrović (*Between Two Iron Curtains*, 1975), Mihailo Lalić (*The Wailing Mountain*), Zoran Živković (*Time Gifts*) and Vladimir Arsenijević (*In the Hull*), etc.

From Croatian literature the following works are available: five prose works by Dubravka Ugrešić (*Fording the Stream of Consciousness*, *In the Jaws of Life and Other Stories*, *Have a Nice Day*, *The Culture of Lies*, *The Museum of Unconditional Surrender*); two novels and a collection of short stories by Miroslav Krleža (*The Return of Philip Latinovitz*, *On the Edge of Reason*, *The Cricket Beneath the Waterfalls and Other Stories*), one novel each by

---

<sup>3</sup> I owe this information to Dr. Nina Živančević a Serbia author who lives in France.



Vjekoslav Kaleb (*Glorious Dust*), Antun Šoljan (*A Brief Excursion and Other Stories*), Slobodan Novak (*Gold, Frankinsense and Myrrh*), Ivan Slamnig (*The Birthday*) and many books by Slavenka Drakulć (*Holograms of Fear, Marble Skin, The Taste of Man, How to Survive Communism and Even Laughed, Balkan Express, Café Europa, As If I am Not There*).

From Slovene literature, only the following are available: two novels by Drago Jančar (*Mocking Desire* and *Northern Light*) and one novel by Ciril Kosmač (*A Day In Spring*).

Stories and/or fragments of longer works by Yugoslav writers were also published in journals and anthologies what is too numerous to quote. Again, Mihailovich's *Bibliography* gives detailed information of these translations until 1995.

In addition, English translations of works by the writers quoted here as well as many others have been published in Serbia and other successor states of the former Yugoslavia. However, these translations rarely, if ever, make it into the canon, even when they have been translated by the same translators as that the Western publishers use.

From the 1960s until today a number of anthologies of short stories and/or fragments of larger works have been published in the English translation, such as: *The Death of a Simple Giant and Other Modern Yugoslav Stories*, ed. by Branko Lenski (1965), *Yugoslav Short Stories* ed. by Svetozar Koljević (1966), *An Anthology of Yugoslav Short Stories*, ed. A. Stipčević (1969), *The New Writing in Yugoslavia*, ed. by Bernard Johnson (1970), *An Anthology of Medieval Serbian Literature*, Slavica (1978), *Modern Yugoslav Satire*, ed. by Branko Mikšinovich (1979), *Yugoslav Fantastic Literature*, ed. Branko Mikasinovich and Dragan Milivojević (1991), *The Day Tito Died: Contemporary Slovenian Short Stories* (1993), *The Big Horse and Other Stories of Modern Macedonia*, ed. Milne Halton (19?), *Balkan Blues: Writing Out of Yugoslavia*, ed. by Joanna Labor (1995), *Prince of Fire: An Anthology of Contemporary Serbian Short Stories*, ed. by Radmila J. Gorup and Nadežda Obradović (1998). Also there are several anthologies of Yugoslav literatures in English: *Introduction to Yugoslav Literature* (1973) and *White Stones and Fir Tree: An Anthology of Slavic Literatures* (1977), both edited by Vasa D. Mihailovich, *Bugarštica: An Anthology*, ed. by John Mitchel (1990), *Flashes from Serbian Folk Literature: An Anthology*, ed. by Tihomir M. Vučković (1992), etc.

Translations are almost always the labor of love -- in poetry, even more so. The great American poet of Serbian origin, Charles Simic, has worked tirelessly to promote and popularize Yugoslav poets. Simic translated and

published numerous Yugoslav poets: Slovene Tomaž Šalamun, Macedonians Meto Jovanovski, Slavko Janevski and others, Antun Šoljan and Slavko Mihalić from Croatia, Vasko Popa, Ivan Lalić, Aleksandar Ristović, Milorad Pavić, Desanka Maksimović and others from Serbia, Hamdija Demirović from Bosnia and many others.

In the 1950s in Yugoslavia, poetry was the first to break away and move outside the political arena and progress toward greater freedom of expression. Simic and others who chose to translate Yugoslav poetry had a great number of poets to choose from. Poetry is easier and cheaper to publish, which explains the large number of translations of poetry. Most collections are published by small presses and in a small number of issues.

Serbian poets Vasko Popa, Miodrag Pavlović and Ivan Lalić soon became internationally known, to be joined later by other poets. In particular, Vasko Popa received high critical acclaim, and most of what he wrote has been published in English, translated by Anne Pennington in the UK and Charles Simic in the United States. Since the first volume of Popa's poetry was published in 1970, there have been an additional nine volumes: *Selected Poems* (1969), *The Little Box* (1970), *Earth Erect* (1973), *Collected Poems* (1979), *The Blackbird Field* (1979), *Homage to the Lame Wolf* (1987), etc. Nine collections of Ivan Lalić's poetry have been published in English: *Last Quarter* (1987), *The Works of Love* (1981) *The Passionate Measure* (1989), *Roll Call of Mirrors* (1989), *Fading Contact* (1989), *A Rusty Needle* (1996), *Fire Garden* (1970) etc., and five collections by Miodrag Pavlović: *Links* (1989), *The Slavs Beneath Parnassus* (1985), *The Conqueror of Constantinople* (1976), *Singing at the Whirlpool* (1983), and *A Voice Locked in Stone* (1985). Desanka Maksimović has three volumes in translation (*Poems by Desanka Maksimović: Greetings from the Old Country, Shaggy Little Dog and Poems from Norway*); Aleksandar Petrov, Matija Bećković and Nina Živančević each have two volumes of poetry in English: *Lady in an Empty Dress* (1990) and *Sochi Eroticism. Siberia* (1992); *Che* (1970) and *Epiphany* (1997); *More or Less Urgent* (1988) and *Death of New York City* (2002). One book of poems by Novica Tadić (*Night Mail: Selected Poems* (1992), Stevan Raičković (*Stone Lullaby*, 2003), Jovan Dučić (*Blue Legends*, 1983), and George Vid Tomašević (*Prisms*, 1985) each exist in English translation.

The Croatian poet Slavko Mihalić has two volumes of poetry translated into English (*Atlantis: Selected Poems*, 1983 and *Black Apples: Selected Poems*, 1989) and Milivoj Slaviček, Vesna Parun, Dragutin Tadijanović, Irena Vrkljan and Antun Šoljan one each: *Silent Doors, Selected Poems of Vesna*

*Parun, Selected Poems of Dragutin Tadijanović.* Additional volumes of poetry translation appeared in Slovenia, Macedonia and Bosnia.

Numerous anthologies of Yugoslav poetry in English have been published in this country and in England: *An Anthology of Modern Yugoslav Poetry* ed. by Janko Lavrin, London, 1962; *Contemporary Serbian Poetry*, ed. by Vasa D. Mihailovich, 1971; *Four Yugoslav Poets*, ed. by Charles Simic, 1970; *Reading the Ashes: An Anthology of the Poetry of Modern Macedonia*, ed. by Milne Halton, 1977; *An Anthology of Croat Verse 1450-1950*, 1981; *Serbian Poetry from Beginning to the Present*, ed. by Milne Halton and Vasa D. Mihailovich, 1988; *An Antology of Serbian Poetry: Golden Age*, ed. by Miša Djordjević 1988; *The Horse Has Six Legs: An Anthology of Serbian Poetry*, ed. by Charles Simic, 1992.

Twice as many collections and anthologies of poetry in English have been published in the former Yugoslavia, many of them in Macedonia. For years, Macedonia has been a host to “Struške večeri poezije”, an international gathering of poets, at Struga on lake Ohrid. This generated a great interest in Macedonian poets and resulted in numerous collections of poetry in English published in the Macedonian capital of Skopje.

The source for most of the data presented here, as mentioned earlier, has been the comprehensive bibliography of Yugoslav literatures by Vasa D. Mihailovich, published in one volume and three supplements from 1984 until 1998. For the more recent translations, the Unesco website for translations from Bosnian, Croatian, Slovene and Serbian literatures from 1995 until 2003 was used. It reveals that during that period there have been 143 entries: two from Bosnia, eighteen from Croatia, 24 from Macedonia, 25 from Slovenia, and 73 from Serbia. The translations from Serbia represent a bit more than 50% of all the works translated in that period. However, only one third of these 143 translations, or 47 translations total, appeared in the United States and England, while the remaining 96 were published in their country of origin. Out of 47 works (both poetry and prose), which appeared in the USA and England, three are three literary works from Croatia, two from Bosnia, eight from Slovenia, one from Macedonia and 34 from Serbia. Translations from Serbian literature account for more than 70% of all translations in that period.

Obviously, more literary translations from the former Yugoslavia are being published today than ever before. Much of that is published in Zagreb, Belgrade, Skoplje, Sarajevo and Ljubljana. Macedonia seems to be the most active in this respect, followed by Croatia. Hower, these translations are not

as well received as the translations published in this country or in England. There are probably many reasons. For one, these translations are often found not to be as transparent as Americans prefer foreign translations to be. In the former Yugoslavia, English translations are published soon after the appearance of a book, and sometimes not enough care is given to produce what is called a “smooth translation”. The translation into English of the works by the local writers was treated in the same fashion. The second and probably the more important reason is the market. There is little motivation to promote and publicize books which have been published elsewhere.

However, a good translation is not a sufficient reason to ensure that a book will be published and well received. For example, the second book of *Migrations* by Miloš Crnjanski has been translated by an outstanding translator (Ellen Elias Bursać and is ready to be published, yet the first book of *Migrations* did not do well enough financially to warrant the publication of a second book.

On the other hand, the market can determine the success of a book even when its translation is far from perfect. This is the case for Andrić's *The Bridge on the Drina*. While *Tranička Hronika (Bosnian Story, Bosnian Chronicle, The Days of the Consuls)* by Andrić exists in three different translations and *Prokleta Avlija (Devil's Yard, The Damned Yard)* in two, *The Bridge on the Drina* is available only in the translation by Lovett Edwards, first published in 1959. It has been reprinted regularly every few years since then, even though this translation is far from perfect. According to Bogdan Rakić, Edwards missed 135 full sentences and far many more clauses, phrases and individual words. In authors like Andrić who cared deeply about each and every word, these omissions are very grave. There are more than 150 grave mistranslations. For example, “sakrija”, a string instrument, was translated as ‘a drum’, ‘northwest’ as ‘northeast’, ‘guilt’ as ‘innocence’, ‘parents’ as ‘relatives’, ‘floor’ as ‘ceiling’, ‘coast’ as ‘torrent’, ‘grove’ as ‘hamlet’, etc., etc.<sup>4</sup>

In conclusion, the impetus to translate literary works written by the writers from the former Yugoslavia may have come as a result of a favorable political climate, and their reception may have depended on swings in political opinion. However, once the works appeared, they either received critical acclaim or were ignored solely on the basis of their aesthetic qualities. A number of writers became fairly well known and their works remain in print consistently enough to be used in college courses, which

---

<sup>4</sup> To learn more about this read Rakić 1998: 243–270.

is the main method of promoting these works. Translations from Serbian literature into English represent a high percentage of all translations from the former Yugoslavia's successor states. This reflects both Serbia's size relative to the other new independent states, but also Serbia's role in the major historical events.

## REFERENCES

- Mihailovich, V. D. (1984). *Comprehensive Bibliography of Yugoslav Literature in English 1593-1980*, Columbus, OH: Slavica Publishers.  
*New York Times Book Review*, 32 Oct. 26<sup>th</sup>, 2003.
- Njegoš, P. P. (1989). *The Mountain Wreath*, translated and edited by Vasa D. Mihailovich, Belgrade: Vajat.
- Rakić, B. (1998). "Ko koga vuče za nos: Ivo Andrić and Lovett Edwards," in *Sveske Zadružbine Ive Andrića* 14, 243-270.
- Venuti, L. (1995) *Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, New York: Routledge.

Radmila Gorup

## SRPSKA KNJIŽEVNOST U ENGLESKOM PREVODU

**Rezime:** U kulturnoj razmeni zemlje skoro nikad ne učestvuju ravnopravno. Što je zemlja manja, pre će se naći u podređenom položaju. Manje nacije nisu veliki igrači. Njihove književnosti retko dopiru do velike publike, i poznavaoi se svode na šačicu eksperata iz određenog polja. Ovaj rad razmatra istoriju prevodenja srpske književnosti na engleski jezik. Prevodi sa srpskog na engleski uzimaju maha tek od 19. veka. U određenim vremenskim intervalima politička klima i javno mnjenje su stvarali povoljne uslove za odabir pojedinih dela srpske književnosti za prevodenje na engleski jezik. Srpskoj i jugoslovenskoj kulturi je poklonjeno najviše pažnje 1961. godine, kada je Ivo Andrić dobio Nobelovu nagradu za književnost. Čak i nakon jugoslovenskih ratova tokom devedesetih dela pisaca koje je pratila dobra reputacija, a koja su prevedena na engleski jezik, redovno su objavljivana tako da su pronašla put do univerzitetskih kurikuluma, što je i osnovni način promovisanja takvih dela. U radu zaključujemo da je Srbija, uprkos svojim malim razmerama, u tom smislu zabeležila značajniji uspeh od svojih komšija.

**Ključne reči:** Engleski prevod, srpska književnost, istorija prevoda, selekcija, kulturna razmena, promocija.

**Svetlana S. Milivojević Petrović\***  
University of Belgrade, Faculty of Philology  
English Department

## ON A TRANSLATION OF SLOBODAN SELENIĆ'S NOVEL *PREMEDITATED MURDER* (*UBISTVO S PREDUMIŠLJAJEM*)

**Abstract:** Translation of literary texts is a very demanding undertaking since, in addition to having to faithfully transpose the meaning of the original into a foreign language, the translator also has to take into account the literary characteristics of the original text such as style, narrative method(s), potential intertextual references and the complex interplay of meanings, both those explicitly stated and those hidden in-between the lines. In addition to this, the translator should never lose sight of culturally determined lexical items, which often present problems of their own stemming from the essential incompatibility of some culturally marked items in the source and the target language. Bearing in mind that our literature is one of the so-called “small” ones, publication of translations of Serbian literary works in foreign languages is a very important factor when it comes to presenting both our contemporary and older literature, as well as our culture, to foreign readers. It is with this in mind that the analysis conducted in this paper will try to establish how faithful the English translation of Slobodan Selenić's novel *Premeditated Murder (Ubistvo s predumišljajem)*, is to the original text, taking into consideration primarily the factors referred to above.

**Keywords:** literary translation, translational faithfulness, freedom in translation, omission, addition, paraphrasing.

There is an inordinate number of papers dealing with translation by comparing original literary works to their translations. So, why did I choose to produce yet another paper of this kind amidst myriads of similar ones? There are several reasons, most of them closely linked to my working as

---

\* svetmp@gmail.com

a lecturer teaching translation, someone whose responsibility is to instil professional standards in younger generations and the need to debunk stereotypes regarding the key question – what constitutes good translation work? Those clichéd attitudes towards translation could also be deemed as fallacies.

The next question that needs to be answered is – why Selenić? When I started teaching translation from Serbian into English, I had to make several important decisions, one of them being which literary texts to choose. The first fallacy is based on the assumption that there is a perfect translation of a literary text which invariably requires a perfect translator. So, I decided to choose an exemplary author with an indisputable reputation and made a special effort to obtain the English translation of Selenić's novel *Ubistvo s predumišljajem*.

I also wanted to prove to my students that there is not just one acceptable translation of a text, but that many correct versions exist, and that the point is to be able to make a distinction between the acceptable and the unacceptable. This leads to the inevitable question of what is acceptable and what is not, and the sensitive issue of defining the criteria for assessing the quality of a translation.

I am of the opinion that we are on very treacherous ground here and should tread carefully, because it is of paramount importance that we do not mix up our personal taste with objective arguments that need to be substantiated.

Instead of overwhelming the reader with all those contemporary translation theories, I would rather get down to the analysis of the translation and do my utmost to apply the criteria I have mentioned above. Before I embark on that, I would just like to mention some of the key words that always come up in the analysis of a translation work. Those terms are literal translation, faithful translation, word for word, sense for sense, free translation, translation by paraphrasing, translation by omission, translation by addition.

The word literal is always used with a negative connotation in translation and justifiably so. But the term faithful is often used unjustifiably with a negative connotation, giving rise to too many so called free, creative takes on what a good piece of translation work is. Free translation is frequently just an excuse to disregard the original meaning conveyed by the author and is also indicative of the kind of translator who has a tendency to think of themselves as being better than the author themselves. That kind of attitude

is unacceptable because the translator puts themselves in the focus instead of the author of the original. The main reason for opposing this tendency is very eloquently summed up by Peter Fawcett: "...translation quality assessment proceeds according to the lordly, but completely unexplained, whimsy of 'It doesn't sound right' " (Fawcett, 1981:142).

Commencing our analysis, let us take a look at the very beginning of the novel:

#### EKNOLIDŽMENT

Ćuj mene – eknolidžment! Ko u pravoj knjizi.

Ali ja jesam pisac. Tačnije – oću da budem. I biću. Studiram dramaturgiju. Dakle – tu sam! Samo što nisam. Oma da kažem – neću da budem pismen pisac. Ja sam vukovac. Pišem ko što govorim. A govorim kako se meni sviđa, čoveče. Jesam i fotošljokor. Kao, umetnički. Ali to me nešto i ne pali. Škljocam za lovu, kad moram. (Selenić 2009: 11)

This is translated as:

#### ACKNOWLEDGEMENT

See that? Acknowledgement! Like this is a real book or something.

Well, I *am* a writer – sort of. Or at least, I will be one shortly. I study drama – so you could say I'm almost there.

I'm not some smart-arse writer – I'll tell you that up front. I want to have my own style, you know what I mean? I write like I talk and I talk as I damn please. That's basically my rule.

Of course, there's other things I do in life. I'm a photographer, for one. "Art" pictures. I do it for the dough, but somehow it just doesn't do it for me. (Selenić 1996: 3)

While the phonetic Serbian transcription of EKNOLIDŽMENT immediately points to the comic possibilities of the narrative style through the use of a bilingual pun, that aspect of the original is inevitably lost in the "normal" English spelling of the word in translation. This, however, is just a small detail that cannot really detract much from the overall impression on the part of the reader if the translation manages to retain the spirit of the original to a sufficient degree.

On the evidence of the opening paragraphs, the translation, by and large, manages to faithfully transpose the liveliness and the rapid-fire pace of Jelena's narrative. True, the very first sentence of the Serbian original ("Ćuj mene – eknolidžment!") is split into two in the version in English ("See that? Acknowledgement!"), but in combination with the highly amusing



observation that follows (“Like this is a real book or something.”), made all the more so by its very colloquial tone, the brief introductory paragraph, reduced to a single line of text, faithfully renders the atmosphere of the original in the English version.

Even a cursory glance at the translated version of the second paragraph reveals that, for no apparent reason, it was broken into three very short paragraphs. As it is not at all clear what is to be gained by this, if anything, it gives rise to the following question concerning the translator’s liberties: where does one draw a line between what is acceptable and what is not? While it is not possible, in the nature of things, to provide an answer based on hard-and-fast rules and criteria, it is safe to say, along very general lines, that, as long as the sense of the original is faithfully transposed, including all the nuances of meaning and atmosphere that are normally present in a literary text, such liberties may, generally speaking, be considered acceptable.

This could hardly be said of the remainder of what was singled out as a separate paragraph in translation. The phrase “Ja sam vukovac” is entirely lacking in translation. The narrator’s adherence to Vuk Karadžić’s principle, naturally following from her declaration of being a “vukovac”, namely, “Pišem kao što govorim”, was incorporated within the statement “I write like I talk and I talk as I damn please” in translation. It is reasonable to assume that most foreign readers will not be familiar with the name and historical significance of the great Serbian language reformer. However, that hardly warrants totally omitting that reference in translation. A simple enough solution would have been to include a brief explanation in the form of a footnote.

In itself, omission is not necessarily a bad thing in translation. As Mona Bakes observes, “it does no harm to omit translating a word or expression in some contexts”, and if a given word or expression is not semantically essential to the development of the text to warrant distracting the reader with long, possibly complicated explanations, professional translators may decide to simply omit the item in question (Baker 2018: 43). Inevitably, some loss of meaning will occur when parts of the original text are omitted in a translation. On account of this, it is advisable, as Mona Baker warns, “to use this strategy only as a last resort, when the advantages of producing a smooth, readable translation clearly outweigh the value of rendering a particular meaning accurately in a given context” (Baker 2018: 45).

In the excerpt being analysed, the facetious reference to the great Serbian linguist serves the purpose of character development. As David A. Norris

aptly observes in his analysis of this novel, it is Jelena's highly distinctive narrative voice, whose main characteristics are "the non-standard grammar of street slang and rapid switches from one register to another in a playful medley of different tones and inflections" (Norris 2016: 109) that decisively determines its general tone. The omission of this reference, thus, deprives the foreign reader of an important means of characterisation. Another problem with the passage under analysis is the fact that the two sentences flanking the narrator's manifesto-like proclamation that she "talk[s] as [she] damn please[s] – namely, "I want to have my own style, you know what I mean?" and "That's basically my rule" – have no foothold in the text of the original and come across as translator's padding whose function is to fill in the gaps resulting from the unfortunate omission of the term "vukovac" and its implications from the narrative. The fact that the aforementioned "padding" sentences are entirely the translator's making makes this solution all the more questionable.

The translation technique used in this particular case, therefore, is the opposite of omission, which, as we have already seen should be applied very judiciously if the translator's aim is to achieve what Eugene Nida and Charles Taber refer to as functional equivalence: "The translator must strive for equivalence rather than identity" (Nida and Taber: 1982: 12). In view of the fact that

*"[n]o two languages exhibit identical systems of organizing symbols into meaningful expressions [...] no translation in a receptor language can be the exact equivalent of the model in the source language" (Nida 1966: 13).*

Consequently, all types of translation involve some form of loss of information, i.e. omission, or addition of information (Nida 1966: 13), both of which can be observed in the brief passage quoted above, both equally questionable. This is not to say that addition and omission in translation are suspect as such, for there do exist contexts in which they are thoroughly justified, as has been convincingly argued by many commentators. Suffice it to say, as Nida observes, that additional elements "may legitimately be incorporated into a translation" (Nida 1964: 227) for a number of reasons, just as "[t]here are cases where omission is required to avoid redundancy and awkwardness" (Nida 1964: 228).

What the translator should never lose sight of is that both approaches should be exercised with caution. Essentially, in the example under review, the need for "padding" in the form of additions to the original text stemmed

from the unfortunate decision to omit “vukovac” in translation altogether. Apart from depriving the reader of information of importance for character development, this resulted in a gap which necessitated the translational “padding” referred to above. As was mentioned before, the resultant gap could have been filled by a brief explanatory footnote, which Nida considers to be one of the “legitimate” additions to the original text, their main functions being to explain linguistic or cultural discrepancies, in this case by providing information on wordplay functioning as a means of characterisation, or adding information that may be useful when it comes to understanding the historical and cultural aspects of the situation dealt with in the original text (Nida 1964: 238-239).

Be that as it may, let us take a closer look at another passage that occurs early on in the original text:

– Je l' se kurva?

(...)

– Pobogu, ne!

(...)

– A otkud si tako siguran? Nisi joj držao sveću!

Molim vas – nisam joj držao sveću! (Selenić 2019: 19)

In translation, this comes out as:

“Does she sleep around?”

(...)

“Good heavens, of course not!”

(...)

“And how would you know? Did you take notes by any chance?”

Dear God! Did I by any chance *take notes*?! Would you believe it?

(Selenić 1996: 9)

The very crudely formulated opening question in Serbian, posed by a secret police interrogator, refers to the heroine’s grandmother, or to put it more precisely, to her sex habits during a very troublesome period in her personal life and for the then Yugoslavia in general. It is not translated literally (“Does she whore around?”, in the sense of “have unlawful sexual intercourse as or with a prostitute”, would have served that purpose), but I see no reason to criticise the actual translation used, even though it has some characteristics of a paraphrase. As Mona Baker points out, “[t]he

main advantage of the paraphrase strategy is that it achieves a high level of precision in specifying propositional meaning” (Baker 2018: 40), and that is certainly the case with “sleep around” in place of “whore around”.

The same could not be said of the translation of the idiomatic expression “držati sveću” a couple of lines further on. “Take notes”, the purported equivalent of the said phrase, is nowhere near in semantic terms. As a matter of principle, in view of the fact that there exist at least two idiomatic expressions in English (“play gooseberry” or “third wheel”, both in the sense of “an unwanted third party accompanying two people on a date” would fit the bill in that respect), I don’t see why it was necessary for the translator to rely on her own devices and come up with “take notes”, unless it was a case of it “sounding right”, as Peter Fawcett would put it. Therefore, I should think that “A otkud si tako siguran? Nisi joj držao sveću!” would be quite adequately translated as “How can you be so sure? Did you play gooseberry?” or “How can you be so sure? Were you a third wheel?”, as both are natural English equivalents of the Serbian idiom, which is by no means the case with “take notes”.

Another example that deserves attention is the following one:

...napetost varničila između visokog, crnookog Krsmana – lep kao dvogodac arapske rase, ciganska sorta, tamne masti – i krhke, porcelanske gospodice Jelene u predratnoj, besprekorno beloј i savršeno uštirkanoј bluzi od češkog platna i stare prečanske čipke. (Selenić 2019: 21)

In translation, this runs as follows:

...yes, tension, between the tall, dark-eyed and dark-skinned Krsman and that fragile, porcelain Aphrodite – your grandmother... (Selenić 1996: 10)

Any reader comparing the original text with the English translation for the first time would be forgiven for staring in disbelief: the additional descriptions of Krsman (“lep kao dvogodac arapske rase, ciganska sorta, tamne masti”) and Jelena (“u predratnoj, besprekorno beloј i savršeno uštirkanoј bluzi od češkog platna i stare prečanske čipke”) are entirely missing in translation. What on earth could have justified such an egregious omission? Did the translator feel that these descriptions were superfluous? Or was it a case of their “not feeling right” in English? Either way, did she ever wonder what made the author include them in the original Serbian text in the first place?

A likely answer to any of the above dilemmas is, in all likelihood, rather depressing, for on the evidence of the above, the translator’s attitude towards

the author is indicative of blatant disregard of authorial intent coupled with outright disrespect for the author. This is all the more puzzling if we bear in mind that the author's purpose for expanding the basic descriptions of the protagonists is not at all difficult to see. Krsman's animal-like characteristics present a telling contrast to Jelena's sophistication and fragile beauty. His Gypsy-like complexion hints at a darkness in his soul, while Jelena's porcelain skin and pre-war immaculately starched blouse are details that serve to emphasise the gap between the new powers-that-be, feral in appearance and demeanour, and the old bourgeois elite, still defiant despite being quite helpless at the hands of their new masters. On the other hand, reducing Jelena to a porcelain Aphrodite merely results in emphasising her beauty at the expense of all those significant details that provide an in-depth presentation of the relationship between Jelena and Krsman, while at the same time contributing to a fuller picture of the general atmosphere of the turbulent times they lived in. Taking all of this into account, the reference to Aphrodite is completely inappropriate and misleading. It is entirely missing in the original, so this is yet another example of the translator's gratuitous addition of an association not created by the author.

If all of the above was used to great effect in the Serbian original, there is no apparent reason why it would not work in translation. As it is, the reader is again deprived of important segments of character development and details providing more detailed information about the overall social atmosphere in post-war Yugoslavia. That is why I firmly believe that the above passage should have been translated in full. The following is one possible version of it:

...the tension between the tall, black-eyed Krsman, as handsome as a two-year-old Arabian stallion, a type of Gypsy breed, dark-skinned, and the fragile Miss Jelena with porcelain skin, wearing a pre-war, perfectly white and immaculately starched blouse made of Slovakian linen, adorned with lace from Vojvodina.

Let us now take a look at another illustrative passage, which is also instructive when it comes to analysing the faithfulness of the translation:

– Pitam se, eto, možete li vi, uz vašu, uz moju najbolju volju, pojmiti kako su čudno, kako su nespojivo različiti izgledali vaša baka Jelena prispela u *Tanjug* pravo iz francuskog zabavišta i Krsman Jakšić iz zaseoka Korlače u nekoj planinskoj zabiti Kopaonika, tog decembra 1944. godine na drugom spratu *Tanjugove* zgrade u Frankopanoj ulici? Krsman iz Korlača, major Ozne, bog i batina, može šta pomisli, a pomišlja svašta! I lepa Jelena, senjačka princeza odrasla na zrnu graška, odjednom nesnađena u urušenom svetu, obožavani očuh čami na Banjici i čeka da bude izve-

den pred *Sud za suđenje zločina i prestupa protiv srpske nacionalne časti*, molim vas lepo, brat se tek vratio posle dva meseca prinudnog rada u Borskom rudniku i samo ga potpuna iscrpenost organizma privremeno štiti od slanja na sremsku klanicu!

Tek ih je jedno ludo vreme, gospodice Jelena, a ne i najbujnija mašta, moglo spojiti. (Selenić 2019: 23)

This is translated as:

I was wondering if you could, to the best of your ability, picture how odd and unbridgeably different from each other these two characters appeared. Tanjug, winter of 1944: cosmopolitan and sophisticated Jelena, the princess from Senjak suddenly lost in an unbalanced world, her adored father wasting away in the Banjica jail and awaiting trial before the “Court for the Trials of Crimes and Offences Against the Serbian National Honour”, her brother only recently freed after two months of forced labour in the Bor mine, and Krsman Jakšić, OZNA major, which is to say, secret police agent, a former shepherd from some remote corner of the Kopaonik Mountain. Those were truly insensate times, and that unholy alliance proves it. (Selenić 1996: 12–13)

The first thing that strikes the reader comparing the text of the translation with the original is that, instead of the information that Jelena arrived at the Tanjug news agency straight from a French nursery, as it were, the mention of her name is accompanied by the adjectives “cosmopolitan” and “sophisticated”, without a single word about her privileged childhood. The latter, of course, was meant to provide a narrative contrast to Krsman’s humble origin, as his birthplace is a godforsaken village deep in the countryside, which, however does get a mention in translation. It was for a reason that, at this point of the narrative, the author chose to contrast the characters’ childhood circumstances, thus adding depth to the already established friction due to their post-war circumstances. As it is, we only get Krsman’s half of their disparate backgrounds in translation, as opposed to the end result of her upbringing in Jelena’s case. Another detail hinting at her privileged childhood, old Mr Kojović’s good-natured description of her in Serbian as “senjačka princeza odrasla na zrnu graška” (literally: princess from Senjak brought up on a pea, a facetious reference to Andersen’s fairy tale “The Princess and the Pea”), is shortened to “princess from Senjak” in translation, once again preventing the reader from getting a fuller picture of the characters and the situation they are in.

What eventually brings Jelena and Krsman together is the predicament of Jelena’s stepfather, who, for reasons unknown, becomes her father in translation. Being imprisoned by the secret police known by the acronym

OZNA (the Department for the People's Protection) and awaiting trial before the Court for Crimes and Offences against Serbian National Honour was a very serious matter indeed in those times. So serious that it would justify Jelena's turning for help to Krsman, an OZNA member in the rank of a Major, and therefore very powerful. Just how powerful will not be quite clear to a foreign reader, for the part about Krsman being "bog i batina, može šta pomisli, a pomišlja svašta", literally – all-powerful, capable of doing whatever he might think of, and he thought of all sorts of things, is entirely missing in translation. True, we are told that Krsman is a former shepherd even though there is no mention of this in the Serbian original. That is why I believe that the original reference should have been retained and propose translating as "the Alpha and the Omega" because this biblical reference to the Almighty God can also be used colloquially to denote a very powerful person, and Krsman did see himself as almost Godlike due to the power he wielded as an OZNA Major.

The final sentence of the paragraph in translation, which constitutes a separate short paragraph in the original, is so loosely related to the meaning of the original that it cannot even qualify as a paraphrase. In the original, the period of time in question is described as "crazy", whereas the translation insists on its brutality ("insensate"), which is certainly true in terms of the fate of Krsman and Jelena, but hardly consistent with the authorial intent. The same goes for Jelena and Krsman's union, described as being outside the boundaries of even the most fertile imagination in the original, which comes out as "unholy alliance" in translation. Summing up, the dominant impression concerning the translation of this passage is one of overwhelming arbitrariness, be it in the case of omissions and additions, or when it comes to the very loose retelling of its final sentence. Bearing in mind all of the above, this is how I would propose to remedy the unwarranted omissions and additions in the translated passage analysed:

I wonder if you could possibly imagine, however hard I try to conjure it up, how odd, how irreconcilably different they looked on the second floor of Tanjug in Frankopanova Street in the winter of 1944, your grandmother Jelena showing up there straight from a French nursery and Krsman Jakšić from a small village Korlaće, a far-flung corner of Mount Kopaonik? Krsman from Korlaće, an OZNA major, the Alpha and the Omega, who could do whatever came to his mind and all sorts of things came to his mind! And beautiful Jelena, a princess from Senjak, wrapped in cotton wool and lost in a collapsing world, her adored stepfather languishing in Banjica prison awaiting trial before the Court for Crimes and Offences against Serbian National Honour, can you imagine, her brother having just returned after

two months of forced labour at the Bor mine, his extreme fatigue being the only reason why he had not yet been sent to the carnage of the Srem Front.

Only those crazy times could bring them together, something that even the most vivid imagination could not have foreseen.

Another passage worthy of interest in this respect is the following one:

To „zezaš” on često kaže. Kaže to sasvim naročito. Nekako stidljivo. Najslade na svestu. Upiš od borca za slobodu Moslavine!

Na Terazijama, ispred *Kasine*, gomile besposlenih prdadžija iz Moslavine izvlače volu rep. Ne znam baš da li su, ali svi izgledaju kao da su iz Moslavine. Šešir na glavi, probile znojne fleke kroz filc. Bela košulja, zakopčano najgornje dugme, plehano, špicevi kragne uvrnuti. Plavi sako, braun pantalone. Prašnjave cipele, na jednoj obavezno pertla iskidana, pa nastavljena vezivanjem u čvor. Zihher postoje neke specijalne radnje u kojima se oni oblače. Ja nikad nisam videla košulju s plehanim dugmićima ili komplet plave pantalone i braun sako, keve mi gadure! Uvek kad vidim takvu dvojicu raznobojnih, pitam se – što, jebote, ne doraju pantalone, pa da obojica budu u jednoj boji. (Selenić 2019: 64)

In translation, this comes out as:

He says that a lot – the “Oh come on, you’re kiddin”. He manages to say it in a very unique way. Kind of shyly. So sweetly you want to die. Some Serbian artilleryman we have here, eh?

On Terazije Street, in front of the “Kasina” restaurant, piles of Moslavinian farts are standing around, twiddling their thumbs. Why Moslavinian, you ask? How do I know, you ask? I have two words for you: dress code. Some of its classic features are: the hat, soaked in grease marks; for some kind of Indiana Jones effect the white shirt, buttoned up all the way, concealing the enchanting hairy chest and endowing the body with an air of mystical unavailability; the crumpled collar, adding the essential element of nonchalance and free-spiritedness. Then of course, there is the blue jacket, exquisitely well matched with the brown trousers (the reverse combination is also available), and finally, the coquettishly dusty shoes with one of the laces inevitably torn and tied back together in a knot. Stunning, isn’t it? There’s gotta be some kind of specialist boutique that caters for these guys. I mean, I’ve never seen a suit made up of blue jacket and brown trousers, have you? Whenever I see two bicoloured guys like that, I start wondering why the hell they don’t trade trousers, so at least they’re in one colour. In-fucking-credible. (Selenić 1996: 49)

The first four sentences in translation give the impression of successfully conveying the meaning and the stylistic effect and tone of the original. But then the reader comes across a solution that appears to be problematic, namely, “Some Serbian artilleryman we have here, eh?” as the proposed equivalent of “Upiš od borca za slobodu Moslavine!”. This seems to be one of those situations in which the notion of freedom in translation is put to



a test. While it is true that Bogdan is an artilleryman, in the original the humorous effect is achieved by referring to him as a freedom fighter from Moslavina, not his serving in an artillery unit. Although not really faithful to the original, this sentence in translation at least retains some connection to the original, however tenuous. That could hardly be said of the section that follows the mention of “piles of Moslavinian farts... twiddling their thumbs” (noting that “piles” is not a very fortunate choice for “gomile”), which, for the most part, is sheer improvisation. Instead of a straight description from the original followed by a couple of humorous comments, in translation we get rhetorical questions, directly addressing the reader, a narrative strategy nowhere to be found in the original. There follows a mention of “dress code”, a feature of which are hats “soaked in grease”, as opposed to “hats with sweat stains coming through the felt” in the original. Amplifying the overall impression, the Moslavinian fellows loitering about are endowed with “some kind of Indiana Jones effect”, “enchanted hairy chest”, even “an air of mystical unavailability” of all things, needless to say, equally non-existent in the original, where the narrator, let us add, qualifies her initial statement by adding that she cannot be sure that they actually are from Moslavina but they look the type anyway. In translation, however, there is not any doubt whatsoever about their origin.

As if this were not more than enough, the Moslavinian layabouts are attributed with “nonchalance” and “spiritedness”, their alleged dress code is explained in further detail by throwing in an expanded depiction of their absurd sartorial elegance – the brief “Blue jackets, brown trousers” of the original is augmented by a fanciful description: “Then of course, there is the blue jacket, exquisitely well matched with the brown trousers (the reverse combination is also available)”. An additional note of absurdity is achieved by adding an effeminate touch in the shape of “coquettishly dusty shoes” (just dusty in the original). The rhetorical question posed to the reader, “Stunning, isn’t it?”, is perfectly appropriate here – in the sense of entirely missing from the original, as everything else referred to in this and the preceding paragraph, and the reader’s astonishment stemming from the realisation that there is so much of it to be found in a single paragraph.

Surely, this is translational freedom gone too far. A more faithful translation of the said passage would look something like this:

A ludicrous freedom fighter from Moslavina!

In Terazije Square, in front of the Kasina restaurant, crowds of idle farts from Moslavina are twiddling their thumbs. I’m not sure if they’re really from Moslavina,

but they all look like they are. They're wearing hats with sweat stains coming through the felt. White shirts, with top tin buttons done up and spiked collars curled. Blue jackets, brown trousers. Dusty shoes with one of the laces ripped without fail and fixed by tying a knot. You bet there're specialised shops where they buy clothes. I've never seen a shirt with tin buttons before or blue trousers paired with a brown jacket, I swear on my bitch mother's life! Whenever I see two guys wearing mismatched clothes like that, I wonder why the hell they don't trade trousers, so that they're both dressed in one colour.

In conclusion, I would like to stress once again that my main motive for writing this paper is the wish to appeal, on the basis of years of my own teaching practice, for a reasoned, responsible, more objective approach to translation that would respect the author's intention, the authenticity and integrity of the original text, and strive to present as much of its atmosphere to the foreign reader as possible, excluding any arbitrariness in the process. This, naturally, is not an easy task, as there are no universal rules that would apply to any conceivable situation and make things easier for the translator. Scholars have rightly pointed out that omissions from and additions to the original can be justifiable in cases when the original phrase is untranslatable or nearly so, or when, due to cultural differences, it may have entirely different implications in translation. But that certainly does not justify the tendency of translators to take their task lightly and rely on their own idea of what would "sound right" or leave a better impression in translation, rejecting segments of the original text at the expense of its integrity, as a result of which references made in the target language do not correspond to those made in the source language, or mean entirely different things. Examples of this, unfortunately, are plentiful in the translation of Selenić's novel analysed in this paper. In the final analysis, in doing so, the translator deprives the reader of an authentic experience of the original and a deeper understanding of the author's intent.

## REFERENCES

- Baker, M. (2018). *In Other Words: A Coursebook on Translation* (Third Edition), London and New York: Routledge.
- Fawcett, P. (1981). "Teaching Translation Theory", *Meta* Volume 26, Number 2, June 1981, pp. 141–147.
- Nida, E. A. (1966). "Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating", in: Reuben A. Brower, (ed.), *On Translation*, New York: Oxford University Press, pp. 11–31.

- Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating – With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, E. J. Brill, Leiden.
- Nida, E. A. and C. Taber (1982). *The Theory and Practice of Translation*, E. J. Brill, Leiden.
- Norris, D. A. (2016). *Haunted Serbia: Representations of History and War in the Literary Imagination*, London and New York: Modern Humanities Research Association and Routledge, Cambridge.
- Selenić, S. (1996). *Premeditated Murder* (translated by Jelena Petrović), London: The Harvill Press.
- Selenić, S. (2009). *Ubistvo s predumišljajem*, Beograd: Laguna.

Svetlana S. Milivojević Petrović

O PREVODU ROMANA SLOBODANA SELENIĆA  
*UBISTVO S PREDUMIŠLJAJEM (PREMEDITATED MURDER)*

**Rezime:** Prevođenje književnih tekstova veoma je zahtevan poduhvat budući da, uz to što mora verno da prenese značenje originala na strani jezik, prevodilac takode mora uzeti u obzir književne karakteristike izvornog teksta kao što su stil, narativni postupak, potencijalne intertekstualne reference i složenu međuigru značenja, kako onih eksplicitnih tako i onih skrivenih između redova. Pored toga, prevodilac nikada ne treba da gubi iz vida kulturno određenu leksiku, koja često predstavlja problem koji proističe iz suštinske nekompatibilnosti nekih kulturno određenih leksičkih jedinica u jeziku izvora i jeziku cilja. Imajući u vidu da naša književnost spada među takozvane „male“ književnosti, objavljivanje prevoda srpskih književnih dela veoma je značajan činilac kada treba predstaviti dela naše savremene i starije književnosti stranim čitaocima. Imajući navedeno u vidu, analiza sprovedena u ovom radu nastojeće da utvrdi u kojoj meri je prevod na engleski romana Slobodana Selenića *Ubistvo s predumišljajem* veran originalu, uzimajući u obzir prvenstveno napred navedene činioce.

**Ključne reči:** književni prevod, vernost prevoda, sloboda u prevodu, izostavljanje, dodavanje, parafraza.

**Sibelan Forrester\***  
Swarthmore College

## TRANSLATION AND RECEPTION OF SERBIAN POETRY IN THE ANGLOPHONE WORLD: AN ANALYSIS OF SEVERAL SUCCESSFUL EXAMPLES

**Abstract:** Poetry can be scarcer than prose in translation: it is more challenging to translate, but it is also less often read as a source of sociological or historical insight into the culture of the original. At the same time, some readers consider poetry the highest literary genre, and linguists have argued that precisely poetry reveals and takes advantage of what each language can do that is most effective and impressive, indeed what might be unique to that language. These unique qualities require attention and inventiveness from translators working in languages that possess different resources. A number of Serbian poets have significant bodies of work translated into English. This paper looks at several recent poems in translation that prove to be effective as poems in English, comparing multiple versions where available, and identifying the challenges faced by translators as well as their successful solutions.

**Keywords:** translation, reception, Serbian poetry, the Anglophone world, Charles Simić.

Poetry seems to be less often translated than prose: translators who do not themselves write poetry may consider it harder to translate than literary or essayistic prose, which makes different demands. Poetry is also less often read for sociological or historical insight into the original culture, meaning that it is less likely to be sought and bought as a text for teaching, unless the teaching involves literature; this may discourage potential publishers when they are offered poetry in translation. At the same time, many eager readers of literature consider poetry the highest verbal genre, one that concentrates the action of a language. Linguists who study literary language have argued

---

\* sforres1@swarthmore.edu

that poetry reveals and exploits what each language can do most effectively and impressively, indeed: what possibilities of expression might be unique to that language. These possibilities challenge translators working in languages that possess different resources. This study will concentrate on practical aspects of poetry translation,<sup>1</sup> offering examples from individual translations of Serbian poetry into English, and evaluate the translation's effectiveness with both a native speaker's reaction and attention to the challenges presented.

A number of Serbian poets have significant bodies of work translated into English: Desanka Maksimović, Vasko Popa, and Danilo Kiš are just a few examples; Serbian-American poet Charles Simic has been active as a translator and editor of translations, while his own anglophone poetry has been translated into Serbian by Marija Knežević,<sup>2</sup> among others. This paper will look at several (fairly) recent poems in translation that are effective as poems in English, pointing to the elements that distinguish the translations, making the poems successful. The poets include Vasko Popa, Miodrag Pavlović, Radmila Lazić, Vujica Rešin Tucić, Dragan Ristić, Katalin Ladik, Ljiljana Đurđić and Ana Ristović; the translators include Aleksandar Stefanovic [sic], Anne Pennington, Charles Simic, Biljana D. Obradović, Maya Teref, and Steven Teref. The quality of the poems mentioned here suggests that a reader may find numerous good translations of Serbian poetry into English, and that their quality may be increasing over time.

## 1. VASKO POPA

Eight poems by Vasko Popa in English translation were published in the very first issue of the journal *Modern Poetry in Translation*, 1965. That journal was founded by Ted Hughes and Daniel Weissbort (the latter mentioned in my first footnote), in what I would call a gesture towards the Thaw: the first issue's selection of international authors rejected Cold War binaries,

<sup>1</sup> Several collections of essays published in the United States foreground the practical aspects of poetic translation, among other kinds of literary translation: some examples are *Translating Poetry: The Double Labyrinth*, ed. Daniel Weissbort, Iowa City: University of Iowa Press, 1989; *The Craft of Translation*, ed. Rainer Schulte and John Biguenet, Chicago: University of Chicago Press, 1989; *In Translation: Translators on Their Work and What It Means*, ed. Esther Allen and Susan Bernofsky, New York: Columbia University Press, 2013.

<sup>2</sup> Čarls Simić, *Kasni sat*, izbor i prevod Marije Knežević, Beograd: Otkrovenje, 2000.

boundaries and priorities, seeing poetry as a realm above those concerns, no doubt impacted by politics but not at all limited to it. It is telling that Popa's poems in the first issue of *MPT* are immediately followed by a selection of poems by Andrei Voznesensky (well known as a Soviet poet from precisely that Thaw generation); poets all over Eastern Europe met with new interest in their work and new translations along with greater freedom of discourse and (for some) access to travel, international festivals and conferences, etc.

The first example in this study will compare different translations of the same work. This move, of course, requires that multiple translations be available, which is often the case for well-known Russian poets such as Anna Akhmatova, or Aleksandr Pushkin. It is more rarely possible with living or recent authors due to copyright protections—and at the same time it is also difficult with literatures that are less often translated, where the first translation might wind up remaining the only translation. Vasko Popa's relatively early emergence into the Anglosphere has meant more translations in print and online, with at least three versions of the poem below.

In the 1965 first issue of *MPT*, Popa's poem "Mala kutija" appeared in a translation by Aleksandar Stefanovic [sic]. If you search for that issue online today, though, what you will see alongside a *very* small facsimile of the original page is a later version of "Mala kutija," translated by Anne Pennington (and, the online version specifies, revised by Francis R. Jones).<sup>3</sup> The same poem was published in a translation by Charles Simic in 1987.<sup>4</sup> Having three versions to compare lets us zoom in on some of the different choices translators may make. An initial observation is that the lack of punctuation and of extended syntactic links must make this poem easier to translate than many poems in Slavic languages.

First stanza:	Stefanovic (MPT, 1965):
Maloj kutiji rastu prvi zubi	The small box gets its first teeth
I raste joj mala dužina	And its small length
Mala širina mala praznina	Its small width and small emptiness
I uopšte sve što ima <sup>5</sup>	And all that it has got

---

<sup>3</sup> <https://modernpoetryintranslation.com/poem/the-small-box>, accessed September 20, 2021.

<sup>4</sup> Charles Simic, ed. and trans., *Homage to the Lame Wolf: Vasko Popa: Selected Poems*, Oberlin College Press: FIELD Translation Series 12, 1987, p. 66.

<sup>5</sup> Vasko Popa, "Mala kutija," <https://www.scribd.com/doc/271378893/Vasko-Popa-Mala-Kutija>, accessed September 14, 2021.

Pennington (updated *MPT* issue 1):  
The little box grows her first teeth  
And her little length grows  
Her little width her little emptiness  
And everything she has

Simic (*Homage to the Lame Wolf*, 1987):  
The little box gets her first teeth  
And her little length  
Little width little emptiness  
And all the rest she has

Stefanovic's choice of "Small box" for the title and first line means two stressed syllables in a row (a spondee), harder to say for a native speaker of English than "little box" as both Pennington and Simic choose, with its alternation of stressed and unstressed syllables, though the strong syllables of a spondee can also work to slow down the pace of a reader or speaker. Stefanovic's "gets its first teeth" is more standard colloquial English than Pennington's "grows her first teeth," whereas Simic hits a balance with colloquial "gets her first teeth;" "gets" is less active than "grows" and so conveys a sense of the dative case in the original. Both Pennington and Simic choose the feminine possessive pronoun "her," which is not typical for an inanimate object in English but therefore animates and even personifies the little box. Pennington does not risk reproducing the bare nouns and adjectives of the original's third line, adding "her" twice, though she repeats the verb "grows," while Simic omits its second occurrence. Skipping ahead to the end:

Fourth stanza:  
Mala kutija seća se svog detinjstva  
I od prevelike čežnje  
Postaje opet mala kutija

The small box remembers its childhood (Stefanovic)  
And by overgreat longing  
It becomes a small box again

The little box remembers her childhood (Pennington)  
And by wishing really hard  
Becomes a little box again

The little box remembers her childhood (Simic)  
And by a great great longing  
She becomes a little box again

Here Stefanovic continues to use “it” to refer to the “small” box; the effect may be less depersonifying here since the possessive pronoun modifies childhood, something only a person can have. It is always useful to note the points where multiple translations differ the most, and here it is the stanza’s second line. Stefanovic’s “overgreat” cleverly mimics the formation of “prevelika” but the rest of his translation has not prepared the reader for such inventiveness; it feels more striking than expressive, whereas the word in the original is strong but not unusual. Pennington offers a very colloquial third line, “And by wishing really hard,” perhaps domesticating the line more than is desirable with its comfortable expressiveness (just like something a child might say). Simic again strikes a balance between strangeness and comfort: “And by a great great longing” – it is striking yet feels like something a person might say, though probably a child would not, and omits the comma that would usually be present in such an utterance. This reader cannot say whether Simic consulted the earlier versions as he made his translation, but given the prestige of *MPT* and the impact of the publications there on Popa’s worldwide fame it seems likely that he did.

Comparing these versions, all fairly close to Popa’s original, does not provoke questions about how far a translation can or should depart from the original, splashing out into something unexpected. Simic’s version, the most recent, strikes the best balance between fidelity and imagination. One might ask whether the upswell of international poetic translation in the 1960s, begetting journals such as *MPT*, reflects the growing prominence of free verse at the time (at least, in English and in Serbian). Free verse presents fewer formal demands in translation than does metrical verse; the generally shorter lines in the English versions,<sup>6</sup> due to generally shorter words in

---

<sup>6</sup> Number of syllables in the first and fourth stanzas of “Mala kutija” and its translations. The differences here are not as striking as they would be in poems with longer lines.

FIRST STANZA:	Popa:	line 1	11	line 2	9	line 3	10	
		line 4	8					
Stef.	line 1	7	line 2	4	line 3	8	line 4	6
Penn.	line 1	8	line 2	6	line 3	10	line 4	6
Simic	line 1	8	line 2	5	line 3	8	line 4	6
FOURTH STANZA:	Popa:	line 1	12	line 2	8	line 3	10	
Stef.	line 1	9	line 2	7	line 3	8		



English colloquial vocabulary, do not spoil the effect. Because the formal demands are less rigorous, poetic translations may seem more acceptable than those of an earlier era.

## 2. SINGLE POEMS

The rest of the examples in this study are single translations, taken from four volumes; two of these volumes are selections of one individual's work (poetry by Vasko Popa and Ana Ristović), while the other two present selections of Serbian poetry more broadly. The two kinds of books work differently, presenting one important poet in depth versus offering fewer examples of work from each of a number of prominent contemporary Serbian poets (which implicitly or explicitly comes with a narrative about the development and current state of that poetic system), each poem must still be translated as an individual work within whatever larger matrix – the individual poet's other work, or the work of many poets. The principle of selection here is that the translations are especially effective and pleasing, persuasive for an Anglophone reader.

This poem by Miodrag Pavlović is from Charles Simic's 2010 selection of Serbian poets, *The Horse Has Six Legs*.<sup>7</sup>

### QUESTIONNAIRE OF SLEEPLESSNESS

Who rattles in the keyhole?

Who builds belfries under my window?

Who weeps over the evil fate of the hero?

Who lets lambs out of the gates?

Who drives the dwarfs out to pasture?

Who threw the King's dolls into the coffin?

Who gave the alarm clock to the bat?

Answer!

Small night celebrates the great night.

Winter. At the inn everyone is hurrying.

The messenger in armor stumbled and fell.

---

Penn. line 1	10	line 2	7	line 3	8
--------------	----	--------	---	--------	---

Simic line 1	10	line 2	7	line 3	9
--------------	----	--------	---	--------	---

<sup>7</sup> Charles Simic, ed. and trans., *The Horse Has Six Legs*, Minneapolis, MN: Greywolf Press, 2010, p. 79. The 2010 edition is updated from an earlier, 1992 edition with the same title but somewhat different composition.

Who will show me tomorrow the way?  
Who will cook my lunch and hand me a letter?  
Who rings now above my bed  
and calls for the doctor?  
Or does he summon the pilgrims to witness?  
Who lights the big fence of kindlings?  
The dawn already wiggles under my pillow.  
Who has sent the urgent invitation to suffer?  
And why has that invitation been directed to me?

Like Popa's "Mala kutija," this poem is relatively easier to translate because of its structure: it asks question after question without stronger links than the grammatical similarity of the questions, though it is varied by the unexpected content of the questions. A series of answers (or not?) follows, with further questions at the end, this time pertaining more directly to insomnia. Simic's choice of wording feels quite natural, shifting between more and less formal wording; the phonetic patterning (such as the near-rhyme of "keyhole" and "hero" in lines one and three) is subtle and might even slip by some readers, except for the resulting sense of rightness.

Simic's translation of a poem by Radmila Lazić similarly conveys the original's colloquial tone:<sup>8</sup>

KINDERGARTEN CURSE  
I tell him, don't be mad at me,  
you small and eccentric creature,  
give me back my rags and Mediterranean moonlight  
and my vasko popa,  
we are so tired of this game  
in which silk means nothing anymore  
and I'm again afraid of sharks  
while I dream again with you,  
our bed had turned into something  
I wouldn't even tell my best girlfriend about,  
things are so bad, still  
we could, or you could, exchange your marbles  
for my plastic super girl, we could  
ride in flying saucers  
until my soul darkens so much  
and I trip and hurt my knee,

---

<sup>8</sup> Simic, *ibid.*, p. 261.

we ran and played hide-and-peek  
during our honeymoon – much too slowly,  
so I ask of you, give me back my worn-out gods  
and my enameled idols,  
the blue landscape we loved  
has vanished, in my picture book  
I find only something sad and horrible,  
I'm speaking to you, do you hear,  
– I'm asking you nicely...

I chose this example partly because it includes “vasko popa” (since the poem is almost entirely in the lower case, it is hard to say whether “vasko popa” here refers to that poet’s collected works or the poet, or some item or conversation that could be identified through its association with Vasko Popa – whose name definitely offers tempting phonetic possibilities), but also because it works very well as a poem: run-on sentences do not require particular grammatical cohesion, they can run on even more boldly given the paucity of grammatical case in English, and they set up a changing mood with both humor and pathos. Simic captures the shift from reported speech as the poem opens to direct speech at the end, with the *you* the poetic speaker is addressing (initially a third-person *him*) growing stronger and more pleasant. The one critique I would suggest is that the “plastic super girl” should be “supergirl,” since Supergirl from the universe of Superman has a name combined into a single unit. Simic is a fine Anglophone poet, and these translations feel well-considered and unforced.

The 2016 collection *Cat Painters*, edited by Biljana D. Obradović and Dubravka Đurić, is a catchy volume both for its impressive dimensions (71 poets; 450 pages!) and for its ability to straddle two approaches: informational, offering background and coverage in two substantial introductions (one written by each editor), and presentation of the translations as poetry per se. The emphasis on the specifically artistic and literary aspects of the work is visible largely in the blurbs from poets and scholars of poetry (Anglophone or even Russian) that open the volume, rather than from specialists in South Slavic literature and poetry.

Naturally, I cannot resist starting with this brief poem by Vujica Rešin Tucić, translated by Biljana Obradović (p. 51):

IN THE OFFICE OF THE POET VASKO POPA

I am sitting in the office of the poet Vasko Popa  
eating a bitter cookie.

With absent eyes,

Vasko looks at me in a friendly manner.

I think he wants to poison me.

Besides the pleasure of Vasko Popa's name, again, and its resonance with the English word "poet," the translation offers the lovely oxymoron of a *bitter cookie* (for some reason the childish word "cookie," an Americanism inherited from the Dutch, is even better than the British "biscuit" would be); choice of the continuous present tense ("I am sitting" rather than the equally possible "I sit") lets the word chime with "bitter;" the words "friendly" and "poison" repeat the contrast of the earlier line. This small translation packs a punch.

In the same volume, Dragan Ristić translates his own haiku (p. 92):

morning bells –  
the snow covers  
last night's snow

This reader was made to write haiku as an exercise in elementary school, so of course the first thing to notice is that Ristić's translation does not offer the canonical 5-7-5 syllables, but rather a briefer 3-4-3. This may reflect the relatively shorter length of everyday English words compared to Slavic languages, already noted (and perhaps to Japanese words too). However, the poem is still satisfying because its second line is longer; more importantly, it has that ineffable deeper content essential for a haiku – which our elementary school teachers did not stress, remaining on the level of syllable count. Haiku is one form from abroad that has impacted poetry in the United States, if not the rest of the Anglophone world, which is remarkable given the relative insularity and intended or notional impermeability to foreign influences of many Anglophone societies. This general isolation helps to explain why lovers of poetry in the US may feel most comfortable with translations that fit into a generic free-verse mold, but also underlines why translations are doing important cultural work.

A poem by Katalin Ladik, translated from Hungarian by the author and Biljana Obradović (p. 65), offers rich phonetics as well as a thought-provoking question:

ONE

*When he woke up, the world was still and deaf.*  
– Borges

This cracked wall is pregnant from a dream.  
What wasp is that above me?  
Which woman is she, who paints a wall in me?

If that's all that surrounds me is – a wall –  
And if I am a wasp  
And the insect in me – a man –  
where do I end, where does the man begin?

Without knowing Hungarian, one cannot comment on the translation's relationship to the original, though including a poet who writes in this language speaks to the intentions of the volume. The very noticeable difference between a poem in Hungarian and a poem in Serbian vanishes in translation; a reader who skips the brief introduction to Ladik's work and career will not even be aware of that difference, possibly interpreting the specificity of Ladik's voice in translation as an individual trait, among the individual voices of every other poet in the collection. This translation has a lovely rhythm, tending toward iambic, and even a bit of slant rhyme (in/man/end/begin) and punctuation marks that convey a sense of fragmentariness, with a poetic and thought-provoking result.

This poem by Ljiljana Đurđić (p. 68) was translated by Obradović; the reference to American poet Sylvia Plath raises associations at once of an international body of women's poetry and of a closer relationship with Anglophone literature, identified as a pre-text to this poem:

PUZZLE

*after Sylvia Plath*

I took you apart again  
How many times really  
How many times have I covered you in foil  
Rewrapped passed through the machine  
For reformatting, for printing

Again peeling till the raw skin  
Became simply unbearable  
Epidermis dissolving  
Cracking at the seams

And the classic image of your eternal half-life  
(Always an odd number on the dice)  
Getting back on its feet again  
Nodding, teetering  
Its tiny bird claws scratched on my forearm

This is no longer a process  
On which one can rely  
Resuscitation and the mouth-to-mouth  
Will end up blowing away the ashes  
Then who will put you back together again  
Bone by tiny bone

Here as elsewhere, the almost complete lack of punctuation makes the poem simpler to translate: there is already ambiguity about how each line feeds into the next one. It is wonderfully unclear who is *you*, who is *it*, though at the end they appear to merge into the wonderful line “bone by tiny bone” – gripping phonetics atop a frightening reference to death and perhaps cremation. The longer words in the poem work well: *reformatting*, *unbearable*, and *resuscitation* set up the punch of that final line: five syllables in four words. Longer, “intellectual” words can feel awkward in English-language poetry, where what poet and professor Robert Pinsky calls “the forbidden language” was associated with Victorian poetry, dreadfully old-fashioned by the time the boom in international translation began with the flood of free verse. Rhyme and meter, however, are strongly present in Anglophone spoken-word poetry, related to the genres of rap and hip-hop, where knowing impressive words and rhyming them elegantly is prized.

Last but not least, here are a few examples from a selection of poetry by Ana Ristović: *Directions for Use*, translated by Steven Teref and Maya Teref (Zephyr Press, 2017). This is the first book of poetry from Serbian published by Zephyr. Zephyr Press produces beautiful bilingual books, with the original text and the translation on facing pages (original on the left, of course, which to a reader of English makes clear its priority). Obviously, this makes it very easy to compare the two, though it is hard to say whether the immediate presence of the original would free the translator to explore new and different ways of expressing the ideas, or else encourage sticking close to the original in meaning and phrasing, since it will be right there for comparison. If Simić’s translations tend to follow the originals more closely than (for instance) Pennington’s, the Terefs’ translation of Ristović tends

to be briefer than the original, paring out words and even whole lines, or folding multiple words into one or two.

Here is one stanza from “Directions for Use,” the volume’s title poem (pp. 10–13):

Одвех је одмерен тај покрет, прецизан,  
сигуран у себе да би шта могао дотаћи;  
та рука која посеже за поједностављеним ваздухом  
одвише јасних намера да би нешто боје  
могло склизнути у длан, пуст, свакако.

The unfailing movement, precise,  
free to feel:  
the hand reaches for fresh air  
the obvious plan for a slight flush  
to slip into the palm, empty, without doubt.

The effect of the very short line second line in this excerpt, “free to feel,” is striking with its strong f’s and ee’s, though also strikingly different from the fourteen syllables of the same line in the original, whose lines are of a more even length.

Here is another example excerpted from the poem “PEEK,” which recites the contents of a woman’s purse (pp. 26–27):

[...] и пар фотографија ради сигурности  
да оних који су на њима, заиста има,  
и огледалце ради сигурности  
да су неком другом одбројани дани.

[...]  
и понека бомбона  
и понекад бомба.

a few photos, just in case,  
to prove those in them did indeed exist,  
a compact mirror  
to fend off a curse.

[...]  
a bonbon,  
and the occasional bomb.

The compact mirror (precisely what we call the small round mirror on a “compact” of makeup or powder) is a nice added detail, describing the item with more precision. “[T]o fend off a curse” abbreviates the original hugely, but does convey the meaning in a way and definitely grabs the reader’s attention. The translators were fortuitously lucky that the words *bonbon* and *bomb* (for *bombona* and *bomba*) are so similar to each other in English: the poem’s marvelous ending comes across almost entirely. This sort of good fortune might inspire a translator of one poem to undertake the project of an entire book.

In conclusion, these examples (chosen mainly because of convenience of access) show that there are some excellent recent translations of Serbian poetry into English available – suitable for teaching the poets translated individually or as part of a larger survey, or for reading out of individual interest in the poetic culture, and their esthetic quality makes them suitable for pleasure reading.

## REFERENCES

- Obradović B. and D. Djurić (eds.) (2016). *Cat Painters: An Anthology of Contemporary Serbian Poetry*, New Orleans: Diálogos.
- Ristović, A. (2017). *Directions for Use* (trans. Steven Teref and Maya Teref), Brookline, MA: Zephyr Press.
- Simić, C. (ed. and trans.) (1987). *Homage to the Lame Wolf: Vasko Popa: Selected Poems*, Oberlin, OH: Oberlin College Press: FIELD Translation Series 12.
- Simić, C. (ed. and trans) (2010). *The Horse Has Six Legs*, Minneapolis, MN: Greywolf Press.

Sibelan Forrester

## PREVOĐENJE I RECEPCIJA SRPSKE POEZIJE U ANGLOFONOM SVETU: ANALIZA NEKOLIKO USPEŠNIH PRIMERA

**Rezime:** Poezija se prevodi ređe nego proza jer prevodiocu predstavlja veći izazov, ali se poezija i ređe čita kao sociološki ili istorijski uvid u kulturu izvornog jezika. Istovremeno, mnogi čitaoci poeziju smatraju najuzvišenijim književnim žanrom, a lingvisti su predočili da baš poezija otkriva i koristi ono što je u svakom jeziku najefikasnije i najupečatljivije, ono što je jedinstveno za taj jezik. Ti jedinstveni kvaliteti zahtevaju usredsređenost i umešnost prevodilaca koji barataju različitim jezicima. Neki srpski pesnici su već u značajnom obimu prevedeni na engleski jezik. Ovaj rad razmatra nekoliko pesama u skorijim prevodima koje su



pesnički efikasne i na engleskom, razmatra i nekoliko verzija prevoda tamo gde postoje, ističe poteškoće s kojima se susreću prevodioci, kao i uspešna prevodilačka rešenja.

**Ključne reči:** prevođenje, recepcija, poezija na srpskom, anglofoni svet, Čarls Simić.

**Olivera Kusovac\***  
University of Montenegro

**Tjaša Mohar\*\***  
University of Maribor

## BREAKING THE SILENCE: *PALE HORSE, PALE RIDER* IN THE BALKAN REGION

**Abstract:** Belonging to the “literary plague canon” (Cooke 2009: 8), K. A. Porter’s novella *Pale Horse, Pale Rider* has recently found itself under the spotlight again. This is unsurprising considering the ongoing Covid-19 pandemic and the fact that this work is a highly valued account of a survivor of this pandemic’s devastating 20th-century counterpart: the Spanish flu. However, except for an article published in the Slovenian journal *Delo* in 2020, in former Yugoslavia currently there appear to be no voices about the work in the media. This does not mean that *Pale Horse* did not reach the region though, as the latter gained access to the novella through the 1968 Serbo-Croatian translation by Zora Minderović. Despite the reputation of the work as a superb literary achievement, along with sporadic English copies available in libraries, this translation was the only point of contact between the novella and the readers in the Balkan region. Over half-a-century later, the situation remains the same since the work has neither been re-translated nor has the existing translation been reprinted or published as a new edition. In this paper we pose some questions as to why *Pale Horse, Pale Rider* has been undeservedly neglected among the wider audience in the Balkans. Since the paper is part of a still ongoing wider research project, our aim is just to open some questions rather than offer any conclusive answers. Providing an account of the context of the translation, the paper thus focuses on the elements of the work that may have affected its reception in the region, with particular emphasis on the pandemic and the strong female anti-war position.

**Keywords:** K. A. Porter, *Pale Horse, Pale Rider*, translation, female perspective, war.

---

\* olivera.k@ucg.ac.me

\*\* tjasa.mohar@um.si

## 1. INTRODUCTION

Belonging to what has been termed as illness narratives or “literary plague canon” (Cooke 2009: 8), encompassing works that deal with epidemics, such as Boccaccio’s *Decameron*, Defoe’s *A Journal of the Plague Year* or Camus’s *La Peste (The Plague)*, to name but a few, the American modernist Katherine Anne Porter’s novella *Pale Horse, Pale Rider* has recently found itself under the spotlight again. Over the past two years, numerous articles dealing with it or at least making reference to it have been published in the media, written from various perspectives but predominantly with the focus on the pandemic, either from the standpoint of cultural memory and cultural studies or from the standpoint of medical humanities. This is no surprise considering the fact that the world has been unexpectedly facing the Covid-19 pandemic and that this work is a highly valued account of a witness and survivor of the Spanish flu, the current pandemic’s devastating 20th-century counterpart. On the other hand, the high literary value of *Pale Horse* has been proven through numerous literary criticisms written on it since the 1950s onward, in which the novella is almost unanimously treated as a superb literary achievement. Perhaps the most illustrative are the relatively recent observations by Jewel Spears Brooker, who offers an insightful analysis of *Pale Horse*, presenting the work as “a modernist masterpiece of narrative art” (2009: 232). Analysing the strategies employed by Porter, Brooker claims that Porter’s achievement can best be valued in the framework of the modernist determination to be “simultaneously true to history and (through mythic engagement) to art, and within those realms, to exhibit the continuous interplay of past and present, and within the present, of individual consciousness and external events” (2009: 213). In the rich complexity of Porter’s work, the individual and the historical are both de-personalized and de-temporalized, which gives them “the shape and significance they otherwise would not have” (Brooker 2009: 213). Recognizing this quality in *Pale Horse, Pale Rider*, Brooker puts this novella side by side with works like *Ulysses*, *Mrs. Dalloway* and *The Waste Land*, the authors of which pioneered the narrative strategies used by Porter.

It is against this background that we approach the work *Pale Horse, Pale Rider*, wishing to explore its status in the former Yugoslav republics. In the following chapters we will first describe the situation with the novella in the Balkan region and then offer some potential reasons accounting for such state of affairs.

## 2. *PALE HORSE, PALE RIDER* IN FORMER YUGOSLAVIA

Unlike the English-speaking world, the territory of former Yugoslavia seems to have been silent these past two years when it comes to *Pale Horse, Pale Rider*. Notably, with the exception of an article published in the Slovenian journal *Delo* in June 2020, the year of the Covid-19 outbreak, in former Yugoslav republics there appear to be no voices about the work in the news media, despite the pandemic making its theme more than topical.

If we look back into the past, we will find just one translation of *Pale Horse, Pale Rider* into what was known as the Serbo-Croatian language, published in 1968 in Belgrade by the publishing house Rad, three decades after the novella's first publication.<sup>1</sup> The translation was done by Zora Minderović, with an afterword written by Dušan Puvačić. Since the year of the original publication coincided with the outbreak of the Second World War, it is not surprising that some time had elapsed before the work was translated in former Yugoslavia, as its theme was undoubtedly of little interest during the war and post-war years. The translation obviously came towards the end of a decade which was quite dynamic for the author, since in 1962 Porter published her novel *The Ship of Fools*, a best-seller made into a successful film in 1965, also the year of publication of her collected stories which earned her a number of prestigious awards: the Pulitzer Prize (1966), the National Book Award (1966) and the Gold Medal Award for Fiction from the American Academy of Arts and Letters (1967). Therefore, it is reasonable to conclude that the series of events exhibiting Porter's increased recognition and popularity in the US was what prompted the translation of *Pale Horse* in former Yugoslavia, published as part of the Contemporary World Literature edition, including the works of Henry James, Iris Murdoch, Cesare Pavese, Carlo Cassola, Lao She, Hjalmar Bergman, Erskine Caldwell, *André Schwarz-Bart and others*. Through the legal deposit requirement, the translation was distributed to the national libraries across the country and, along with the sporadic English copies available in some of the libraries, it was the only point of contact between the novella and the readers in the region. Over half-a-century later, the situation remains the same since in the meantime the work has neither been re-translated nor translated into the other languages

---

<sup>1</sup> It is interesting to note that the novella was in its incubation for a very long time, appearing as late as 1939, two decades after the Spanish flu pandemic.

in former Yugoslav republics, nor has the existing translation been reprinted or published as a new edition.

The question arising here is why this highly-appraised work regarded as a modern classic, seen by some as an icon of high modernism, has attracted so little attention and has been neglected by the media and the wider audience in the Balkan region. Today's surprising neglect at the time when all kinds of illness narratives are increasingly gaining in popularity might actually be connected to the apparently poor reception of the Serbo-Croatian translation published four decades ago. This leads us to the potential reasons of the apparent neglect of the work in the decades after the publication of the translation that need to be further explored and tested.

It goes without saying that the fact that the novella was written by a female author did not help its reception in the Balkans. Prejudices against women authors are visible across the globe even today, when the situation in that regard has hugely improved compared to the decades following the publication of the translation. However, for the purposes of this paper we are going to focus on some of the aspects issuing from the text itself.

### **3. A GLOBAL CALAMITY EVERYBODY WANTED TO FORGET**

As already stated, the novella is an account of the Spanish flu pandemic by a witness and a survivor, exhibiting numerous parallels with Porter's life (Givner 1982: 125–130), which make it her most autobiographical piece (Davis 2011: 57). Thus, Porter's main character Miranda, the author's alter ego who, just like Porter herself did, works as a journalist writing theatre reviews, has her own dramatic experience with the flu which shares many traits with Porter's experience. We follow Miranda's experience from her first dream that the novella opens with, in which, still unaware that she has contracted the virus, Miranda prophetically dreams of her encounter with death, embodied in the pale rider. Very soon her first symptoms appear, worsening so rapidly that, having been looked after by her boyfriend Adam, she was finally admitted to one of the overloaded hospitals, where she struggled for life lying in the hall for days. Miranda's dance with death, manifested through her disease-induced delirious states and dreams – "variations on the theme of a journey through a twilight zone toward death" (Brooker 2009: 230), will last to the very end of the work, when she is miraculously brought back to life by an experimental injection of strychnine. One of the most chilling

and at the same time captivating moments when she, depersonalized, almost embraces death, “the seductive edge of non-existence” (Ditum 2020: 89), is highly illustrative of her psychological state caused by the disease: “Silenced she sank easily through deeps under deeps of darkness until she lay like a stone at the farthest bottom of life” (Porter 1979: 310).

Considering its vast scale and deadliness, the Spanish flu pandemic depicted in the novella represented an appalling global calamity. In Spinney’s words, the Spanish flu was “the greatest tidal wave of death since the Black Death, perhaps in the whole of human history” (2017: 255), which, as Barry notes, killed more people in one year than the Black Death had in a century (2005: 5), and more than any other disease, such as tuberculosis or smallpox (Davis 2011: 63). More specifically, according to a more recent and very detailed study, “the most rapacious killer in modern history” (ibid.: 63) claimed the lives of at least fifty million people across the globe, the exact number probably being closer to two times as many as this (Fisher 2012: 14). At the same time, according to Barry, it was the “first great collision between nature and modern science”, “between a natural force and a society” determined to use the developing technology and all other available resources to combat it (2005: 5), but apparently with disastrous results.

One might have expected that this collective trauma would unavoidably unleash the creative energies of various professionals, from artists to scholars of diverse profiles, and yet, for almost a century, this did not happen. Instead, there was a long silence. This is most visible in comparison with World War I, the “lethal twin” (Fisher 2012: 1) of the pandemic, the timing of which to some extent overlapped with WWI. Notably, unlike the war with hundreds of books published documenting it, the pandemic, with its incomparably higher death toll, has been recorded by only a few. The influenza that marked the transition from war to peacetime was neglected in many areas, such as medicine, history or popular culture, for example, and occurs mostly in the margins of literature. Even more surprisingly, despite the convergence of the two scourges, with the pandemic being part of the cultural context of WWI, the majority of WWI historians and critics mention the pandemic only in passing, if at all, usually in relation to the death or some historical figures (Fisher 2012: 2). Thus, the Spanish flu became “a small footnote to history, one rarely discussed in the conversation of World War I” (Stettler 2017: 482), the latter for a long time being seen as something far more worth writing about and discussing.

The “near total historical amnesia regarding the influenza pandemic of 1918–19” (Sontag 1978: 71) has puzzled scholars for a long time, and they have been trying to solve this scientific and cultural mystery, to grasp and describe “the complex processes of repression and recollection... allowing (the pandemic) to reemerge in the last decade of the twentieth century as a vital part of public discourse” (Fisher 2012: 1). The potential reasons for this silence are many. To some, the surprisingly rapid forgetting of the outbreak may have resulted from war fatigue in Europe and America, along with a rush to embrace the promise of the 1920’s (Kusovac, Mohar & Gadpaille 2021: 32). Similarly, Fisher claims that documenting the pandemic “conflicted with attempts to maintain post-war public optimism” (2012: 6). According to Ditum, by contrast, the reason why the pandemic simply did not catch the imagination of the 20th century like the war did lies in the fact that not all fatalities are the same: “Death in the trenches was public, noble, dramatic; death from influenza was private, undignified, prosaic” (2020: 89). In a similar vein is the explanation offered by Barry, who states that “(p)eople write about war...about horrors that people inflict on people. Apparently they forget the horrors that nature inflicts on people, the horrors that make humans least significant” (2005: 394). Some, on the other hand, hypothesize that the impact of the pandemic was deliberately diminished and the public’s attention diverted from it by the U.S. Army medical officials because it certainly did not represent a success, quite the contrary (Byerly 2005: 184).

Whatever the reason, due to the scarcity of its literary and non-literary depictions, the Spanish flu was by many referred to as “the forgotten flu”, even though for an American reader of the modern novel, Spanish flu was synonymous with Porter’s novella *Pale Horse, Pale Rider* and was thus far from forgotten but indelibly memorialized (Kusovac, Mohar & Gadpaille 2021: 43). However, the pandemic was undoubtedly for a long time overshadowed by the war and neglected in many areas, which may have contributed to the neglect of the novella in the Balkan region. This region obviously did not keep pace with American culture in this respect, which over the past few decades has become ready and, with the fear of swine and avian flu pandemics as well as with the ongoing Covid-19 pandemic, even eager to recollect the 1918 pandemic (Fisher 2012: 3). In the Balkans, by contrast, this neglect of and lack of interest in this global calamity has apparently continued to the present day, despite the epidemics and pandemic that have shaken the world in the meantime.

#### 4. A FEMALE PERSPECTIVE ON THE WAR

Apart from the pandemic, depicted through the main character's personal experience with it, the war is also very much present in the novella. However, the war is observed from an untypical and several decades ago possibly not so desirable perspective – that of the female protagonist. The fact that this is not a story of a male hero fighting in a major battle to defend his country, but of a heroine fighting her own small female battles on the home front might be another potential reason for the silence about *Pale Horse* in the Balkan region. Notably, the novella focuses on the female subject and her vulnerable identity in the time of war, which was a particularly difficult time for women on the United States home front. With the men away, many women went to work to replace the absent men fighting overseas, as Meredith Hindley (2017) notes; some took up positions in manufacturing and agriculture, and some even went to join men on the front lines as nurses, ambulance drivers, doctors etc. (NWWIMM, 2021). However, although the war opened new job opportunities for women, the patriarchal society wanted to keep control over the women on the home front, as Mary Titus (2005: 162) notes. This control was carried out through an intensive war propaganda, the aim of which was, as Robert A. Wells (2014) notes, to encourage the women's support for the war. The protagonist Miranda agrees to play the roles assigned to women by the war propaganda, such as performing good deeds for the wounded soldiers; however, on the inside she is rebellious. The social pressure that Miranda finds herself under and its damaging effects on her identity are articulated in the question she asks herself in a dream she has before falling ill with the influenza: "Do I even walk about in my own skin or is it something I have borrowed to spare my modesty?" (Porter, 1979: 270)

However, Miranda's realization that she has been reduced to a set of simulacra by the society's war-oriented demands does not happen only in her subconscious. According to Titus, Miranda is fully aware that the war effort is "a way to control potentially disruptive female energy, not channelled into heterosexual relations with the men off fighting the war" (2005: 162). While listening to the man delivering war propaganda before a theatre play she has come to see, Miranda is thinking to herself:

So all the happy housewives hurry during the canning season to lay their baskets of peach pits on the altar of their country. It keeps them busy and makes them



feel useful, and all these women running wild with the men away are dangerous, if they aren't given something to keep their little minds out of mischief. So rows of young girls, the intact cradles of the future, with their pure serious faces framed becomingly in Red Cross wimples, roll cockeyed bandages that will never reach a base hospital, and knit sweaters that will never warm a manly chest, their minds dwelling lovingly on all the blood and mud and the next dance at the Acanthus club for the officers of the flying corps. (Porter, 1979: 290)

Miranda is even more disturbed by the war propaganda when she is pressurized to buy Liberty Bonds<sup>2</sup> to help the country win the war. Not having the means to pay for the Bonds owing to her low salary, she is threatened to lose her job, which clearly shows the vulnerability of her economic position. Andrea K. Frankwitz (2004: 16) notes that as Liberty Bonds were intended to support the war, which is a patriarchal symbol, the two men who come to intimidate Miranda and try to persuade her to buy the Bonds represent (another) patriarchal intrusion in Miranda's life. Prior to this, she and her colleague Towney were already "degraded publicly to routine female jobs" (Porter, 1979: 275) after having been "real" journalists, because their female solidarity prevented them from providing a full account of an elopement scandal.

Miranda feels her identity is slowly disintegrating after experiencing several losses. According to Fisher (2012: 112), Miranda loses her social freedom, her economic freedom, and her self-respect; additionally, she also experiences the fear of losing her sweetheart Adam, as he needs to go to war, and later on, when she falls ill with the influenza and nearly dies, of losing her own identity. However, after being on the verge of dying, Miranda miraculously conquers the illness and returns to the world of the living. Feeling like "an alien who does not like the country in which he finds himself, does not understand the language nor wish to learn it" (Porter, 1979: 313), Miranda makes "symbolic preparations for entering the world of withered beings who believed they were alive (Hendrick 1965: 80), ordering her colleague to bring her "cosmetics for her mask, gray gauntlets for protection, gray hose without embroidery" (Hendrick 1965: 80), and a "walking stick of silvery wood with a silver knob" (Porter, 1979: 316). The items that Miranda gathers to face the world again seem remarkably theatrical, showing that she assumes a new mask behind which she can reclaim herself from the devouring simulacra.

---

<sup>2</sup> Liberty Bonds were securities issued in 1917 and 1918 by the US Treasury "to help finance the war effort and build patriotism" (MAF, 2021)

## 5. THE NOVELLA'S HIGH MODERNISM

To a great extent, the novella delves into the subconscious workings of Miranda's mind, through myth- and symbol-laden dreams and delirious states, which some see as the height of Porter's achievement (Mooney 1957). Notably, due to the described situation, when Miranda contracts the virus bringing her the trauma of the near-death experience, her identity disintegrates, with all the war and personal traumas being dramatized right through these dreams and deliriums with the use of complex modernist stream-of-consciousness technique, making the novella a demanding reading and thus, like many other modernist works, not appealing to a wider audience. This might be another potential reason for the work's neglect in the former Yugoslav republics; however, an in-depth research on the popularity of modernist works in this region would be needed to either confirm or reject this hypothesis.

## 6. CONCLUSION

Whether any of the mentioned aspects may account for such poor interest in the novella among the wider audience in the Balkans remains to be seen in our further research, but what we are certain of is that *Pale Horse, Pale Rider* deserves greater attention in the Balkans. The time of the corona virus pandemic seems to be the perfect timing for efforts to put the work under the spotlight in this region, too.

## REFERENCES

- Barry, J. (2005). *The Great Influenza: The Story of the Deadliest Pandemic in History*. New York: Penguin Books.
- Brooker, J. S. (2009). Nightmare and Apocalypse in Katherine Anne Porter's 'Pale Horse, Pale Rider'. *The Mississippi Quarterly*, 62.2, 213–34.
- Byerly, C.R. (2005). *Fever of War: The Influenza Epidemic in the U.S. Army during World War I*. New York: New York UP.
- Cooke, J. (2009). *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*. Houndmills, Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.

- Davis, D. A. (2011). The Forgotten Apocalypse: Katherine Anne Porter's 'Pale Horse, Pale Rider,' Traumatic Memory, and the Influenza Pandemic of 1918. *The Southern Literary Journal*, 43.2, 55–74.
- Ditum, S. (2020). The Art of Survival. *The Lancet*, 396.10244, 89.
- Fisher, J. E. (2012). *Envisioning Disease, Gender, and War: Women's Narratives of the 1918 Influenza Pandemic*. New York: Palgrave Macmillan.
- Frankwitz, A. K. (2004). Katherine Anne Porter's Miranda Stories: A Commentary on the Cultural Ideologies of Gender Identity. *The Mississippi Quarterly* 57.3, 473–488.
- Givner, J. (1982). *Katherine Anne Porter: A Life*. New York: Simon and Schuster.
- Hendrick, G. 1965. *Katherine Anne Porter*. New York: Twayne Publishers.
- Hindley, M. (2017). World War I Changed America and Transformed Its Role in International Relations. *Humanities*, 38.3. (3 September 2021) <https://www.neh.gov/humanities/2017/summer/feature/world-war-i-changed-america-and-transformed-its-role-in-international-relations>.
- Kusovac, O., T. Mohar and M. Gadpaille (2021). Gotovo zaboravljena pandemija: *Blijedi konj, blijedi jahač* Katherine Anne Porter. *Književna smotra*, 53.201(3), 31–43.
- Liberty Bond, *Museum of American Finance*. (26 April 2021) [https://www.moaf.org/exhibits/checks\\_balances/woodrow-wilson/liberty-bond](https://www.moaf.org/exhibits/checks_balances/woodrow-wilson/liberty-bond).
- Milek, V. (2020). Umetnost v času pandemije. *Delo, Sobotna Priloga*, 13 June.
- Mooney, H. J. (1957). *The Fiction and Criticism of Katherine Anne Porter*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Porter, K. A. (1979). Pale Horse, Pale Rider. In: K.A. Porter, *Collected Stories*, New York/London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Porter, K. E. (1968). *Bledi konj, bledi jahač*. Beograd: Rad.
- Sontag, S. (1978). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Spinney, L. (2017). *Pale Rider: The Spanish Flu of 1918 and How It Changed the World*. London: Jonathan Cape.
- Stettler, C. M. (2017). The 1918 Spanish Influenza: Three Months of Horror in Philadelphia. *Pennsylvania History: A Journal of Mid-Atlantic Studies*, 84.4, 462–487.
- Titus, M. 2005. *The Ambivalent Art of Katherine Anne Porter*, Athens: The University of Georgia Press.
- Wells, R. A. (2014). Propaganda at Home [USA]. *International Encyclopedia of the First World War*. (26 March 2022) [https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/propaganda\\_at\\_home\\_usa](https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/propaganda_at_home_usa).
- Women in World War I, *National WWI Museum and Memorial*. (7 September 2021) <https://www.theworldwar.org/learn/women>.

Olivera Kusovac  
Tjaša Mohar\*

RAZBIJANJE TIŠINE: *BLIJEDI KONJ, BLIJEDI JAHAAČ*  
NA BALKANU

**Rezime:** Pripadajući književnim narativima o bolesti, novela *Blijedi konj, blijedi jahač* višestruko nagrađivane američke autorke Ketrin En Porter nedavno je ponovo privukla pažnju javnosti širom svijeta. Ovo nije iznenađujuće s obzirom na pandemiju Kovida-19 i činjenicu da je riječ o veoma cijenjenoj priči o razornom pandanu današnje pandemije iz 20-og stoljeća: tzv. španskom gripu. Međutim, za razliku od engleskog govornog područja, u bivšim jugoslovenskim republikama, uprkos aktuelnosti njene teme, čini se da u medijima nema pomena o ovoj noveli, izuzimajući članak objavljen u dodatku *Sobotna priloga* slovenačkog časopisa *Delo* iz juna 2020., godine izbivanja pandemije Kovida-19. Štaviše, ako pogledamo unatrag, naići ćemo samo na jedan prevod novele na srpskohrvatski jezik, koji je uradila Zora Minderović i koji je objavljen u Beogradu 1968. godine, tri decenije nakon što je djelo prvi put objavljeno. Prevod je distribuiran nacionalnim bibliotekama širom zemlje i, uz sporadične engleske primjerke dostupne u nekima od njih, bio je jedina tačka kontakta između novele i čitalaca u regionu. Uprkos reputaciji djela kao vrhunskog književnog ostvarenja, više od pola stoljeća kasnije situacija je nepromijenjena jer u međuvremenu djelo nije niti ponovo prevedeno, niti je postojeći prevod ponovo štampan ili objavljen kao novo izdanje.

Postavlja se pitanje zašto je ovo tako cijenjeno djelo, koje se smatra modernim klasikom, privuklo tako malo pažnje i bilo zanemareno od strane medija i šire publike na Balkanu. Današnje iznenađujuće zanemarivanje u vrijeme kada sve vrste narativa o bolestima sve više dobijaju na popularnosti moglo bi zapravo biti povezano sa očigledno lošom recepcijom prevoda na srpskohrvatski objavljen prije četiri decenije. To nas navodi na potencijalne razloge prividnog zanemarivanja rada u decenijama nakon objavljivanja, koje treba dalje istraživati i testirati.

Tri ključna potencijalna razloga o kojima se govori u radu tiču se tri ključna aspekta djela. Kao prvo, *Blijedi jahač, Blijedi konj* umjetnički je iskaz o španskom gripu kao kolektivnoj traumi iz pera osobe koja mu je svjedočila i preživjela ga, pandemiji koja je po broju umrlih višestruko nadmašila kako druge epidemije, tako i Prvi svjetski rat, na kraju kojeg je i izbila. Međutim, uprkos ogromnim žrtvama (ili možda upravo zbog njih, kao trauma koju su svi željeli da zaborave), ova pošast decenijama je bila zbrisana iz kolektivnog sjećanja. Očigledno je bila u sjenci rata, koji je privukao svu pažnju, kako u nauci tako i u literaturi, gdje je pandemija postala samo "mala fusnota istoriji koja se rijetko pominjala u razgovorima o Prvom svjetskom ratu" (Stettler, 2017: 482). Međutim, za razliku od nekih drugih zemalja koje su ovu kolektivnu tišinu prekinule još prije par decenija, na Balkanu se, čini se, nedostatak interesovanja za ovu globalnu nesreću održao do današnjih dana, uprkos epidemijama i pandemiji koje su uzdrmale svijet u međuvremenu.

Nadalje, osim pandemije, prikazane kroz lično iskustvo glavnog lika sa njom, u noveli je veoma prisutan i rat. Međutim, rat se posmatra iz netipične i prije nekoliko decenija vjerovatno ne tako poželjne perspektive – perspektive ženske protagonistkinje. Činjenica da ovo nije priča o muškom heroju koji se bori u velikoj bici za odbranu svoje zemlje, već o heroini koja

vodi svoje male ženske bitke na domaćem frontu može biti još jedan potencijalni razlog za nezainteresovanost za novelu *Blijedi konj* na Balkanu. Značajno je da se novela fokusira na žensku temu i njen ranjivi identitet u vrijeme rata, što je bilo posebno teško vrijeme za žene u Americi koje su ostajale kod kuće dok su se muškarci borili na frontu.

Najzad, novela u velikoj mjeri zadire u podsvjesno funkcionisanje Mirandinog uma. Kada se Miranda zarazi virusom koji joj donosi traumu iskustva bliske smrti, njen identitet se raspada, pri čemu se sve ratne i lične traume dramatizuju kroz snove i delirijume uz korišćenje složenog modernističkog toka svijesti, čime novela postaje zahtjevno štivo i time, kao i mnoga druga modernistička dela, ne toliko privlačno široj publici. Ovo bi mogao biti još jedan potencijalni razlog zanemarivanja *Blijedog konja* u bivšim jugoslovenskim republikama; međutim, bilo bi potrebno dubinsko istraživanje popularnosti modernističkih dela na ovim prostorima da bi se ova hipoteza potvrdila ili odbacila.

**Ključne reči:** K.A.Porter, *Blijedi konj*, *Blijedi jahač*, prevod, ženska perspektiva, rat.

**Aleksandra V. Jovanović\***

University of Belgrade, Faculty of Philology  
English Department

## CHARLES SIMIĆ AND VASKO POPA: POETIC ENCOUNTERS

**Abstract:** From their first encounter in 1970 Vasko Popa and Charles Simić became close associates and friends. Since then Charles Simić has translated more than eighty of Popa's poems. Simić has also written extensively on Popa's poetry placing his early work in a wider context of Surrealism. In his analysis he focuses on the free play of images and the way Popa unlocks the extraordinary meanings of ordinary things. Besides, he traces the origins of Popa's poetry to myth and folklore. Simić holds that Popa draws heavily on Serbian folklore as a source of his mythical as well as Surreal imagination. Simić holds that by making use of the famous Surrealistic displacement in the description of chairs, pabbles or hatstands, for instance, Popa gradually deconstructs our perception of the familiar objects and uncovers their hidden mythical potential. In the same vein Simić explores Popa's understanding of language, and his exquisite mythography based on the expressive possibilities of words. Simić's observations of Popa's language call to mind Simić's own poetic method which, like Popa's, draws on myths, riddles and the exploration silence within the discourse of the poem. In this paper I propose to analyze Simić's work on Popa's poetry in a broader context of cultural and lingual crisscrossing as well as Simić's own poetic endeavour.

**Keywords:** Simić, Popa, poetry, criticism, Surrealism, mythography, folklore, poetics.

When Charles Simić and Vasko Popa first met in 1970 the older of the two poets, Vasko Popa was already internationally esteemed. By the late 1960s Popa's poetry had been widely translated and he had participated in poetic festivals and poetry readings round the globe. His reputation in the Anglophone world was first established in England during the sixties as Vasko Popa was a frequent guest at poetic gatherings at that time. His visits

---

\* garovix29@gmail.com

and lectures were hosted by influential poets, such as Ted Hughes and Al Alvarez, among others.

Popa's engagement with English poetic circles was partly due to the general interest in East European poetry. It was first inspired by the series of BBC broadcasts that ran from 1961–1964. The British poet Al Alvarez hosted the programme with the aim of introducing East European poets to a Western audience. The interest which the poetry aroused surmounted the broadcasts. The series paved the way for a huge project of promotion and translation of East European poetry. Along with Alvarez, British poets Ted Hughes and Daniel Weissbort supported the project of the eastern European translation boom as they "found in East European poetry something which was "plainly unlike anything being written in Britain and the United States". (Simić 1999). The project was accompanied by various poetic gatherings such as the annual Poetry International readings at the South Bank Centre in London which was founded by Ted Hughes. Those gatherings presented a huge opportunity for the East European poets in the days of Eastern political oppression to get in contact with other poets and Western translators. It was in the course of these events that Vasko Popa met his first English translator, a Cambridge professor Ann Paddington. The most important outcome of the eastern European translation boom was the Penguin series of translated East European poetry.

The Penguin project ran for 12 years. As a part of this project Popa's *Selected Poems* were published in 1969. Ted Hughes' sophisticated introduction into the collection and the beautiful, aesthetically refined and affectionate translation of Anne Padinngton secured Popa an influential position in the British poetic world.

Ted Hughes viewed Vasko Popa as one of the most important voices of the Eastern European poetry of the 1960s and 1970s. Even more, Hughes placed Popa "amongst the purest and most wide awake of twentieth-century poets" (1969: 10). To Hughes Popa's poetic world explores "what does exist" (1969: 11). In Popa's poetic imagination "the desolate view of the universe opens through eyes of childlike simplicity" (1969: 14). What is more, the real world is created against the backdrop of history and the silence of the unspoken by "making audible meanings without disturbing the silence... (1969: 11). Hughes writes that Popa "never loses his deeply ingrained humour and irony" and is capable of "turning the most grisly confrontations into something deadpan, playful: a spell, a riddle, a game, a story" (1969: 14).

The reception of Popa's poetry in England serves as a prelude to his meeting with the young poet Charles Simić in New York. However, Simić's first encounter with Popa's poetry took place a few years earlier when he was "a habitué of the New York City Public Library's reading room on 42<sup>nd</sup> street" (1987: 14). Simić was doing his own research on Serbian folklore. Coming across Popa's books one day he discovered with enthusiasm that, "here was someone with similar preoccupations" (Ibid). In his enthusiasm he "spent hours copying (Popa's) poems in (his) notebook" and "immediately started translating them" (Ibid).

Their meeting in 1970 marked the beginning of a fruitful professional and personal friendship. In his essay "Charles the obscure", Simić writes about visiting the monastery of Mesić, near Vršac with Vasko Popa. Simić, the atheist, confesses in this essay the significance of the visit which made him question his beliefs. They met the praying nuns, the silence of centuries, "the peace of a world outside time, the kind one encounters at times in fairy-tale illustrations, in which a solitary child is seen entering a dark forest of gigantic trees" (Simić 2015: 21). That visit and Popa's religious propensity showed Simić the "oldtruth". Simić then writes:

Today I think as he [Popa] did then. It makes absolutely no difference whether gods and devils exist or not. The secret ambition of every true poem is to ask about them even as it acknowledges their absence. (2015: 21)

Simić's worlds may account for his tireless exploration of the uncanny part of the visible reality. Besides, the experience of mysticism and serenity of the monastery seems to agree with the explorations of silence which is an abiding interest of both poets.

To understand Simić's fascination with Popa's poetry, however, one has to understand the nature of Simić's own imagination and to look back at his poetic beginnings. In an essay in which Simić describes his New York days back in the '50s. He acknowledges how hard it was to recognize his own poetic voice. He found it hard to reach the audience by what he was doing. The poet recalls what his friends would say:

"Your poems are just crazy images strung arbitrarily together," my pals complained, and I'd argue back: "Haven't you heard about surrealism and free association?" Bob Burleigh, my best friend, had a degree in English from the University of Chicago and possessed all the critical tools to do a close analysis of any poem. His verdict was: "Your poems don't mean anything." My official reply to him was: "As long as they sound good, I'll keep them." Still, in private, I worried. I knew my poems were about



something, but what was it? I couldn't define that "something" no matter how hard I tried. (1997: 1–2)

Yet, is it not the dream of all surrealists, to take notes of the free flow of the words pouring down from the mind, sitting "in a little luncheonette on 8th Street reading the sports pages" (1997: 3)? The "free flow of images" captured in words ran as follows:

In New York on 14th Street  
Where peddlers hawk their wares  
And cops look the other way,  
There you meet the eternal—  
Con-artists selling watches, silk ties, umbrellas,  
After nightfall  
When the crosstown wind blows cold  
And my landlady throws a skinny chicken  
In the pot to boil. Fumes rise.  
I can draw her ugly face on the kitchen window,  
Then take a quick peek at the street below.

Simić's surreal imagination although often acknowledged by the critics, provoked a whole lot of different comments. Vernon Young, in a 1981 review of Simić's *Classic Ballroom Dances*, describes his "transpos[ition] of historical actuality into a surreal key" (Young in Clegg 2014: 42). Castro acknowledges a "surreal, metaphysical bent" in Simić's poetry – how he combines "history and myth [with] surreal images and folk tales narrative to describe his [own] experience of history" (2001: 8) Buckley points out that all of Simić's prose poems contain "the somewhat surreal observations of an incredible world" (1996: 98).

Mark Ford, in his essay on Charles Simić, claims that "the term is overuse(d)" (2005: 234). However, as John Clegg claims, it is "[t]his overuse [that] has prevented proper critical analysis of Simić's relations with a genuine Surrealist inheritance (2014: 43). Ted Hughes also tries to define the difference between French ("genuine") and East European version of surrealism:

Folktale surrealism, on the other hand, is always urgently connected with the business of trying to manage practical difficulties so great that they have forced the sufferer temporarily out of the dimension of coherent reality into that depth of imagination where understanding has its roots and stores its X-rays. There is no sense of surrender to the dream flow for its own sake or of relaxation from the outer battle. (1969: 15)

As early as 1972, in the interview to Dodd and Plumly, Simić himself rejects this description of his work: “No, I don’t think of myself as a surrealist. I don’t think of myself as anything. But I would say my greatest debt is to surrealism” (1985: 20). Simić’s further clarifies his point, “What I like about surrealism is when the archetypal surfaces” (Ibid).

Popa’s surrealism seemingly follows the same poetic lines. Reaches to the past for both formal and thematic sources. It is grounded in folklore, history and the national heritage. Ted Hughes denies it as the “shift from literary surrealism to the far more and deeper thing, the surrealism of folklore. This type of surrealism, if it can be called surrealism at all, goes naturally with a down-to-earth, alert tone of free inquiry” (1969: 15).

However, the tension between the said and the unsaid, the word and the silence, or the word as a vehicle of the meaning varies in their respective oeuvres. The difference in the poetic voice stems from the different understanding of the Other of everyday perception. In Simić’s poetry it follows Heidegger’s lines. The verse incessantly questions the beyond of the language, contained in that liminal space between the word and silence. Simić comments, “It is important to experience this contradiction fully, rather than to resolve it. That paradox is the only absolute I’m sure of” (Hulse 2002: 37).

Clegg justly claims that, “the influence of Popa on Simić’s work is most discernible at the level of diction: both poets employ an uncomplicated syntax and a sparse, restricted vocabulary...” (2014: 50). In other words, their respective versions of the economical verse rely on the echoes from the depth. Simić’s “significant silence” contains the age-old battle between the being and its Other – the struggle over domination and the never-ceasing agonies of the mind for the knowledge about its own self. As for Popa the silence places the emphasis on the word in its mythological sense, acknowledging the echoes of the magic in its core. It is what Ted Hughes defines as the debt to folklore – the whole lot of significations which stem from the folk tradition and the search for knowledge and meaning through the irrational. Although the landscape of Popa’s poetic universe may resemble dreams, it is not the chance image, popping up from the unconscious mind, that Popa is after, but the deeper level of the unconscious – the workings of the unconscious mind of the whole community. “The archetype which dreams on the archetype”, holds Simić.

In his introduction to Popa's poems in his own translation, Simić holds that it is the language, that is the pivotal point where the paths of the universal and the ordinary meet. "No myth without a funny bone", claims Simić, pointing to the common source of myth and humour as they both renew the meaning of words, putting them to a new cause, presenting them in new attire. They both put emphasis on the idiom, brushing up the old "words". As Simić explained, for Popa all sorts of meanings, mythical, ritual and symbolic are inscribed in the language. This is the nature of all languages – that dormant treasure. Popa listens to the language, in its potential utterances and its potential silences. "For Popa, writes Simić, language was not an abstract system but a living idiom, an idiom already full of poetic invention" (2008: 81).

Simić further explains that although Popa is considered a Symbolist there are not "a whole lot of symbols in his poetry" (2008: 80). What he is really up to is to show how symbols are created. Simić views the "surrealists [are] some of "the great mytographers of our century" due to their "trick... to present the known in terms of the unknown" (so as) to recover its mythical potential" (1987: 9).

There are many crisscrossing paths inside the poetic worlds of Vasko Popa and Charles Simić. They seem to coincide in the realms of three main areas – history, ordinary life and silence. At some deeper level of understanding all of these paths stem from myth, both as a narrative and a type of imagination. Popa employs myth both as an immense pool of sense and a universal language of the psyche.

In his poems about ordinary objects, Hughes sees "a surprising fusion of unlikely elements." (1969: 14). Simić explains further: "Popa lingers over the images. He frames and explores them" (1997: 10). For instance, a potato in the poem "Potato" has probably never been described before as "mysterious". To arouse our curiosity, the potato is suggested to be "as mysterious as the earth itself." So we are summoned to hear to what "he" has to say. "He speaks/With midnight fingers /The language of eternal noon".

He sprouts  
With unexpected dawns  
In his larder of memories<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Translation: Anne Pennington.

In actuality he “lives” the mystery of mysteries, the eternal natural and mythical cycle of dawns, sunsets, “because/ in his heart/ the sun sleeps.”

In another poem about “ordinary objects”, “Chair”<sup>2</sup>, Popa describes a chair which is “always on her [weary] feet”. Here Popa creates an image of a weary old person, after roaming and “wandering” many paths of life in the image of “the weariness of wandering hills [which] give shape to her sleeping body, dreaming, perhaps of dancing (“in the moonlight of the skull”), on some ravishing night or just in the enthusiasm of the youth or having a kind rest “on someone else’s curves of weariness”.

Popa’s “object” poems “defamiliarize perception”, writes Charles Simic (Ibid). In fact, he dismisses their usual presentation and makes us see them as persons. However, the personification of objects does not here have the function of individualization but of listening, paying attention, opening one’s mind to the incessant whispering of matter. Human emotions and the eternal cravings are among the other voices of nature which can be heard out there in close proximity, as close as a chair, or a potato might be. The stories told from the standpoint of the objects which we are all familiar with are just to remind us how poorly we listen, how little we know as a consequence. It also shows the “double nature of language [where] the language is both the contract ... and an option” (Simić: 1997: 11). A word which labels invokes an image which houses the meaning.

Simić’s own object poems employ “ontological and metaphysical inquiries” (Scarry 2004: 4). Fork”, “Spoon”, “Ax”, etc. often named as “object” poems reveal Simić’s focus on “the rock-bottom reality, [...] the reality in front of my nose.” (Ratiner 2002: 83). They are not “framed” for us to “see”, rather they are put under scrutiny, questioned and investigated, disarmed of their attire of words which traditionally pin them down with the name. That “dialogue” with aspects of the ordinary objects “point paradoxically to the beyond [the words on the page]” (Scarry 2004: 20).

Simić puts to work various traditions associated with those objects to uncover disparate realities behind the “reality” of simple objects (see: Jovanović 2017: 434). To this end he often locates his metaphysical inquiries within the most ordinary objects while imbuing those same objects with the weight of history as well as the personal experience.

In the poems “Fork” and “Broom” for example the might of brooms that is a result of some deeper understanding of the world is acknowledged:

---

<sup>2</sup> Translation: Anne Pennington.

Only brooms  
Know the devil  
Still exists.

Immediately we “see” it as a person, the carrier of the traditional view of brooms, perhaps, as a vehicle of witches, who of course, “know”. Not without humour Simić suggests that the knowledge is, in fact, the collective unconscious of the broom. In the lines that follow Simić invests his simple invocation of the image of brooms with a set of associations opening the world of the poem for various meanings. “[They know] that the snow grows whiter/ After a crow has flown over it”. Crows are the traditional companions of witches implying their uncanniness for their overall association with death, and the macabre side of humanity. In common perception they are intelligent and mean. These lines are followed by a sharp contrast to the previous image saying that, “a dark dusty corner”, where brooms are kept “appeased” in any household, devoid of their nastiness” is “the place of dreamers and children”. Why?, the reader invariably asks? Because in their innocence they are drawn to the mystery of the unknown. On the other hand, the two images revoke the eternal duplicity of all things. The last stanza underlines that view, presenting “a broom (as) a tree/ in the orchard of the poor”. The various associations of the tree (Christmas tree, the tree of life, a tree in a garden) that shuts the door to the poor, leaving them to their own resources with brooms, with “hanging roaches” for decoration. In the last image of a “mute dove”, the poet perhaps finds harmony for the rich and for the poor, for the innocent and the wise in the silence of the dove.

Simić’s object poems “offer a kaleidoscopic view of how (those objects)... can be seen.” (Mijuk 2002: 81) In the poem “Fork” Simić again explores the blurred line between the familiar and uncanny. The same as broom of the previous poem fork can be found in every household. However, in this poem “one is also aware of larger claims than that which the image of a fork usually contains” (see: Jovanović 2017: 435). As the broom comes alive in the poem dedicated to it, so is the fork illuminated for us in this unusual light, “this strange thing must have come right out of hell” through which we become aware of its uncanny component. Its resemblance to a “bird’s foot” displaces our sense of the purpose of the fork and directs the attention to other voices that the image might invoke. In the image of the “bird’s foot which is “worn around the cannibal’s neck” the ordinary perception of a fork as a tool for eating acquires diabolical undertones. The ordinary fork does

indeed fragment bodies in the innocent act of eating, not very different to the cannibal's habit of fragmenting the bodies with, we presume, his teeth. However, the scene of fragmentation underlines both acts. Leading to the inevitable idea of the uncanniness which underlines even the most innocent of scenes. "As you hold it in your hand/ As you stab with it into a piece of meat". It is possible to imagine the rest of the bird/ Its head which like your fist/ Is large, bald, beakless, and blind". What was once alive is dead as a consequence of the eater's or cannibal's "fist", or rather, power and might. The mighty, cruel or powerful will eat the weak. As simple as, birds will be birds. For, anyone can be that bird, as we all have that uncanniness, the Other, as well as the ordinary, in us. (see also: Jovanović 2017: 434-435).

In Simić's "object poems" the ontological issues such as the nature of Being, the locus of the Other, or the place of nothingness as a Pure Other (Heidegger<sup>3</sup>) are always present in the descriptions of the "the rock-bottom reality". In the poem "My shoes", for instance, "shoes" (are seen as) "the secret face of (the) inner life". The poet sees them as the "Two gaping toothless mouths/ Two partly decomposed animal skins/ Smelling of mice-nests". Those things, as he describes them, "Know" more than is to be known by learning. The personal history is, as in the case of the brooms, inscribed in them, they hold the knowledge of unborn children that they were destined, or rather, not destined for. The poem reveals that, "My brother and sister who died at birth/ Continuing their existence in you." They know the mystery which is in the sacredness of ancestorship, "Guiding my life toward their incomprehensible innocence". They acknowledge the inscriptions of religion, tradition and past on any individual being, "The Gospel of my life on earth/ And still beyond, of things to come?" The secrecy and wisdom it holds in its simplicity which is "Kin to oxen, to Saints, to condemned men" is the real and "the strange church... / With you as the altar." The shoes, like sacred objects should, keep "The secrecy and silence", and above all the "mute patience", of divine or noble beings. By ascribing these extraordinary features to simple shoes Simić transfers his poetic voice beyond visible reality. His voice inhabits the silence behind the words which reflects the "silence and the patience" of the shoes which contains some other reality – the individual past of the owner reaching to the universal.

---

<sup>3</sup> In *Existence and Being* Heidegger holds that, "[n]othing, conceived as the pure "Other" ... is the veil of Being" (1949: 392).

The form of the riddle, frequently present in the poetry of both Simić and Popa, aptly accommodates their humour and their mutual habit of reaching beyond visible reality. For Simić, whose objects often suggest ontological issues in which the “drama of the self” is always present, the utmost riddle is human nature.

In Simić’s poem “Position without a Magnitude” the first riddle comes with the title. What are we to expect, some cosmic analysis or a more mundane approach – a story about an insignificant matter which only a poetic handling can illuminate into significance? Like a “dark star”, invisible. The questions are numerous. The attentive reader is invited to the darkness of the theatre, when someone / You haven’t noticed before/ Gets up /... And projects his shadow / Among the fabulous horsemen/ On the screen. Describing that insignificant moment that we have probably all experienced in any ordinary theatre when someone stands up before the lights go on. The poem proceeds with the chilly revelation that it is “us” or rather “only you/ On your way/ to the blinding sunlight/ Of the street”. Do we know that shadow? How come we didn’t recognize it? Does the brightness of the sun in the street outside only underline that darkness of the theatre, of our knowledge of ourselves, of our own insignificance in the Universe?

Simić himself claims in his poem “White”, “the most beautiful riddle has no answer”. Or, the answer is, as Simić seems to suggest, hidden in the eternal meandering between the image and the shadow of the self, which are in the poem presented as the illumination of the screen and the bright day and the darkness of the theatre and the Cosmos.

Simić places the riddle in the broader context of Popa’s use of folklore and myth. “The riddle is the clearest model for Popa’s own undertaking (1987: 11).” He further clarifies his ideas analysing Popa’s poem “Horse”<sup>4</sup>: the poem opens: “Usually/ He has eight legs”. However, “... the riddle-like strategy is there to displace its form as we all “know” the answer – horse.” As Simić points out, in Popa’s poetry the “riddle is not only the mental puzzle” (1987: 12).

Popa’s use of the form of the riddle implies “the riddle-like strategies ... [in order to] displace our expectations” (Simić 1987: 11) The opening of the poem horse, “ “Usually/ He has eight legs” is not the answer to unasked question – it rather emphasises its absence. , The “answer” (the real concern of the poem), though, lies far beyond the physicality of a horse, in the

---

<sup>4</sup> Translation: Anne Pennington.

condition of men, perhaps, who “came to live from his four corners of earth” in the image of his misery of dreaming a better and kinder life as he “bit his lips to blood (as) He wanted/ To chew through that maize stalk”, which is so akin to human, or all misery on earth. Besides, the idea of the horse brings to mind the traditional hardships of any horse’s life, in the field, in barren mountains, in poor surroundings, as well as the use, or the abuse of horses in wars, carrying the image of the horrors of war. On the other hand, the horse can be pinned in our imagination as a magnificent animal, sacred, mythical. Worshipped for its strength, intelligence and artfulness. Its beauty and kindness could be traced only in “lovely eyes” (where) “sorrow has closed into a circle”.

“The question of the riddle is never completely answered by the description” claimed Simić (1987: 12), as we are not sure why an ordinary horse has eight legs, or are we? If we follow the extraordinary logic of the poem, which includes both of the complementary visions of the world reason and fantasy as indispensable parts of any knowledge, we may come to the same conclusion. Simić’s remark about the “double-nature of language” (1987: 11) give us a clue.

In the same vein Simić claims that Popa’s virtue of listening and revoking the dormant voices inside the words is in practice here:

Its language is thoroughly idiomatic. In it one *hears*. In it one hears the purest native and lyrical strain. In the riddle, the word truly becomes *mythos*, becomes the place of its origins. Popa’s poetry is a painstaking effort to disclose this ground... (1987: 12).

In Simić’s description of Popa’s use of language in which we hear “the purest native and lyrical strain” echo the words of the Mexican poet and Popa’s friend Octavio Paz: “poets have the gift to speak for others,” but that “Vasko Popa had the very rare quality to hear the others.” (Paz in Flint 1991: 20). Apart from listening to myth, history, common beliefs, old wives’ tales, fantasies, witchcrafts, popular sayings, superstitions and many other forms of human experience of the world, Popa had that extraordinary ability to make the reader hear those loose voices in his verse. Including those voices in his verse constitutes the essence of Popa’s mythopeia as they establish the most vital link with Serbian folk tradition, that is the experience of the reality of generations of oral poets and their audiences. As Simić claims, “Popa’s poetry is a sacred action. It demonstrates how the laws of the imagination work (2008; 80).”



As Simić remarks “the origins of myth and humour are the same” . The ability “to present ordinary as extraordinary” lies in the (imminently eminently? poetic) ability to “see” reality – to see it despite its tags. Popa’s ability to see the “extraordinary”, twisted, or grotesque faces of common objects agrees with Simić’s own humorous approach to reality. Simić reveals:

I prefer Aristophanes to Sophocles, Rabelais to Dante. There’s as much truth in laughter as there is in tragedy, a view not shared by many people. They still think of comedy as nose-thumbing at the serious things in life. (2008: 82)

The array of voices which is included in the verse of both poets while not being in the fore, opens to a huge land of charged silence. Simić makes a claim about the silence

“In the beginning, always, a myth of origins of the poetic act . A longing to lower oneself one notch below language, to touch the bottom-that place of ‘original action and desire,’ to recover our mute existence, to recreate what is unspoken and enduring in words of the poem...” (1985: 110). As Giorgio Agamben would have it, “silence appears as the experience of an impossibility of saying, as a privation” (2012: 95). Both Simić and Popa leave silence to be heard in the crevices of their sparse language. Writing about Popa’s silence Ted Hughes likens it to Beckettian – only more contained. Richer. (see: 1969:10).

Both poets have poems about stones – the epithomes of silence – the source of various meanings for both Simić and Popa. In Simić’s poem “Stone”, “[f]rom the outside... the stone is a riddle” and it remains so, unless you know “to knock on it and listen”. There are “sparks... / When two stones are rubbed” notes the poet,

So perhaps it is not dark inside after all;  
Perhaps there is a moon shining  
From somewhere, as though behind a hill—  
Just enough light to make out  
The strange writings, the star-charts  
On the inner walls.

Making a simple stone a mystery and imagining it as an (emotional) “being” which is worth listening to, makes one think of what a stone can “remember” and, finally, whatever can be inscribed on its “inner walls”, as in the inner, hidden landscape of the human mind.

Popa’s stone poems create the poetic cycle “White Pebble”. Popa’s “white, polished, virgin corpse” immediately comes to life as an age old

“being” which “with shameless pace of time... holds each thing/ in its passionate inner embrace”. “It smiles with the eyebrow of the moon”. The next six poems tell about the heart of the pebble, the dream of the pebble, the love of the pebble, the adventure of the pebble, the secret of the pebble and the friend of the pebble. A pebble appears as a double-edged, trickster-like goblin, age-old and playful, simple and resourceful, emotional and cold. In all these roles it is impenetrable. The riddle-like poems pose questions and hide answers and remind one of the many games played in childhood with pebbles. Popa’s pebble poems are about pebbles which inscribe the whole world, they never refer to people. Strangely people, if they appear at all, mirror the matters of nature, as if in the “Dream of the Pebble” where a hand... throws a pebble in the air.”

Where is the pebble  
It didn’t return to earth  
Nor did it come to heaven

What happened to the pebble  
Did the heights devour it  
Did it change into a bird

Here is the pebble  
It remained stubborn in itself  
Neither on earth nor in heaven

It listens to itself  
Among the worlds a world<sup>5</sup>

Despite the riddle form, we know from the beginning that the answer is displaced. But where? Another riddle whose answer is somewhere clothed in silence is the ultimate vessel of meaning.

The silence in the work of both poets is best demonstrated in their respective treatments of history. When Simić writes, “Our life stories are scary and droll,/ Like masks children wear on Halloween (“History”), he suggests a vision of history as an image of horror and pain. The suggestion of Halloween masks implies their universal strain. Further, the image indicates the recurrence of “scary and droll” stories which occur almost as a ritual of life, like Halloween. The individual drama is intimated by the indication of the contrast between the horror and the innocence (the joy of the disguised

---

<sup>5</sup> Translation: Charles Simić.

children). The game, “as they go from door to door/ Holding the little ones by the hand/ In some neighborhood long torn down” turns into catastrophe as “the neighbourhood” – their homes, have already been demolished. These lines come ever more closely to horror: an allusion to orphan-hood contains the almost innocent question, “whose children are they”? Parading all alone in a destroyed city, or, is this all in a fantasy, are they just apparitions which populate someone’s dreams (even more horrific). “Where people ate their dinners/ In angry silence or quarrelling loudly – meaning where people were alive, indicated by the use of the past tense. “When there was a knock on the door” followed by the questioning dinner party’s faces, “What’s this you’re wearing, kid?/ And where did you get that mask?” Which made “everyone laugh” as if they didn’t know that they are already history. Only the boy, with his deeper vision of god-like imagination that Wordsworth made famous “knew” and that’s why he was “staring” silently at the threshold. The lines of the poem point to the scenes of wars, orphanage, displacement and abandoned innocent beings. The silent narrations reveal the poet’s attitude towards history – the recurrent image of human misery as the individual suffering is silence, almost hidden.

Simić elsewhere explains his understanding of history, “Sappho rather than Homer as [a] model” (1985: 127). Silences in Simić’s verse contain the stories of the individual suffering and pain which is invisible in the grand narrations of history.

Popa’s poems about history are more concrete, as they usually refer to single “events”. However, they seem to follow the same logic of the universal, rather than time-bound organization. The involvement of silence, like a huge pause in discourse, displaces the meaning of the story to an indefinable space “above” the words, as if to haunt the discourse of the poem. However, the muted narrations offer the interpretation of the poem.

The poem “Imminent Return” is located in a historically-true “Betchkerek prison” in “a cell” in a fleeting moment between hope and despair, when a fellow prisoner, a “Red Army man” awaits execution. As he “escaped from a prison camp” he holds on to an image the of mirage of Moscow where he wants to go. In the face of the immediate execution, he wants the poet to explain to him how to reach Moscow. The tragedy of his hopeless hope, and the irrationality of the act of drawing the map for him on the prison floor “With breadcrumbs” (the ultimate desire of the poor and humble) is all contained in the next image

He measures the distance with his finger  
Claps me on the shoulder with his great hand  
And rocks the whole prison with his shout.<sup>6</sup>

In the last line we almost “hear” the hissing of a bullet and the terrible echo of his last words, “You are not far my beauty”. The margin beyond the words of the poem contain the story about the tragic contrast between the beauty of life and the brutality and absurdity of war which annihilates human kindness and imagination, makes the hidden narration that lingers somewhere beyond the words enabling them tell the story of all wars.

Popa’s poem “Be Seeing You” accommodates again that hope against hope, but on more rational terms – as a way to survive the madness of war.

After the third evening round  
In the year of the concentration camp  
We disperse to our quarters.

We know that before dawn  
Some of us will be taken out and shot

We smile like conspirators  
And whisper to each other  
Be seeing you<sup>7</sup>

The words are used as a charm, as a pledge – the acknowledgment of life in the face of death – “we know what we mean”.

Ted Hughes appreciated Popa’s ability to give a “historical insight” without actually telling a story about history. The universal principles of humanity are stronger than the passing historical circumstances, both poets seem to believe. The perfect unity of rational and irrational, tribal and cultural, oral and written, lyric and epic, or as Simić points out, “Herodotus and Sappho”. s

The poetic liberation from the factual, the evasion of factography and the conventional idea of “truth” leaves the imagination free to rely on other resources of mind for knowledge and significance. Welcome of fantasy and surreal images are often a part of the poetic landscape of both poets. The poem which opens Simić’s collection of prose poems *The World doesn’t End* consists of a set of war images that depict any war, speaking of the absurd

---

<sup>6</sup> Translation: Anne Pennington.

<sup>7</sup> Translation: Anne Pennington.

movements which try to fix life in the state of war: “My mother was a braid of black smoke”. The image of the mother as a “braid of black smoke” pictures a woman eaten up by the sorrow and uncertainty of living, thin as a smoke, perhaps with braided hair, which is the iconic image of the country woman. The image of “burning cities” from the next line (“She bore me swaddled over the burning cities”) underlines her agony multiplied by the terror of a traumatized parent responsible for the life and protection of “a swaddled child”, as if “swaddled” and protected by her naked love. Despite of the immediate image of a war with all its connotations, the visions go far beyond their depictions in scarce words. “The braid”, peasant, uneducated, neat, horrified woman, to state the most obvious, running in confusion, with the strength and instinct of a mother, her terror and pain displaced onto the devastated scenery – a woman, desperate to protect her family, her home in the midst of burning homes (in “the burning cities”). Simić pictures her as thin and elusive, like smoke, a macabre image of a terrified woman that haunts dead cities – like a ghost. The closing line with its image of “high heavens ... full of little shrunken dead ears instead of stars” presents the contrast between innocence and death (“little ears”), “shrunken” from cold, or fear until death. The range of surreal images in this poem builds a larger picture of a very real war.

A number of Popa’s poems tell of events which took place in some indefinite past which the poet imagines in a surreal landscape. In one of them, “[the] great-grandmother Sultana Uroshevich used to sail sky in a wooden trough and catch rain-bearing clouds.”<sup>8</sup> The manner of storytelling, oral announcements of “wise old men” stands in a sharp contrast to the content of the story which is being told of a grandmother “doing great and small miracles ... with wolf-balms and others”. The serious and rational business of storytelling is combined with fantastic imaginary. After she was buried and reburied as she went on playfully to “meddle into the business of the living” she was lain to rest in the oaken coffin with one foot booted and the other bare – the image of her evasion of order. The “splashes of fresh mud” on her booted foot, make the poet wish to follow her unrestful soul “to the end of [his] life” in search for the meaning epitomized in “that other boot she lost”. The Self and the Other, as the rational and irrational, or factographic history and popular imagination, like the “two boots” endlessly subvert and restore each other.

---

<sup>8</sup> Translation: Anne Pennington.

The larger claims made in the crevices of the language of the poem refer to the tradition of oral telling, to various superstitions and charms, and the universal, archetypal understanding of woman as sorceress. Without the markers of either location or time, Popa invokes the voices of the irrational conceptualisation of the world – the way the world was experienced by oral poets and narrators of history. The atmosphere of tale-telling as a surrogate of history especially for the poor and distant corners of the earth is grounded in myth and the collective unconsciousness, the charm, the rituals, the common beliefs.

In another poem about the grandmother Sultana Uroshevich “Shadow of a Shewolf” the same form of telling is employed.

They tell how my great-grandmother  
The witch Sultana Uroshevich  
Used to have the shadow of a she-wolf.

She would never leave the house  
On moonlit knights<sup>9</sup>

Here the description of the grandmother is intoned as a scary tale which combines traditions about the she-wolf with their close relative from the horror genre – vampires. Folk wisdom has it that vampires are scared of the moonlight. The reference to the wolf is frequently employed in Popa’s poetry, paying homage to the Slavic pagan tradition of the wolf. The wolf is an awesome animal of amazing strength and might. His name serves as a charm, his strength is magic – can protect from illnesses and even death. His violence is vicious and protective. Simić translated Popa’s cycle about the lame wolf, an oxymoron in itself, both lame and mighty. The indications in the titles intimate that tradition pictures the wolf as a dual symbol of kindness and doom – the care-giver and the care usurper. These traditions are held in the language, in its magical use of the word which results in the bulk of folk representations of the wolf. Popa refers to this kind of common perception of the wolf as a symbol, image and word.

A similar compilation of rationality and irrationality in Popa’s poetry is presented in the poem “Under the sign of the Wolves” (*U znaku vukova*) from the collection *Raw flesh* (*Živo meso*). The poem opens to a vivid image of carnage:

---

<sup>9</sup> Translation: Charles Simić.

On the highway just outside of town  
They found horses with torn throats  
Harnessed to an empty wagon

And on the top of a mulberry tree  
A merchant changes into a white sheep<sup>10</sup>

One can picture hungry wolves and the scenes of killing in their horrific “joy” (“All night/ The wolves danced/ Around the fruit tree reeking of human flesh”).

The poem continues with an image of another tradition – the admiration of the strength and might of wolves, for those “long-tailed dancers”. (“You would have known how to haggle/ With those long-tailed dancers/ My grandmother tells me”). The feelings of admiration and the strange attraction of the dance transforms into the realization of a wolf in the poets own being as the poems closes, “I stare into her pointed teeth [of the grandmother/ ancestor]/ [...] “Then I run into the backyard/ Climb the snow-covered pear tree/ And practice my howling”“ as if in a ritual of initiation.

Although Charles Simić translated about x of Popa’s poems from various collections over time. Simić frequently reflected in his essays and interviews on how difficult, even impossible it might be to translate poetry:

An idiom is the lair of the tribal beast. It carries its familiar smell. We are here in the realm of the submerged and elusive meanings that do not correspond to any actual word on the page. ... Translation is an actor’s medium. If I cannot make myself believe that I’m writing the poem I’m translating, no degree of aesthetic admiration for the work can help me. (2008: 81)

In his “Introduction” to the collection *Homage to the Lame Wolf* Simić explains that he started translating Popa’s poetry right away when he came across it in a New York Library in the early 1960s, but to his surprise he found it “hard going” as, “each word and image release multiple associations” (1987: 14). The poems that comprise the collection *Homage to the Lame Wolf* are therefore “as much as he accomplished” in his endeavour to “preserve some of the taste of the great original”. As Simić has it that was his “labour of love” (1987: 15).

---

<sup>10</sup> Translation: Charles Simić.

## REFERENCES

- Buckley, Ch. (1996). Sounds That Could Have Been Singing: Charles Simić's *The World Doesn't End*. In: Bruce Weigl (ed). *Under Discussion: Essays on the Poetry of Charles Simić*, Ann Arbor, University of Michigan Press. 97–113
- Clegg, J. R. (2014). *The Eastern European Context of Poetry in English after 1950*, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses. (20 November 2021) <http://etheses.dur.ac.uk/9507/>
- Flint, B. P. (1991). Vasko Popa 68, Poet Examining Life With Humour. In: *New York Times Magazine*, 20.
- Ford, M. (2005). *A Driftwood Altar: Essays and Reviews*. London: Waywiser.
- Heidegger, M. (1949). *Existence and Being*. Chicago: Henry Regnery Company.
- Hughes, T. (1969). Introduction. In: *Vasko Popa: Selected Poems*. Transl. Ann Pennington, Penguin.
- Hulse, M. (2002). *Charles Simić in Conversation with Michael Hulse*. London: Between the Lines. 2002.
- Mijuk, G. (2002). *Orphan of Silence*, Ph.D. thesis, Freiburg: Univeristé de Fribourg. (8August2021)chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fcore.ac.uk%2Fdownload%2Fpdf%2F20637535.pdf&clen=1247441&chunk=true
- Ratiner, S. (ed) (2002). Charles Simić: The Toy of Language. In: *Giving Their Word: Conversations with Contemporary Poets*. Amherst: University of Massachussets, 75–93.
- Simić, Ch. (1985). Composition. In: *The Uncertain Certainty* University of Michigan. 1985. 110–112.
- Simić, Ch. (1987). *Homage to the Lame Wolf*. Oberlin: Oberlin College, 1987.
- Simić, Ch. (1999). A Suspect in the Eyes of Super-Patriots. In: *London Review of Books*, 21, 6. (27 June 2021) <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v21/n06/charles-simic/a-suspect-in-the-eyes-of-super-patriots>
- Simić, Ch. (1985). With Wayne Dodd and Stanley Plumly (1972). In: *The Uncertain Certainty: Interviews, Essays, and Notes on Poetry*, Ann Arbor, University of Michigan, 11–26.

Aleksandra V. Jovanović

## ČARLS SIMIĆ I VASKO POPA: POETSKI SUSRETI

**Rezime:** Od prvog susreta 1970 godine Vasko Popa i Čarls Simić postali su bliski saradnici i prijatelji. Od tada Čarls Simić preveo je preko osamdeset Popinih pesama. Simić je takođe napisao brojne eseje i tekstove o Popinom delu posmatrajući njegovu ranu poeziju u širem



kontekstu Nadrealizma. U svojim analizama Simić ističe slobodu i igru slika unutar Popinog dela u okviru koje Popa oslobađa neobična značenja običnih predmeta. Osim toga, Simić istražuje vezu Popine poezije sa mitom i folklorom. Simić piše da je upravo srpska folklorna tradicija izvor Popinog mitotvorstva kao i njegove nadrealističke imaginacije. Simić smatra da je upravo uz upotrebu poznate nadrealističke tehnike izmeštanja iz uobičajenog konteksta predmeta poput stolica, kamenja ili stlka za šešire, na primer, Popa postepeno dekonstruiše našu percepciju ovih svakodnevnih predmeta i otkriva njihovo skriveno mitsko značenje. U istom smislu Simić preispituje Popino razumevanje jezika i njegovu naročitu mitografiju zasnovanu na izražajnim mogućnostima jezika. Simićeva opažanja o Popinom jeziku skreću pažnju na Simićev poetski manir koji se, poput Popinog zasniva na vezi sa mitom i srpskom folklornom tradicijom. Ovaj esej baviće se analizom Simićevog dela o Popi unutar šireg konteksta kulturnog i jezičkog preplitanja između poetika ova dva pesnika.

**Ključne reči:** Simić, Popa, poezija, kritika, nadrealizam, mitografija, folklor, poetika.

**Bojana Aćamović\***

Institute for Literature and Art, Belgrade

## WALT WHITMAN VS. KARL MARX – ON WHOSE SIDE IS VASKO POPA?

**Abstract:** The paper analyzes Vasko Popa's article "On Whose Side is Walt Whitman?" ("Na čijoj je strani Volt Vitmen?", *Književne novine*, 1949) in the context of Whitman's Serbo-Croatian reception and the post-World War II literary and sociopolitical circumstances in Yugoslavia and the United States. Writing in response to Cleveland Rodgers's article "Walt Whitman Vs. Karl Marx" (*New York Herald Tribune*, 1949), Popa here reacts against what he considers the American author's misleading representation of the "good gray poet." Largely inspired by the sociopolitical context, both Rodgers's and Popa's texts are representative of the general climate in the polarized world of the late 1940s. Apart from this, Popa's article deserves attention from the perspective of literary production and reception, as well, being the first text on Whitman in Serbo-Croatian after 1940 and thus symbolically announcing the first book-length Serbo-Croatian translation of Whitman's poetry.

**Keywords:** literary reception, Yugoslav-American relations, Walt Whitman, Vasko Popa, Cleveland Rodgers, *Književne novine*.

One of the texts that introduced Vasko Popa to the reading audience just before his first poems started to appear was a discussion on the life, work and contemporary significance of Walt Whitman. Published in the Belgrade periodical *Književne novine* (*Literary Newspaper*) in 1949 under a somewhat provocative title "Na čijoj je strani Volt Vitmen?" ("On whose side is Walt Whitman?"), the text responded to a recent article from *New York Herald Tribune* written by Cleveland Rodgers and with an equally eye-catching title "Walt Whitman Vs. Karl Marx." Apart from introducing himself as a literary critic, Popa here re-introduces Whitman to the Yugoslav readers as this is

---

\* bojana.acamovic@gmail.com

the first text on the American poet in Serbian (Serbo-Croatian) since 1940.<sup>1</sup> The fact that Whitman's name re-appears in a polemical context testifies to the complicated cultural and sociopolitical circumstances of the post-World War II times, which provides the framework for the analysis offered in this paper.

The reception of Whitman's work in the Serbo-Croatian cultural space started at the turn of the 20<sup>th</sup> century and in several instances shows the strong impact not only of the current literary trends, but also of the political developments in the society. The allegiances of the translators, the choice of the poems, the magazines which published these poems, as well as the stance the authors took in their essays on Whitman more often than not reveal the extraliterary movements and attitudes in the society. The translation reception of Whitman's poetry took off after 1909 and especially during 1912 and 1913, when the Young Bosnians, in a surge of cultural activism prompted by the current political events, published their translations in several literary magazines in Sarajevo, most of them in *Bosanska vila*. They were referred to Whitman by Dimitrije Mitrinović, who was himself an ardent Whitmanian admiring the American poet's modern spirit and fresh poetic expression. The Young Bosnians' interest in Whitman is related to their overall wish to instigate changes in the Bosnian society, both political and cultural ones. Similar motives spurred translators and writers later, in the newly formed Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes, so that a number of translations of Whitman's poems as well as essays discussing his work appeared in the interwar period in a variety of newspapers and magazines across the country. We can distinguish two groups of Whitman's admirers: a group of poets and critics who praised Whitman for the modernity of his poetics, considered in line with the avant-garde trends they themselves were trying to promote, and a group that recognized him as a socialist poet, the poet of workers and social justice.<sup>2</sup> One of the last texts on Whitman in Serbo-Croatian before the outbreak of the Second World War merges these two perspectives – published in the Belgrade weekly *Radničke novine* (*Worker's Paper*), among the news on workers' movements and celebrations of the Storming of the Bastille, this text praises Whitman as the founding father of the American modern poetry (Molek 1939: 4).

<sup>1</sup> This is according to the existing bibliographic accounts; the 1940 text was a translation of Edwin Arlington Robinson's article on four American authors (Franklin, Melville, Poe, and Whitman) (see Babić 1976: 18).

<sup>2</sup> More on this in: Aćamović 2021.

Vasko Popa's article "On whose side is Walt Whitman?" marks the beginning of a new, post-World War II phase of Whitman's Yugoslav and Serbo-Croatian reception, marked by the emergence of the book-length translations of his poetry. The first of these was Tin Ujević's selection of poems from the final edition of *Leaves of Grass*, published in Zagreb in 1951. Ujević's work on Whitman started well before the war and his translation of Whitman's poetry denotes a continuation of a sustained interest in this poet on the part of the Yugoslav avant-gardists. However, given the considerably changed postwar circumstances, both in Yugoslavia's internal politics and in its relations to other nations, east and west, this continuation was neither smooth nor uninterrupted because some values needed to be re-affirmed and personal preferences to certain foreign authors needed to be justified and clarified. This attempt to re-affirm and clarify the Yugoslav writers' position towards foreign literatures and their representative authors is observable in the articles published in *Književne novine*, as well.

*Književne novine*, the organ of the Yugoslav Writers' Association, was launched in February 1948, at the time when Yugoslavia was recovering from the world war and was already facing new conflicts ahead. The new polarization of the world, the division between the capitalist West and communist East, the early phases of the Cold War, and finally, the Informbiro Resolution were largely reflected in the tone of the articles published in this periodical. Although primarily concerned with the developments on the literary scene at home and abroad, *Književne novine* also informed their readers on the latest events in other spheres of life. International relations were a particularly sensitive issue and this included the reception of foreign literary works. The newspaper editors paid close attention to the publishing ventures, carefully registering the number and type of books translated from a particular language, and especially scrutinized were the writers from the United States.

Owing to the differences in the two countries' ruling ideologies, in the years 1945–1948 the Yugoslav-American relations reached their historical nadir (Vučetić 2012: 49). Yugoslavia's opposition to the USSR and the Informbiro Resolution of 1948 were significant events indeed, but they did not lead to a sharp turn in the Yugoslav position towards the two powers – some fundamental ideological values of the Soviet Union remained indisputable, whereas America, despite some indications of rapprochement, was still regarded with reservations (Vučetić 2012: 50–51). There were no radical changes in the perception and reception of the Soviet and American

literatures either, as can be inferred from the articles published in *Književne novine*. Among these is the telegram which the Yugoslav Association of Writers send to their Soviet colleagues on the occasion of the 31<sup>st</sup> anniversary of the October Revolution (Nov. 9, 1948), as well as a report on the Stalin awards for the best literary works in 1948 (Apr. 26, 1949). At the same time, the paper continues to publish censorious articles on the United States, attributing the perceived dismal and corrupted state of the country to the American imperialism and Wall Street capitalism.<sup>3</sup>

Nevertheless, articles on the American literature often assume a somewhat different tone. While anything related to the American society is sharply criticized as an indicator of America's relentless imperialistic politics and a Wall-Street mindset, the American writers are often distinguished from or even juxtaposed to their country. America is identified with Wall Street, capitalism, and imperialism, while the American writers, poets, and other intellectuals are perceived as bright spots that should be defended from the system within which they live and work. Certain authors were particularly singled out as those that should not be confused with the prevailing American value system. In his article "Američka satira na preživjele institucije" ("American satire on the surviving institutions"), Mladen Leskovac writes: "Out of the few American 19<sup>th</sup>-century authors, only two of them truly crossed the boundaries of the American significance: Walt Whitman and Mark Twain" (Leskovac 1948: 4).<sup>4</sup> The articles on the American authors which were published in *Književne novine* in 1948 and 1949 aimed either to prove these authors' international significance or their anti-imperialism and disagreement with the US political establishment.

Such attitude is considerably different from the one of some thirty years before, when, in the aftermath of the First World War, being American invariably meant being modern, progressive and cosmopolitan. This can be inferred from the way Walt Whitman was presented to the Yugoslav interwar audience, a paradigmatic example being Anica Savić-Rebac's essay

<sup>3</sup> This was a trend observable from the beginning. In one of the first issues of the periodical, John Steinbeck's novel *Of Mice and Men* received quite a negative review from E. F. (most likely Eli Finci), who describes it as an "unsightly work" (E. F. 1948, ). In a similar manner, discussing the Hollywood industry, Aleksandar Vučo warns of the American "monopolist capital," which aims to "turn the film into a direct weapon of the imperialistic politics" and achieve the "absolute domination of the American film on the cinema screens worldwide". (Vučo 1948: )

<sup>4</sup> The translations of the texts originally in Serbian is provided by the author of the paper.

“Stogodišnjica Walta Whitmana” (“Walt Whitman’s Centennial”, *Književni jug*, 1919). While writing about Whitman as a representative of the American democracy, the Serbian author touches on the current geopolitical affairs and mentions the American president Woodrow Wilson and his efforts to promote peace in the war-torn Europe. Contrary to this essay, in which Whitman’s Americanness was presented as a positive feature, Popa’s 1949 article aims to prove that Whitman actually stands apart from America, that is, from the current America. In a socialist country like Yugoslavia, Whitman’s Americanness could be considered a negative trait, especially since there were authors (like Cleveland Rodgers) who portrayed him as an exponent of distinctly American values. Popa’s text could thus be read as an endeavor to defend a beloved American poet from any attempts of identifying him with capitalism and imperialism.

Popa’s quite emotional response was provoked by the polemical context in which the *New York Herald Tribune* article placed Whitman, which is suggested by the very title “Walt Whitman Vs. Karl Marx.” The subheading points to the occasion which motivated Cleveland Rodgers to write this article – “Anniversary prompts a re-examination of two extraordinary careers.” Given that the publication date is May 30, 1949, the said anniversary should refer to 130 years since Whitman’s birth (May 31, 1819), but the first sentences reveal the author had another anniversary in mind, or rather two of them: “Nineteen forty-nine is the centennial, not only of Whitman’s Year of Decision but of Karl Marx’s trial for high treason and his expulsion from Prussia” (Rodgers 1949: 10). As stated later on, the “Year of Decision” refers to Whitman’s withdrawing from a direct political engagement after the presidential election of 1948, his disappointment with the course of action taken by the periodical he worked for (*Freeman*), and his general “disillusionment with politics as an effective method of bringing about the millennium in human affairs” (Rodgers 1949: 10).<sup>5</sup> Whitman is here seen primarily as a political thinker, not a poet, and as such contrasted to a philosopher whose theories were gaining ground worldwide, including some circles in the United States. While the anniversaries were the immediate occasion, the deeper motive for the examination (or “re-examination”) of Whitman’s and Marx’s careers lay in the current geopolitical affairs – the

---

<sup>5</sup> Although Whitman withdraw from the *Freeman* and ended his activities as the party man, this „did not mean he had lost his interest in politics“ (Idzerda 1956: 178). In this sense, 1849 is not much of a turning point, but is certainly significant.

ever increasing tension between the American democracy and the Soviet communism, two rivaling systems these authors were seen to represent.

The author of the article, Cleveland Rodgers, was an editor of the *Brooklyn Daily Eagle*, the newspaper Walt Whitman himself edited from 1846 to 1848, and also a New York City Planning Commissioner. Apart from this (or perhaps, owing to this, considering Whitman's devotion to both New York and journalism as a profession), Rodgers was a dedicated Whitman enthusiast, who in 1920, along with John Black, edited a two-volume collection of Whitman's essays and articles titled *The Gathering of the Forces*, for which he also wrote an introduction. The newspaper that published his article on Whitman and Marx, the *New York Herald Tribune*, was one of the leading American dailies at the time (Kluger 1986: 406) and also one with a long history of anti-communist preferences, largely dictated by the need to cater to the business-oriented Republican readership. Therefore, "with democracy and communism desperately grappling for world predominance," as Rodgers states at the beginning of his article, publishing a text which would confirm American predominance and celebrate democracy and its most prominent poet seemed quite proper. Although the postwar America is commonly perceived as a decisively and uniformly capitalist country, the socialist forces (especially those in the American intellectual circles) were not to be disregarded.

However, despite the context his article appeared in, Cleveland Rodgers seems to have been eager to provide an unbiased, objective comparison of Whitman and Marx. His approach is comparative and biographical, so that he alternately presents facts from Marx's and Whitman's lives, writing about their education, religious backgrounds, their job posts, and finally their political activity, with the year 1849 as a turning point for both of them. Rodgers sees both *Leaves of Grass* (1855) and *Das Kapital* (1867) as "ideological works [that] grew out of the reactions of their authors to significant political developments in 1848 and 1849" (Rodgers 1949: 10). Although he portrays them as the representatives of rivaling ideologies, Rodgers also points to the similarities between Whitman and Marx: that they were similarly influenced by the mid-19<sup>th</sup>-century sociopolitical context, that they both published articles in Horace Greeley's *New York Tribune* (the predecessor of the present *New York Herald Tribune*), and in more general terms, that "both were idealists and philosophers and professed the same ultimate objectives of wiping out class distinctions, special privilege and the exploitation of man by man" (10). The article recognizes Whitman's class concerns as well as

the poet's denunciation of injustice towards workers, the poor, women, his support of the emancipation of the downtrodden and particular abhorrence towards slavery. But at the same time, Rodgers is careful not to bring this in any connection with the socialist thought and insists that, despite some common worldviews of the two authors, Whitman's and Marx's "methods proposed for perfecting society" were very much different.

In an attempt to offer a balanced view of the two juxtaposed figures, Rodgers attempts to do justice to Marx's theory and legacy. However, the article does not offer anything close to a nuanced analysis so that both Marx's and Whitman's political ideas are presented in a rather simplified form. Marx's "basic doctrine" is thus summarized in a few lines – "that the forces of production are always controlled by a class; that no class can rule without bringing an antagonistic class into play, and that the class controlling the forces of production must be opposed by the workers" (10). Rodgers adds that Marx envisioned "his kind of socialism" to be universal and that this aiming for a worldwide reach is what causes the present friction between "Soviet Russia and the Democratic world." Whitman's "doctrine" contains a similar claim for universality, but in Rodgers's article this is expressed in different terms: "Instead of class war as a prelude to the onward march of civilization, [Whitman] was for getting down all the barriers that separate nation from nation and man for man" (10). Whitman's approach is therefore presented as more pacifist although it too envisions the world governed by one system – American democracy. As the final point in the article, the leading role of America is underlined by the quote from one of Whitman's newspaper articles in which the poet proclaims that the liberty of the masses of the downtrodden Europe is to be achieved "through the people territory and government of the United States," the alternative to which being quite dismal – "If it should fail! O dark were the hour and dreary beyond description the horror of such a failure" (10).<sup>6</sup>

What Rodgers fails to convey in his text, for all his attempts at an objective presentation, is that Whitman's faith in America reaching the democratic ideal he envisioned for it was far from unwavering. Two concepts that Rodgers sharply contrasts, individual freedom (represented by Whitman) vs. class struggle (represented by Marx), are not that decisively

---

<sup>6</sup> The article was published in *Brooklyn Daily Eagle* on November 24, 1846, entitled "American Futurity." It is also among those collected and republished in *The Gathering of the Forces* (see Whitman 1920: 27–28).



separated in Whitman's thinking. The poet was concerned both with man as a free individual and man as a part of a community, and especially focused on the place of workers and artisans in the increasingly industrialized society. The issue of the individual and the masses, "the conflict at the foundation of the American republic: how to reconcile the desire for personal liberty with the demands of social union" (Erkkilä 1996: 254) was a troubling one for the poet. Apart from the events of 1848 and 1849 that Rodgers emphasizes, some others were equally if not even more important for Whitman's perception of his present – the American Civil War and its aftermath, the Reconstruction period, posed new questions related to the abovementioned reconciliation. It seems that Whitman did not manage to find one definitive answer, not even in his major treatise on democracy – "his [*Democratic*] *Vistas* conclude with a series of contradictions that await some higher synthesis in the future" (Erkkilä 1996: 256). Perhaps intentionally so, judging by Whitman's remark after receiving a visit from a young Russian anarchist: "Everybody comes here demanding endorsements: endorse this, endorse that: each man thinks I am radical his way: I suppose I am radical his way, but I am not radical his way alone" (Traubel 1906: 65).

As in his presentation of Marx's thought, Rodgers is not particularly thorough in examining Whitman's political ideas, focusing on the poet's frequent and indeed persistent appeals for democracy and without delving into what exactly "democracy" meant for Whitman and to what extent the poet considered it realized in the then America. Whitman's preoccupation with working classes is mentioned but its socialist connotations are largely disregarded. Rodgers never acknowledges the fact that Whitman was one of the inspirational figures for socialist movements around the world,<sup>7</sup> the fact that could hardly have been unfamiliar to him. The American socialists of his time too had been relying on Whitman's ideas and the poet came to be one of the pillars of the American Left.<sup>8</sup> Finally, Rodgers's image of America

<sup>7</sup> Socialists across Europe at the turn of the century adopted Whitman as their poet and one of the more striking examples is his reception by those in the United Kingdom. Examining Whitman's presence in the British socialist periodicals, Kirsten Harris notes the significance not only of printing Whitman's poetry but also of merely mentioning his name in the context of socialism: "His 'message' was brought to people who might not otherwise read his poetry, and if he was used to illustrate or teach about socialism, conversely these publications were also used to further his reputation" (Harris 2013: 118-119). The benefit was twofold.

<sup>8</sup> In the first chapter of his study *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America*, Richard Rorty goes back to Whitman to show how his image of America

as the land of democracy seems somewhat incomplete, as Rodgers does not pass any comment on the other major governing force in his country – capitalism.

This final point was what most triggered Vasko Popa's heated response to Rodgers's article. At the very beginning, Popa points to the consumerist environment in which the *New York Herald Tribune* text appeared – “in-between two colorful columns of ads for radio sets, nylons, chewing gums, and Ford automobiles” (Popa 1949: 3). The main objection of the Serbian author is directed to the context in which Walt Whitman, “one of the greatest American poets,” is placed and which, in Popa's opinion, is entirely emblematic of everything that is unsettling in the present America. Starting from the title, which he deems “sensationalist [...] as if it were about a box match,” and the author, whom he characterizes as “imperialistic,” Popa disparages the article as a false and distorted presentation of the “good gray poet's”<sup>9</sup> life and poetry, according to which the poet of democracy comes across as a representative of an American way of life and Wall Street worldviews. Using the vocabulary that seems to be typical of both the political and literary articles of the then socialist periodicals, Popa speaks of the “reactionary literary history” trying to “take Whitman away from his nation” and use him for its “anti-national aims.” Such tone was generally adopted in handling the American topics – the Yugoslav authors aimed to separate American writers from the American politics and system of values, which they found imperialistic, capitalist, and quite deplorable.

After the introduction which leaves no doubt about Vasko Popa's opinion on American journalists, the Serbian author presents his view of Walt Whitman. The main difference between Rodgers's and Popa's approaches lies in the fact that the latter views Whitman as a poet, not a political thinker or journalist. To be more precise, Popa, himself a poet (albeit still unpublished), unlike Rodgers, a journalist and civil servant, focuses on Whitman's poetry and not his political activism, although he does mention Whitman's public service, as well. Similar to some earlier accounts on Whitman published in Yugoslav periodicals,<sup>10</sup> Popa's article offers an

---

as a land of not yet realized but promised democracy had a considerable impact on the American Left (See Rorty 1998).

<sup>9</sup> The phrase is William Douglas O'Connor's, first used in the title of his essay on Whitman and ever since widely accepted by Whitman's followers.

<sup>10</sup> See for instance the essays written by Ivo Andrić and Anica Savić-Rebac, published on the occasion of Whitman's centennial in *Književni jug*, 1919.

overview of Whitman's life, from his Long Island childhood, to his various employments in printers' shops, schools, lawyers' offices, and newspapers, his life-changing trip to New Orleans and involvement in the Civil War, to his funeral in 1892, at which "there were no priests chanting," only his friends reading his lines. The central part of the article focuses on Whitman's poetry, on what it meant at the time when it appeared and how it changed the existing poetic discourse. Popa pays particular attention to Whitman's poetic breakthrough, the first edition of *Leaves of Grass*, published in 1855 by the poet himself (since no publisher was interested in such enterprise) as an embodiment of his long-standing wish to sing the poem of America. The numerous negative reviews are also mentioned, including the one from the London *Critic*, deeming Whitman "as unacquainted with art, as a hog is with mathematics" ([*Critic*] 1856). Popa observes that Whitman's „book of verses“ offers an image of the US as „a young democracy“ of the 1850s and 1860s, the land still free of sharp „class differences, which would turn it into an empire of banks, billionaires and trusts, the oppressors of millions of the proletarian masses“ (Popa 1949: 3). Apart from Whitman's "I," representing different people from all over the States, as a token of the Whitmanian love for the mankind, the article points to the poet's love for other nations, "and especially for their freedom movements" – the love which inspired poems celebrating the 19<sup>th</sup>-century revolutions in different European countries. Whitman is also portrayed as the poet of science and exploration, singing hymns honoring human thought, as the poet of the machines, trains, hospitals, that is of technological development, as well as the founder of urban poetry, who inspired a whole range of American and European poets. In addition to all this, Popa draws attention to Whitman's innovative poetic form, his rejection of literary conventions and adoption of free verse as the only means for encompassing and expressing "the vast opulence of new untouched topics, pumped up from the well of the folk life" (Popa 1949: 3). The Civil War is presented as one of the central events, which also shaped *Leaves of Grass* – apart from "O Captain! My Captain!", Popa interestingly (and somewhat erroneously) points to the "Song of Myself" as a poem containing "highly artistic document on the American Civil War".<sup>11</sup>

<sup>11</sup> While *Leaves of Grass* as a collection considerably changed after and as a result of the Civil War, we cannot say the same for "Song of Myself," which first appeared in 1855 and which indeed underwent changes in the subsequent editions, but not to the extent that it could be considered profoundly affected by this war. It is unclear whether Popa wanted to mention another poem or if this is actually the way he read and understood it.

Reading Popa's overview of Whitman's work and his comments on the *New York Herald Tribune* article, we can observe that the Serbian author makes a clear distinction between two Americas: the America of the late 1940s, a capitalist and decisively anti-socialist country, and the America of Whitman's time, or more precisely, Whitman's America, those aspects of his country which the poet praised most and would gladly see spread worldwide so that everyone could benefit from them. It is questionable whether this second America ever existed. But that certainly was the picture of the New World that was Whitman's ideal, as well as the ideal which many of the European poets looked up to. As for the America as the leader of the capitalist West, Popa was clearly repulsed by the fact that Whitman could be identified with it, which can be seen from the strong language at the end of the article. As the Serbian poet sees it, Cleveland Rodgers is just one of the "tens of literary historians" who brazenly strived to "disfigure" Whitman and "butcher" his work so that it would serve their purposes. Rodgers, according to Popa, maliciously tried to identify "the democratic United States of America of Whitman's time with today's America" and thus present Whitman as "a poet of American imperialistic dreams." The aim of this and similar frauds of the "reactionary literary historians" was to "disarm the poet's battle verses," that is, the revolutionary potential of Whitman's poetry. "The good gray poet's" words on man's dignity, on the equality of men and nations, on the advancement of the mankind and the world peace should certainly lead to the victory of the working people. Popa finds this confirmed in the fact that the "soldiers of the first victorious socialist revolution of 1917 sang Whitman's "Beat! Beat! Drums!"

Vasko Popa himself was not a poet of socialist revolution. Although he started publishing his essays and poetry in an environment heavily charged with ideological discourse, his own poetic work does not address the struggle of the working class, but leans on the Serbian folklore and the poetry of European surrealists. Upon its appearance in 1953, *Kora*, his first poetry collection, was perceived a sign of resistance to the accepted aesthetics of social realism and received rather negative reviews (Novaković 1997: 59). Nevertheless, the late 1940s and early 1950s were the years when "all human activity [was] being concentrated either into European-American or into Russian Bolshevik patterns" (Auerbach 1969: 3) so that choosing sides was an expected thing to do. With the rhetoric used to describe Rodgers's article and the stock phrases from the contemporary Marxist-socialist discourse, Popa conforms to the standard of writing for *Književne novine*; however, the

language becomes considerably more measured when he turns to discussing Whitman. Popa is not trying to present Whitman as a socialist poet, but rather as a poet whose work is timeless and universal, as the means for fighting the injustices and inequalities. Citing the lines from Section 33 of “Song of Myself,” the lines narrating the plights of the hounded slave chased and bitten by the dogs and beaten by the horse-riders, Popa makes his final point – that Walt Whitman is and has always been unambiguously on the side of the downtrodden, on the side of the progressive mankind, implying that he could never be brought in connection with today’s American capitalists.

To conclude returning to the question from the title of this text, in his presentation or rather defense of Walt Whitman’s work and legacy, Vasko Popa clearly indicated on whose side he himself is *not* – Popa is not on the side of the “imperialists” who are trying to misrepresent “the good gray poet” so that his ideas could serve their purposes only and by implication lose any relevance for those on the other end of the ideological spectrum. Sharp criticism levelled at the author of the American article was meant to draw a clear line between the present America and Whitman’s America, as an ideal of democracy. The focus of the young Serbian poet’s analysis is Walt Whitman, the founder of modern poetry and champion of the oppressed, the American bard, whose legacy must not be shoved into any political agenda but always considered in its eternal call for the international brotherhood of all nations. Such was the Whitman embraced in the Kingdom of Yugoslavia and as such he should be embraced in the new socialist country.

## REFERENCES

- Aćamović, B. (2021). Walt Whitman in the Yugoslav Interwar Periodicals: Serbo-Croatian Reception, 1918–1940. *Walt Whitman Quarterly Review* 38 (2021), 139–168. <https://doi.org/10.13008/0737-0679.2402>
- Andrić, I. Walt Whitman. *Književni jug* (August 1 1919), 49–55.
- Auerbach, E., M. Said and E. Said. Philology and “Weltliteratur”. *The Centennial Review* 13 (winter 1969), 1–17. <http://www.jstor.org/stable/23738133>
- Babić, Lj. (1976). Walt Whitman in Yugoslavia. *Acta Neophilologica* 9 (1976), 9–58. [Critic] (1856). [Review of *Leaves of Grass* (1855)], *The Critic* 15 (1 April 1856): 170–1. <https://whitmanarchive.org/criticism/reviews/lg1855/anc.00024.html> Nov. 24, 2021.
- E. F. *Književne novine* (February 24, 1948).
- Erkkila, B. (1996). *Whitman the Political Poet*. New York, Oxford: Oxford University Press.

- Harris, K. (2013). The “Labour Prophet”?: Representations of Walt Whitman in the British Nineteenth-Century Socialist Press. *Walt Whitman Quarterly Review* 30 (2013), 115–137. <http://dx.doi.org/10.13008/2153-3695.2067>
- Idzerda, S. J. (1956). Walt Whitman, Politician. *New York History* 37: 2, 171–184.
- Kluger, R. (1986). *The Paper: The Life and Death of the New York Herald Tribune*. New York: Knopf.
- Leskovac, M. (1948). Američka satira na preživjele institucije. *Književne novine* March 16, 1948, 4.
- Molek, I. (1939). Walt Whitman. *Radničke novine* (July 14, 1939), 4.
- Novaković, J. (1997). Elementi nadrealizma u poetici Vaska Pope. In: N. Petković (ed.), *Poezija Vaska Pope*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Vršac: Društvo Vršac lepa varoš, 59–80.
- Popa, V. (1949). Na čijoj je strani Volt Vitmen?. *Književne novine* (October 11, 1949), 3.
- Rodgers, C. (1949). Walt Whitman Vs. Karl Marx: Anniversary Prompts a Re-examination of Two Extraordinary Careers. *New York Herald Tribune* (May 30, 1949), 10.
- Rorty, R. (1998). *Achieving Our Country: Leftist Thought in Twentieth-Century America*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- Savić-Rebac, A. Stogodišnjica Walta Whitmana. *Književni jug* (August 1, 1919), 116–119.
- Traubel, H. (1906). Wednesday, April 25, 1888. *With Walt Whitman in Camden, vol. 1*, 65–68. <https://whitmanarchive.org/criticism/disciples/traubel/WWWIC/1/med.00001.28.html> (Nov. 24, 2021)
- Vučetić, R. (2012). *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Vučo, A. (1948). Ekspanzija holivudskih filmskih preduzeća. *Književne novine* (February 24, 1948).
- Whitman, W. (1920). *The Gathering of the Forces: editorials, essays, literary and dramatic reviews and other material written as editor of the Brooklyn daily eagle in 1846 and 1847*. Eds. Cleveland Rodgers and John Black. New York: G. P. Putnam’s and Sons.

Bojana Aćamović

## VOLT VITMAN VS. KARL MARKS – NA ČIJOJ JE STRANI VASKO POPA?

**Rezime:** Tekst Vaska Pope „Na čijoj je strani Volt Vitmen”, objavljen u *Književnim novinama* oktobra 1949. godine, značajan je kako u kontekstu posleratne recepcije Vitmanovog stvaralaštva na srpsko-hrvatskom govornom području, tako i u odnosu na složene društveno-poli-

tičke prilike u Jugoslaviji i Sjedinjenim Državama, koje su se u velikoj meri odražavale i na planu književne produkcije i recepcije. Popa ovde odgovara na članak američkog publiciste Klivlenda Rodžersa, koji je nekoliko meseci ranije objavljen u *Njujork herald tribjunu* pod naslovom „Volt Vitman vs. Karl Marks”. Polemički kontekst u koji američki autor postavlja Vitmanovo delo naveo je Popu da oštro reaguje protiv „falsifikovanja” biografije „dobrog, sedog pesnika” i „izopačavanja” smisla njegove poezije. I Rodžersov i Popin tekst u velikoj meri donose više od ličnih stavova ova dva autora u pogledu Vitmanovog dela – svojom retorikom i usmeravanjem pažnje na određene aspekte Vitmanove poezije oni su odraz opšte klime u književnosti i društvu s kraja četrdesetih godina prošlog veka.

**Ključne reči:** književna recepcija, jugoslovensko-američki odnosi, Volt Vitman, Vasko Popa, Klivlend Rodžers, *Književne novine*.

Јована Б. Сувајдзић\*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

Истраживач-приправник

## ТРИЈУМФИ И БЕДЕ САТИРИЧАРА: ФИГУРА ДАНИЈЕЛА ДЕФОА У ЕСЕЈУ „ПЕСНИК НА СТУБУ СРАМА” ЕРИХА КОША У КОНТЕКСТУ КОШЕВИХ РЕФЛЕКСИЈА О САТИРИ И ЦЕНЗУРИ\*\*

**Сажетак:** Опус Ериха Коша обележило је писање сатиричне прозе – приповедака и романа, као и есеја о сатири као о нарочитом књижевном облику. У есејима Кош је, испитујући дела која граде главну сатиричну линију европске књижевности, откривао дилеме које су се тицале сатиричара у различитим епохама и друштвима: недоумице око избора књижевних поступака којима се транспонују савремене појаве које се желе исмевати, питање реформаторског потенцијала сатире у друштву итд. Есеј „Песник на стубу срама” бави се младалачком епизодом из биографије Данијела Дефоа – утамничењем и јавним кажњавањем потоњег писца *Робинзона Крусое* стајањем на стубу срама (pillory) због сатире „Најкраћи пут разрачунавања с дисентерима”. Наведено Дефоово дело Кош не истиче према књижевној вредности, већ у односу на пометњу коју је изазвало у енглеском друштву почетком осамнаестог века. Супротно очекивањима, окупљена светина тада се ставила на страну пониженог сатиричара. Емфатичност Кошевог описа датог догађаја, за који тврди да је био „можда највећа победа писане речи и песничког дела од античких времена, па до новије књижевне и политичке историје” подстиче нас да у овом раду осветлимо фигуру Дефоа као сатиричара који тријумфује у сукобу с репресивним друштвеним силама на фону Кошевих рефлексја о опасностима сатиричаревог позива. Мисао о незавидном, па и перманентно угроженом положају сатиричара у друштву нит је која повезује Кошеве есеје настале у различитим животним стадијумима. Наша је

---

\* jovana.suvajdzic@gmail.com

\*\* Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеном са Министарством просвете, науке и технолошког развоја број: 451-03-68/2022-14 од 17. 01. 2022. године.



претпоставка да је Кош есејем „Песник на стубу срама” настојао и да, користећи се неким видом езоповског језика, бавећи се цензуром у Дефоовом добу – епохи великих политичких превирања након рестаурације монархије, историјским тренутком који је видео укидање институционализоване цензуре 1695. године, али и настанак модернијих облика надзирања штампаног садржаја – посредно проговори и о сопственом времену, под све ригорознијом цензуром у Југославији.

**Кључне речи:** Ерих Кош, Данијел Дефо, сатира, цензура, езоповски језик, Југославија, есеј.

Данијел Дефо познат је у нашој култури и књижевности најпре као писац романа *Робинзон Крузо*, па и романа *Мол Фландерс*. Прави је куриозитет податак да је *Робинзон Крузо* био „прво дело једног енглеског писца које је код нас преведено у целини” (Matarić 2010: 44), давне 1799. године. Насупрот томе, Дефоова сатирична дела, памфлети, рад у журналистици ређе су познати домаћим читаоцима. У ближем представљању сатиричног дела (тачније, неких сатиричних дела) Данијела Дефоа нашим читаоцима лежи значај есеја „Песник на стубу срама” Ериха Коша. Ерих Кош је књижевник који је по свој прилици био најпосвећенији сатиричар и писац теоријско-есејистичких текстова о сатири у нашој послератној књижевности. Најпре, он је аутор кратких сатиричних романа *Велики Мак (Чудновата повест о кишу великом шакође званом Велики Мак, 1956)*, *Снег и лед (1961)*, *Врајци Ван Пеа (1962)*, *Имена (1964)*. Многобројни Кошеви есеји<sup>1</sup> показују да су га у великој мери занимала и теоријска и историјска разматрања сатиричног књижевног облика. Радомир Ивановић, књижевни критичар који је писао о делима Петра Петровића Његоша, Михаила Лалића, Иве Андрића, у тексту „Знање и умење Ериха Коша у тумачењу и стварању сатире као књижевне врсте” доноси поделу обимног корпуса Кошевих записа о сатири на књижевнотеоријске текстове о сатири, књижевноисторијске, књижевнокритичке текстове о сатири (Ивановић 2013: 19). Есеј о Данијелу Дефоу, према Ивановићевој подели, припада другој групи текстова, а био је објављен 1982. године у часопису *Савременик (Савременик год. XXVIII, књ. LV, св. 3)*.

У есеју „Песник на стубу срама” Кош читаоцима подробно представља једну епизоду из Дефоовог живота – његово кажњавање због писања памфлета „Најкраћи пут разрачунавања с дисентерима” (“The Shortest Way with the Dissenters”, 1702). И сам дисентер, енглески про-

<sup>1</sup> Уп. Ерих Кош, *За што га не: чланци и памфлети*, Београд: Нолит, 1971, Ерих Кош, *Сатира и сатиричари: чланци и есеји*, Београд: Просвета, 1985.

тестант изван Англиканске цркве, Дефо је, опонашајући тада актуелне беседе и проповеди високих званичника Англиканске цркве (пре свега Хенрија Сачеверела), енглеској јавности донео гротескан предлог о насилином „разрачунавању” с дисентерима у име јединствене Англиканске цркве (Nokes 1987: 75). Будући да је реторика Дефоовог памфлета савршено одговарала оној коју је у говорима користио Сачеверел, односно да је Дефо успешно створио сачеверелску „персону високоцрквеног фанатика” (Nokes 1987: 75), по анонимном објављивању „Најкраћег пута разрачунавања с дисентерима” јавност се нашла у неприлици. Дисентери су били ужаснути, док су високи припадници Цркве хвалили предлоге памфлета (Nokes 1987: 7). Анонимност писца није се могла дуго сачувати: Дефо је био ухапшен под оптужбом да је писао бунтовничке клевете и потом осуђен на плаћање новчаног износа од 200 марака, али и на стајање на злогласном стубу срама (pillory) током три дана, на различитим локацијама у Лондону, што је било праћено утамничењем које је могла скратити само милост краљице Ане (Sutherland 1971: 7, Richetti 2005: 23).

Поред тога што је стајање на стубу срама представљало знатан удар за лични углед и професионалну репутацију кажњеника, изложени злосрећник морао је трпети и вербална понижавања и телесно мучење од руку окупљених знатижељника (Richetti 2005: 23–24). Према легенди, коју Кош чини средишњим делом свог есеја, Дефоа не само да светина скупљена око стуба срама није мучила већ су му окупљени људи добацивали цвеће и пили у његову част рецитијући „Химну стубу срама” (“Hymn to the Pillory”), коју је Дефо био написао у тамници (Richetti 2005: 24). Кош драматизује описани догађај, представља га као наратив пада из милости у немилост, са изненађујућим завршетком. Кошеву патетичну прокламацију о изванредном значају Дефоовог сусрета са светом на стубу срама овде вреди цитирати у целисти:

Десио се нешто неуобичајено и неочекивано. И за писца, а још више за судије, општинске власти и главног подстрекача прогона песника, конзервативног Ерла од Нотингема. *Била је то можда највећа победа писане речи и песничког дела од античких времена, па до новије књижевне и политичке историје.* Осуђеног Сократа тешили су његови ученици до последњег тренутка. Убијеног Пушкина ожалио је и испратио цео образовани, слободоумнији Петроград. У оба случаја био је то тихи протест против насиља и одавање поште жртви. Данијела Дефоа, међутим, распетог на стубу срама, дочекала је светина поклицима охрабрења и узвицима негодовања према његовим мучитељима. Поворке људи, пролазећи поред њега, спуштале су му пред ноге венце и струкове миришљавог цвећа, као пред жртвеник духа и слободе. Од срамнога стуба начинили су олтар у славу пес-

ништва и, будући да је била реч о сатири, што значи о оштрој критици друштвених нарави, саградили су ту споменик слободоумљу и пркосном отпору насиљу (Кош 1982: 201; курзив Ј. С.).

Додатну димензију значења наведени цитат добија уколико се постави у шири оквир Кошевих рефлексива о опасностима сатиричког позива. Наиме, иако смо споменули поделу Кошевих текстова о сатири коју је извршио Радомир Ивановић, ти су текстови суштински били премрежени и повезани темом суочавања сатиричког позива и егзистенције сатиричара.

Као јетка критика друштвених мана, сатира је читаоцима, уколико се у њој нису препознавали, могла бити занимљиво, забавно, па и поучно штиво. Чувено је Свифтово луцидно запажање да је сатира „једна врста огледала у ком посматрачи најрадије откривају било чије лице осим свог” (Elliott 1971: 213). Откривши га, ипак, читаоци су се, како је и логично, окретали против сатире, али и против оног који ју је написао. Зато је позиција сатиричара у друштву, као „презриваца света”,<sup>2</sup> увек била несигурна.

У једном од Кошевих раних есеја, индикативног назива – „Слобода и сатира” (1958) – позив писца уопште задобија димензију нечег злокобног и погубног:

Није случајно један наш велики писац рекао да би литературу требало сврстати међу таква занимања која су, попут рада у руднику или у атомским лабораторијама, опасна по здравље и по живот. У нашој још скученој средини готово није било прозног писца који није имао непријатних искустава са лицима која су се препознавала или која су препознавали у његовим приповеткама или романима (Кош 1985: 18).

Кош овде парафразира Андрићеву опаску о рударском раду писца на језику и у језику и проширује њено значење у другом, већма егзистенцијалном смеру. Док су писци у наведеном есеју поистовећени с рударима и атомским лаборантима, током разговора с Радованом Поповићем 1970. године Кош проналази живописније и, наравно, опасније занимање с којим би упоредио рад сатиричара: „Сатиричар се налази отприлике у положају циркуског укротитеља дивљих звери који не само што бесном тигру мора

<sup>2</sup> У кореспонденцији Џонатана Свифта и Александра Поупа издваја се замисао склоништа, болнице коју би двојица „скриблеријанаца” изградила како би у њој скрила своју презриву сабраћу сатиричаре (*Corr.* 2: 342, Alliker Rabb 2007: 146) – у Свифтовом писму, сатиричари су „презривци” (“despisers”) (*Corr.* 2: 342, Alliker Rabb 2007: 146), док их Поуп означава „презривцима света”, „презривима на свету” (“Despisers of the World”) (*Corr.* 2: 349, Alliker Rabb 2007: 146).

да ставља главу у раље већ и да га при томе још и боде иглом или крваво угриза за језик” (Роровић 1970: 95). Поред тога што изазива читаоце својим нападима, сатира их такође доводи у близину опасности чинећи их саучесницима у сатиричном препознавању и кажњавању друштвених мана, грешака, порока и њихових носилаца (Кош 1994: 71). Укратко, за Коша су сатира и последична осуда сатиричара у недељивој спрези – опредељујући се за једно, писац мора прихватити и друго. Извесна помиреност с том „законитошћу” осећа се већ у Кошевим циничним коментарима на појаву знатижељних читалаца са упитним намерама након објављивања његовог првог сатиричног романа, *Велики Мак* (1956):

У ствари, откуд толико интересовање за сатиру? Кога она толико занима и из каквих разлога? [...] Али, пошто се [интересовање за сатиру, Ј. С.] продужава и питања на моју адресу не престају да стижу, она зла и истински сатирична страна у мени почиње да ми шапуће да је питање које толико голица заинтересоване у ствари помало малициозно и треба да гласи: да ли код нас сме да се пише сатира? Или, да будем јаснији, уместо њих: сме ли код нас да се опорочава власт и поредак и како сам ја то избегао па ме од тога посла не заболи глава?

Шта бисте ви одговорили да вас нешто упитају: сме ли код нас да се краде? Бисте ли казали кратко: не сме? Нешто дуже: сме ако сте довољно вешти да вас не ухвати. Или бисте *можда најшачније и сатири најближе рекли: сме да се краде али сме и да се иде у затвор? Последњи одговор најближи је и мени постављеном питању* [...] (Кош 1985: 13–14, курзив Ј. С.)

Сличне је, међутим, дилеме и Кош у својим текстовима покушавао да разреши с другачијим, за сатиричара оптимистичнијим исходом; притом се окретао животима, делима и поукама својих стваралачких узора, махом сатиричара – Јувенала („Јувеналове поуке и поруке или како, пишући сатиру, и у тешким временима доживети дубоку старост”), Волтера („Волтер, la Candide ou l’Optima”), Флобера („Флоберов *Бувар и Пекише* или о границама људске глупости”), Јована Стерије Поповића („Сатира у делу Јована Стерије Поповића”), Радоја Домановића („Радоје Домановић”), Стевана Сремца („Сремчева *Лимунација на селу* или реакционерна сатира”), па и Данијела Дефоа.<sup>3</sup> Тако се корпус Кошевих текстова о сатири указује и као компендијум савета намењеним младим сатиричарима како би они једног дана могли избећи свој стуб срама. Сем што се Кош ослањао на алегорију и хиперболу као на видове прикривања мете сатиричног напада (што спомиње као стратегију којом се сатиричари

---

<sup>3</sup> Сви наведени текстови налазе се у следећој књизи: Ерих Кош, *Сатира и сатиричари: чланци и есеји*, Београд: Просвета, 1985.

служе одвајкада у тексту „Невоље од сатире” из 1962. године) (Кош 1985: 25–27), он се при писању сатире руководи и Јувеналовим поукама. Сажето речено, оне саопштавају да сатиричар – уколико жели „у тешким временима доживети дубоку старост” (Кош 1985: 117) – треба увек да остане „у сенци дела”, мора избегавати именовање својих жртава, треба да пажљиво бира мету сатиричног напада, не сме дати недвосмислено објашњење својих дела и, напослетку, мора се клонити политичара (Кош 1985: 117–144).

У светлу Кошеве страсне заинтересованости за страдалаштва и лукавства великих сатиричара, епилог непријатне епизоде из Дефоовог живота донете у есеју „Песник на стубу срама” чини се још изузетнијим – Дефо се није држао Јувеналових поука, сувише је олако исмејао своје, веома моћне, савременике, и то њиховим сопственим речником, био је, како је и очекивано, за то кажњен, али и, неочекивано, прослављен од стране окупљених људи на месту на којем је требало да страда. Иако је сатира, како пише Кош, „оружје бораца али не и победника” („Слобода и сатира”, 1958) (Кош 1985: 16), у тренутку Дефоовог заједништва са окупљеним људима, сатиричар је победио.

Зашто је, ипак, за Коша, у том тренутку, то „[б]ила [...] можда највећа *побед*а писане речи и песничког дела од античких времена, па до новије књижевне и политичке историје”? (Кош 1982: 201, курзив Ј. С.) Може се претпоставити да за прагматичног сатиричара какав је био Кош улагање толико времена у писање есеја о угрожености књижевника није за циљ имало пуко расветљавање хипотетичних опасности и могућих одговора на те опасности. Погледајмо наслове Кошевих текстова из педесетих, шездесетих и осамдесетих година XX века: најпре, ту је „Слобода и сатира” (1958); потом, 1962. године, есеји „Књигоубиства и књигоубице” и „Невоље од сатире”; 1970. године објављен је текст „Јувеналове поуке и поруке или како, пишући сатиру, и у тешким временима доживети дубоку старост”, док оглед „Песник на стубу срама”, како смо већ поменули, излази у *Савременику* 1982. године (Марковић 2008: 28, 30, 35, 41).

Истовремено, а не мислимо да је то случајност, крајем шездесетих, а нарочито током седамдесетих и почетком осамдесетих година XX века културни живот Југославије усмеравала је и обликовала – цензура.<sup>4</sup> Основна линија Кошевог стваралаштва, фикција, у том је периоду обогатена романима *Мреже* (1967), *Досије Храбак* (1971), *Упоишрази за Месијом* (1978),

<sup>4</sup> Уп. Radina Vučetić, *Monopol na istinu: Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*, Beograd: Clio, 2016.

*Шамфорова смрт* (1986), као и збиркама приповедака *На аутобуској станици* (1974), *Излет у Парагвај* (1983), *Босанске приче* (1984) (Марковић 2008: 12–15, 17). Најмање три Кошеве књиге – *Снег и лед*, *Досије Храбак* и *Упоштрази за Месијом* – при објављивању су наилазиле на цензорска упозорења, одбијања и интервенције, чему ћемо посветити нарочиту пажњу у наставку текста. У светлу Кошевих искустава са цензуром, узимајући у обзир и конкретне догађаје који су уздрмали југословенску културну сцену почетком осамдесетих година,<sup>5</sup> чини нам се да је упознавање југословенских читалаца с Дефоовим неприликама могло происходити из Кошевог интересовања за историју цензуре. Наиме, легенда о Дефоовом искушавању на стубу срама посредовала је и поруку о тријумфу сатире над цензуром, према којој је стуб срама привремено преображен у „споменик слободоумљу и пркосном отпору насиљу” (Кош 1982: 201).

Овој теми, ипак, морамо прићи са знатним опрезом, имајући у виду да Кош, колико нам је познато, цензорским опаскама и деловањем није био озбиљније онемогућаван у објављивању, медијски и судски гоњен и затваран, попут великог броја културних прегалаца и уметника у Југославији од краја шездесетих година. Штавише, остајао је на запаженим друштвеним положајима – поред осталог, био је помоћник директора у Народном музеју, председник ПЕН центра Србије, председник Задужбине Иве Андрића, дописни (1974) па редовни (1978) члан САНУ, као и члан Председништва САНУ (1982) (Марковић 2008: 5). Ипак, као искусан сатиричар, могао је, употребом неке врсте езоповског језика, пишући о статусу писца на почетку XVIII века, нешто рећи и (о) сопственом времену.

### ОСУДА ИСЛЕЂИВАЊА ПИСАЦА И ЦЕНЗУРЕ КЊИЖЕВНИХ ДЕЛА У ЕСЕЈУ „ПЕСНИК НА СТУБУ СРАМА”

Управо је почетак XXVIII века, када је Дефо јавно осрамоћен на стубу срама, видео настанак модернијег система цензуре. Након два и по века строге, законски спровођене превентивне цензуре – којој су се својевремено у Енглеској приклањале у подједнакој мери све владајуће струје (и католици и протестанти, и Тјудори и Стјуарти, и ројалисти и

---

<sup>5</sup> Овде најпре мислимо на суђење Гојку Ђогу за збирку песама *Вумена времена* 1981. године, о чему ће такође бити речи у другом делу рада.

антиројалисти)<sup>6</sup> – 1695. године укинут је Лиценци закон из 1662. године (Thomas 1969: 14–15).

И поред тога, у дубоко подељеном друштву какво је било британско,<sup>7</sup> надзирање штампе није могло нестати. У XVIII веку одржала се и додатно развила мрежа државних агената, гласника штампе (Messengers of the Press), који су, уз помоћ доушника из штампарија и књижара, пратили активности сумњивих штампара и имали овлашћења да уз употребу силе улазе у штампарије, заплењују пресе, растурају штампарске слоге и на друге начине спречавају објављивање нежељених, опасних текстова (Robertson 2009: 164; Thomas 1969: 50–51). Објављене књиге подлегале су постојећим законима, састављеним тако да је свака политичка опасност за владајућу партију у Парламенту могла бити потиснута судским путем: писци и штампари списа, књига, памфлета и новина тако су осуђивани због ширења издајничких ставова, изношења клевета (богохулне, бунтовничке, опсцене клевете), клеветања државних великодостојника (*Scandalum Magnatum*) (Robertson 2009: 4, 180; Thomas 1969: 15).

С обзиром на разрађеност система праћења и кажњавања опозиционих „пера” (торијеваца или виговаца, у зависности од тога која је партија била на власти), јакобитских, прокатоличких и других бунтовничких аутора, не чуди податак да судским процесима у XVIII веку нису могли умаћи ни писци ироничних и алегоричних дела. Према описима тадашњих закона о клевети (*State Law: or, The Doctrine of Libels Discussed and Examined*, 1729; *A Digest of the Law Concerning Libels*, 1765), садржај исказан ироничним тоном или прикривен велом алегорије такође се сматрао клеветом (Thomas 1969: 40, 57–58). Стога је Џонатан Свифт у предговору сатири *Прича о бурешу* с правом записао да сатиричар „мора очекивати да буде утамничен због оптужбе за *Scandalum Magnatum*, [...] да добије тужбу за клеветање и да буде доведен пред представнике Парламента” (PW 1: 32, Alliker Rabb 2007: 61). У истом духу, Данијел Дефо је, недуго након изласка из тамнице Њугејт, у којој је издржавао казну

<sup>6</sup> О историји цензуре у Енглеској до XVIII века в. Donald Serrell Thomas, *A Long Time Burning: The History of Literary Censorship in England*, Praeger, 1969; Randy Robertson, *Censorship and Conflict in Seventeenth-Century England*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2009.

<sup>7</sup> Уз тензије које су се јављале између монарха и Парламента, међу политичким партијама (виговцима и торијевцима), као и између заговорника династије Хановер и Јакобита (људи лојалних старој династији Стјуарт, односно прокатоличким претендентима на престо) (уп. Noggle–Lipking 2012: 2177–2207).

за ширење бунтовничких клевета списом „Најкраћи пут разрачунавања с дисентерима”, на страницама свог часописа *Прејлед* (*The Review*) забележио да се „са Влашћу не може шалити, нити се о њој сме мудровати, нити је примерено да она буде изложена на милост или немилост сваког пера” (*The Review*, August 1704, Thomas 1969: 48–49).

Ни у Кошево време власт није имала намеру да рачуна на милост писаца. Превентивна цензура званично није постојала у Југославији,<sup>8</sup> али је садржај већ објављених књига и листова постајао повод за судску забрану растурања публикација. Слобода да се објављује<sup>9</sup> била је, као и у Енглеској након укидања Лиценцног закона, санкционисана мноштвом закона. То су, најпре, били закони који су регулисали издаваштво: Закон о штампи,<sup>10</sup> Основни закон о издавачким предузећима и издавачким установама (1955) и Закон о издавачкој делатности (1973, допуњаван и мењан 1974, 1975, 1977. и 1980. године) – закон донесен 1973. године прописује достављање трију примерака сваке објављене књиге окружном јавном тужиоцу и „забрањује издавање штампаних ствари чија је садржина уперена против друштвеног и државног уређења, братства и јединства [...] и које шире лажне вести којима се могу угрозити јавни ред и мир или узнемирити јавност” (Arsić Ivkov 2003: 45). Поједине главе и чланови Кривичног закона такође су за предмет имале неподобан садржај, исказан у говору или штампан; током седамдесетих и почетком осамдесетих година нарочито је злогласан постао члан 133. Кривичног закона, којим су „кажњавана дела 'непријатељске пропаганде' и 'злонамерног и неистинитог приказивања друштвено-политичких прилика у земљи’” (Arsić Ivkov 2003: 46–47).

---

<sup>8</sup> Изузетак је представљача представљала цензура филмова, где је „формирана специјална институција [...] која је контролисала шта се снима и увози” (Милорадовић 2012: 258). Називи те институције били су подложни промени: „Државни орган који се бавио цензуром филма првобитно се звао Цензорна комисија при Филмском предузећу ДФЈ (основана 1946. године), да би 1949. назив био 'омекшан' и промењен у Комисија за преглед филмова при Комитету за кинематографију Владе ФНРЈ, а 1953. у Савезна комисија за преглед филмова” (Vučetić 2016: 55).

<sup>9</sup> Ту слободу имао је, према Уставу из 1974. године, сваки појединац у Југославији, те су постојала и приватна издања, поред издања проишавших из државних издавачких кућа (Vučetić 2016: 191).

<sup>10</sup> „Закон о штампи проглашен је 24. августа 1945. [...] Чланом 11. забрањује се растурање штампаних ствари ако садрже лажне и алармантне вести које угрожавају народне и државне интересе, односно увреде или клевете врховних савезних и земаљских представничких тела” (Arsić Ivkov 2003: 43).



Судски процеси, међутим, представљали су последњи, уједно и једини очит вид гушења идеолошки и политички неподобних издања. Њима су претходили бројнији, прикривени, процеси цензурисања, у крајњој линији сводиви на вршење притисака на издаваче, рецензенте, ауторе: „претње и уцене, 'позивање на разговор' у комитете, хајка преко средстава јавног информисања, наручене критике, прављење 'случајева', укидање финансијских средстава, смењивање управника, откази, забрана јавног иступања итд.” (Kešetović 1998: 55, Arsić Ivkov 2003: 77). Такође, једно су дело пре објављивања морали одобрити чланови неколико комисија задужених за уочавање идеолошких мањкавости, опсценог и другог непожељног садржаја – „различити савети (програмски, издавачки, уметнички, уређивачки, раднички)” (Vučetić 2016: 43). Наведене надзорне групе, осниване унутар издавачких кућа, културних центара, позоришта, чиниле су језгро тзв. самоуправне цензуре, карактеристичног типа цензурисања непосредно ослоњеног на најупућеније учеснике у културном животу Југославије: писце, уметнике, глумце, уреднике, па чак, каткад, и на словослагаче (Vučetić 2016: 43). Таква расподела одговорности за културне садржаје доступне југословенским читаоцима и гледаоцима претварала је процесе „исправљања” дела пре објављивања у неку врсту „кућног проблема” – дакле, у изразито личну и мучну ствар (Golubović 1990: 24, Vučetić 2016: 42). Конкретно политичко залеђе самоуправне цензуре било је тешко или немогуће доказати, и у том је лежала велика предност овог механизма за Партију (Vučetić 2016: 378).

„Дијахронијски” гледано, како истиче историчарка Радина Вучетић у књизи *Монопол на истиину: Партија, култура и цензура у Србији шездесетих и седамдесетих година XX века* (2016), постаје јасније да је политички курс државе, одређиван у односу на унутрашње и спољнополитичке прилике, и те како утицао на строгост и размере цензорских захвата (Vučetić 2016: 376–377). До 1982. године – када Ерих Кош пише есеј о Данијелу Дефоу – Југославијом је „протутњало” неколико таласа интензивне цензуре. Хронолошки гледано, били су то: нова раздеоба културног простора непосредно након Другог светског рата, у којој су сурово остракизовани бројни учесници у предратном културном животу Краљевине Југославије; идеолошке чистке које су измениле културну мапу Југославије након сукоба са Совјетским Савезом и крајем четрдесетих и почетком педесетих година утицале на укључење модернијих уметничких стилова у официјелну југословенску културу; повратак на послератну реторику и нападе на „декадентну уметност” као последица поновног зближавања са СССР-ом

почетком шездесетих година; низ забрана у југословенској штампи и домаћој кинематографији у сенци претећег совјетског присуства након војне интервенције у Чехословачкој и студентских демонстрација 1968. године; „обрачун са неистомишљеницима у Србији, почевши од републичког партијског врха, до студената и професора” (Vučetić 2016: 109) 1972. године, након писма у ком је Тито позвао на појачану идеолошку „будност” у свим предузећима и организацијама (Вукићевић 2019: 32–33; Vučetić 2016: 64–66, 109–114, 268–269, 376–377).

Уједно, једна је тенденција у цензорским стратегијама, поред забрана културних садржаја, обележила осму деценију XX века – судско ислеђивање уметника. У хронолошком прегледу цензорских појава у Србији од 1945. до 1999. године,<sup>11</sup> Маринко Арсић Ивков бележи податке о осуђиваним интелектуалцима и уметницима током седамдесетих година. Међу њима су и режисер Лазар Стојановић (1973. године осуђен на издржавање трогодишње затворске казне због ширења непријатељске пропаганде и режирања филма *Пластични Исус*), група интелектуалаца осуђених 1972. године на казне у трајању од две године или годину дана због „троцкизма” (Милан Николић, Павлушко Имшировић, Јелка Кљајић, Данило Удовички), писац Иван Ивановић (Ивановићев роман *Црвени краљ* представљао је 1973. године повод за његову осуду на две године затвора; првостепена пресуда је касније била укинута), песник Драгољуб Игњатовић (1974. године, након говора на скупу „Култура и револуција”, који је организовало Филозофско друштво Србије, осуђен на три и по године затвора) (Arsić Ivkov 2003: 58, 130–132; Vučetić 2016: 20).

Ипак, суђење које је изазвало најбројније реакције јавности десило се 1981. године; то је био процес Гојка Ђога, покренут након објављивања Ђогове збирке песама *Вушена времена* крајем априла 1981. године у издању „Просвете”. Након краткотрајног суђења Ђога је био најпре осуђен „на две године затвора за кривично дело ’непријатељске пропаганде’, извршено ’целом књигом’, а посебно са шест песама” (Ђога 2011а: 69), да би потом Врховни суд Србије преиначио пресуду – Ђога је „за кривично дело ’повреде угледа СФРЈ’, извршено са четири песме” (Ђога 2011а: 69) почетком 1982. године био осуђен на годину дана затвора. Овај је процес од самог почетка импликовао многа важна ондашња имена из

---

<sup>11</sup> Уп. „Letopis” у: Marinko Arsić Ivkov, *Krivična estetika: rečnik s primerima iz prakse*, Novi Sad: Aurora, Beograd: Centar za unapređenje pravnih studija – Astimbo-knjiga, 2003, str. 118–145.

области културе будући да су се одговорнима за објављивање неподобне збирке сматрали Бранислав Петровић, Светлана Велмар-Јанковић, Петар Цацић, те су они, поред осталих, морали сведочити на суду (Ђого 2011а: 409–437). Поред тога, након почетних, идеолошки исправних реакција објављиваних у листовима попут *Борбе*, *Политике*, *Политике експрес*, *Ослобођења* (уп. Гојко Ђого, *Вуњена времена: процес и коментари: први део*, Београд: Службени гласник, 2011), већ с првим писмом подршке Ђогу, које је написао Драгослав Михаиловић почетком јуна 1981, почео се генерисати снажан отпор књижевника-савременика спремних да у Ђоговом процесу виде крајње последице утилитарног читања и тумачења у ком се у обзир не узимају основне претпоставке о поливалентности значења у поезији и књижевности уопште.<sup>12</sup>

Док је судски процес Гојка Ђога и даље узнемиравао јавност и отварао расправе о вишезначности књижевног дела, слободи стварања и другим грађанским слободама, Ерих Кош, одговарајући на „питање дана”, бавећи се проблематиком која се у датој атмосфери и те како наметала, у есеју „Песник на стубу срама” писао је о суђењима књижевницима:

Не може се рећи да је суђење Данијелу Дефоу имало такав преломни, политички исход, као процес вођен против Емила Золе. Али, неке околности показују да се у исто време кад је Дефо стајао на стубу срама, а његова сатирична *Химна* слободно растурана међу светом и јавно читана, нешто крупно мењало у општој клими Енглеске. Смењен је ускоро и пао у немилост до тада свемоћни Ерл од Нотингема, а на његово место дошао знатно умеренији, либералнији, Роберт Харли (Herley) [sic], доцнији Ерл од Оксфорда и оснивач чувене библиотеке у томе месту. Јер, није се ни судило писцу, већ спису, односно, духу списа и схватањима која су у њему испољена, а то већ и није појединачни случај, већ јавни чин са јавним последицама. *Писци су људи јавне речи, део оштрије духа и суђење њима није приватни већ јавни акт, који не може остати незабележен у свесци народа. Ни мерила суда у таквим случајевима нису само заснована на законским нормама, ни на личним убеђењима и расположењима судија, већ, у суштини, изражавају стање духа владајуће слоја и програмску декларацију о смерницама његовој даљеј развоја* (Кош 1982: 204, курзив Ј. С.).

<sup>12</sup> Уп. „Писмо Драгослава Михаиловића Д. Чкребићу и И. Стамболићу”, Мирослав Јосић Вишњић, „Прилози за 'случај Ђого'”, Гојко Ђого, „Завршна реч на суђењу 17. 9. 1981”, у: Гојко Ђого, *Вуњена времена: процес и коментари: први део*, Београд: Службени гласник, 2011, стр. 315–317, 360–361, 538–569; Јовица Аћин, „Ко се боји поезије”, „Председништву СФРЈ (петиција, 187 потписа)”, Милован Данојлић, „Право на алузију” у: Гојко Ђого, *Вуњена времена: процес и коментари: други део*, Београд: Службени гласник, 2011, стр. 81–85, 328–330, 454–456.

Кош у наведеном пасусу као да скида маску објективног истраживача сатиричне књижевности и проналази у ислеђивању књижевника универзалан симптом назадног духа у друштву и ретроградног друштвеног кретања. Утолико је, за Коша, значајнија реакција људи окупљених око Дефоовог стуба срама, односно важнија поука коју из Дефоовог „случаја” могу извући прогонитељи писаца у било ком времену:

И после Дефоовог мучеништва било је прогона писаца у Енглеској. Почетком овога века Оскар Уајлд је осуђен на двогодишњу робију, истина, не због штампарске кривице, али ни сасвим без везе с оним што је писао. Забрањивани су позоришни комади Бернара Шоа али нам није познато да је после Дефоовог христоликог распињања иједан књижевник у Енглеској био јавно излаган на стубу срама. *И, мада је догађај, заслугом оних којима није ишло у рачун да на њ погсећају, задуго остао закопан у архивима заборава, а помињан само у сразмерно узаном кругу књижевних зналаца који су се бавили Дефоом* (Sutherland, Minto, Watson, Moor, Novak) *у свессти судија и представника власти, остао је, макар само подвесно, забележен као докуменћ о поразу и као озбиљна ојмена на разборићосћ и умереносћ* (Кош 1982: 201; курзив Ј. С.).

Ослањајући се на поуздане Дефоове биографе и тумаче Дефоовог дела као што су Џејмс Сатерленд (James Sutherland), Вилијам Минто (William Minto), Максимилијан Новак (Maximillian Novak), Френсис Вотсон (Francis Watson), Џон Роберт Мур (John Robert Moore), Кош својим читаоцима открива још једно, знатно опорије наравоученије Дефоовог „случаја” – оно о скупој, дуготрајној цени тренутачне храбрости писаца. Утамничен све док се краљица Ана не одлучи да га ослободи, суочен с пословном пропашћу након плаћања високе глобе,

Данијел Дефо, пошто се одржао у истрази и на стубу срама, суочен с претњом да му породица страда од немаштине, а он сконча у затвору, учинио је оно што иначе не би урадио. Потписао је обавезу не само да више неће писати 'оно што други не воле да чују' већ и да ће, *као тајни аћенћ министра председника Харлија [sic], овоме дојављиваћи оно што други буду говорили, ња и све што му, имајући у њета поверења као у сирадалника и опозиционара, дисенћера, пријатељи и познаници буду поверавали*. Пуштен је из затвора, краљица му је опростила новчану казну и чак својим прилозима помогла му породицу. Премијер Харли му је посредничким путем упућио писмо у коме га пита: 'Шта могу да урадим за вас, господине?', а Дефо је одговорио цитатом из библије: 'Господине, учините, молим вас, да ми се врати вид!', И, будући да је тако поступљено, Дефо је, отворених очију, за рачун свог новог господара, путовао по Шкотској и Енглеској, вредно бележећи оно што је успут видео и чуо. *Прво је користио за пућоћисе, које ће под својим именов објављиваћи; друћо за тајне доставе, којим ће пућићи архиве државне полиције* (Кош 1982: 205; курзив Ј. С.).

Тако Кошев есеј у својој завршници доноси амбивалентну представу о животу Данијела Дефоа након јавног тријумфа на стубу срама. Овај рад у својој завршници жели читаоцима представити не мање амбивалентну фигуру Ериха Коша у механизму цензуре у Југославији.

Попут немалог броја уметника у Југославији,<sup>13</sup> Кош је био цензор, али је такође био и цензурисан. Списак чланова комисија за преглед филмова током прве послератне деценије који доноси Горан Милорадовић у раду „Лица у тами: Друштвени профил филмских цензора у Југославији 1945–1955. године” садржи и Кошево име (Милорадовић 2004: 113). Током шездесетих и седамдесетих година Кош је учествовао у раду различитих одбора и савета у неколико издавачких предузећа – Управног одбора Српске књижевне задруге (од маја 1971. до октобра 1972. године), Редакционог одбора у издавачком предузећу „Рад”, Програмског савета „Просвете” (1977. године) (Марковић 2008: 5; Кош 1996: 89) – те претпостављамо да му механизам самоуправне цензуре у државним издавачким предузећима није могао бити непознат. У интервјуима које је давао и мемоарским записима које је писао током деведесетих година, Кош је откривао и које су од његових књига у том механизму цензуре биле мењане пре објављивања или одбијане од стране издавачких кућа због идеолошких мањкавости.

Према Кошевим наводима из текста о познанству с Младеном Лесковцем дистопијска „хладноратовска” сатира *Снећ и лед* била је објављена у издању „Народне књиге” у Београду тек након што је била одбијена у Матици српској због провокативног садржаја, а исто је важило и за један од Кошевих наредних романа, *Досије Храбак*, с тим што је потоњи роман објавила београдска „Просвета” (Кош 1996: 107). Одговарајући на питања Милоша Јевтића у разговору из 1992. године, Кош је назначио да је издавање кратког романа *Имена* било спречено у Загребу и поред потписаног уговора о објављивању због могућих алузија на генералног

<sup>13</sup> Неки од примера били би Радован Зоговић (утицајан припадник Агитпропа ЦК КПЈ, након сукоба са Совјетским Савезом удаљен из јавног живота), Танасије Младеновић (члан Савезне комисије за преглед филмова, али и уредник *Књижевних новина* од 1954. до 1968. године, када су бројеви *Књижевних новина* у неколико наврата подлегали забранама растурања; крајем седамдесетих година цензурирана је Младеновићева песма „Триптихон”, коју је био објавио у *Књижевним новинама*), Слободан Новаковић (негирао да су филмови црног таласа били цензурирани, потом је цензурирана његова телевизијска серија *Филм на коњу*) (Vučetić 2016: 60, 176; Вукићевић 2019: 64).

секретара Партије, те је роман касније пронашао свог издавача у Београду (Јевтић 2015: 308).

Врхунац Кошевих невоља са цензуром, по свој прилици, представљао је готово трогодишњи процес објављивања тротомног романа *Упошрази за Месијом* (1978). Могуће је да је и искуство цензурисања овог романа подстакло Коша да, неколико година касније, напише текст о победи сатиричара Данијела Дефоа над цензорском репресијом. Окосницу радње у наведеном Кошевом роману чине потрага бившег информбировца Мише Херцена за гробом Сабетаја Цевија, предводника месијанске секте у седамнаестовековном јудаизму, и Херценова прича о Цевијевом животу и деловању (Кош 1996: 148). На основу неформалних разговора с појединцима упућеним и укљученим у процес објављивања романа *Упошрази за Месијом* Кош је закључио да је појава информбировца као главног јунака била у очима рецензента засењена изузетно непријатном могућношћу да читаоци уоче неке сличности између Сабетаја Цевија – који је, како је сам Кош објашњавао, „почео као испосник, сиромашак, морални чистунац, обећавајући ослобођење и рајски живот свом народу, а живео после богато, седећи на златном трону и на крају чак и преверио прешавши у ислам” (Поповић 2004: 220) – и Јосипа Броза Тита (Кош 1996: 152). Одбијен у „Нолиту” након тегобног периода рецензирања,<sup>14</sup> роман *Упошрази за Месијом* замало није доживео исту судбину и у „Просвети”. Овога пута објављивање романа у питање је довело анонимно писмо групе забринутих културних радника, спремних да подсети на чињеницу да је Кошево дело наишло на „негативне идејно-политичке оцене од стране једног угледног издавача [„Нолит” Ј. С.], у чијем је доношењу учествовао велик број угледних писаца и комуниста” (Кош 1996: 90). Роман је, у нешто измењеном облику у односу на рукопис који је Кош био поднео „Нолиту”, објавила „Просвета” 1978. године (Кош 1996: 155).

И поред наведених перипетија са издавањем књига, током већег дела своје списатељске каријере Кош је негирао да је био изложен нарочитим

---

<sup>14</sup> Након процеса који је укључивао једну позитивну рецензију, поновне негативне рецензије неколицине уредника, незадовољавајуће измене које је Кош чинио по добијању рецензија, Кошева писма упућена Програмском савету „Нолита” и Извршном комитету Централног комитета Савеза комуниста СР Србије, писмо подршке „Ериху Кошу, адресирано истом Извршном комитету, које су 19. априла 1976. године потписали Меша Селимовић, Бранко Ђопић, Скендер Куленовић, Десанка Максимовић, Добрица Ђосић, Антоније Исаковић, Војислав Ђурић, Танасије Младеновић и Михаило Лалић” (Todorčić 2015: 304–305).

цензорским притисцима. Године 1980, дакле непосредно пре писања есеја „Песник на стубу срама”, Кош је у разговору с Милошем Јевтићем говорио и о веома актуелном питању слободе уметничког стварања:

Овде је, очигледно, реч о слободи књижевног изражавања, па и тај сужени појам је сложенији но што се обично мисли, подразумевајући под њиме првенствено слободу израза и одсуство цензуре и спољне репресије. И мада је неоспорно да су спољна репресија и цензура нешто што делује спутавајуће и крајње непријатно на писце и књижевност, чини ми се, ипак, важнијом и претежнијом унутрашња слобода самога писца. Јер, будући да цензура и репресија обично долазе *a posteriori*, пошто је дело већ написано, историја нас учи да ће оно, ако је иоле ваљано, кад-тад, ипак, бити објављено. Међутим, ако писац нема унутрашње слободе, он неће моћи да створи ваљано дело или уопште неће моћи да га напише (Јевтић 2015: 292–293).

У сличном је кључу постојање система југословенске цензуре Кош проблематизовао и у другачијим околностима; најпре, то је чинио 1963. године, у освит цензорских таласа шездесетих и седамдесетих година, у тексту „Неспоразуми око сатире”:

Ни наши закони, ни одговарајуће правне институције, ни друштвено-политички чиниоци нису ти који се (осим у ретким драстичним и врло оправданим случајевима) супротстављају критичкој улози књижевности. Међутим, често јој се опиру управо они директни носиоци извесних негативних појава које је, као појаву, друштво уочило, али чије носиоце још није индивидуалисало. [...] Или су то, још много чешће, поједини бирократизовани, у основи често и деморалисани посленици у области књижевности (уредници, критичари, издавачи и наше колеге писци) који, немајући више довољно страстан однос према стварности и нашем друштву, више волећи свој лични мир и безбедност но интересе друштва, изигравајући веће католике и од папе, као непозвани тужиоци или цензори с црвеном оловком и маказама стоје над нашим текстовима, сматрајући да је боље да истину и друштвену корист поднесу на жртву, но да ма и најмање ризикују свој мир и своје положаје (Кош 1963: 10).

Ни 1992. године, када је било несразмерно лакше говорити о дотадашњој цензури, па и потенцирати сопствену угроженост због цензуре, Кош није мењао свој исказ:

Разлога бих имао, али немам намеру да се жалим. То што је било уклапало се, углавном, у рок службе.

Чињеница је да је већи део мојих књига садржавао веома оштру критику друштвених нарави и сатиричне инвективе на рачун друштва, па ипак нисам имао сувише великих непријатности, а оне које сам трпео, сматрао сам нормалном појавом и заслуженим каштиговањем. Нисам јадиковао, ни запомагао. Уосталом, извештио сам се, служио се ратним лукавствима и користио заклонима,

не изазивајући одвише судбину и, нарочито, не хвалећи се и не дижући главу [...] Иначе нисам могао увек да се сачувам, и то, признајем, теже од колега писаца но од политичара [...] (Јевтић 2015: 306–308).

Може се разумевати извештан степен Кошеве помирениости с цензуром када се има у виду његово проучавање сатиричне књижевности и положаја сатиричара у различитим епохама, о чему је било речи на почетку рада. Јасно је и то да је као сатиричар Кош деловао са становишта „конзервативне норме“<sup>15</sup> – није намеравао да у потпуности негира друштвено-политички систем у Југославији, већ да реагује на оно што је перципирао као недовољан развој социјализма, или одступање од њега.<sup>16</sup> Опште узевши, Кошева дела су (лакше или теже) проналазила свој пут до угледних државних издавача и читалачке публике. Била су и награђивана – прва Кошева сатира, *Велики Мак* (1956), добила је Награду Савеза књижевника Југославије, док је роман *Мреже* (1967) био овенчан НИН-овом наградом за роман године (Марковић 2008: 6).

Ипак, не може се сасвим разумети Кошево тумачење догађаја према којем је цензура у Југославији представљала замешатељство неколицине „деморалисаних посленика“ и којим је Кош суштински разрешавао Партију од било какве одговорности, скрећући пажњу на проблем „унутрашње храбрости“ писца. Подсетимо се на тренутак паралеле коју Кош

---

<sup>15</sup> У есеју „Сатиричар и друштво“ из 1956. године, Роберт Ц. Елиот (Robert C. Elliott) аргументује зашто друштво и те како има разлога да зазире од сатиричара без обзира на оправдања којима сатиричар настоји да себе прикаже као строгог чуvara уставног поретка, чија сатира циља само на примећене девијације. Према Елиотовим запажањима, „[у]з много оправдавања, сатиричар тврди да је истински конзервативац. Обично (али не увек – постоје значајни изузеци) он дејствује унутар званичног друштвеног оквира, прихвата његове норме, позива се на разум (или на оно што друштво прихвата као рационално) као стандард наспрот ког суди о лудости коју запажа. Он је чувар традиције – истинске традиције с којом је дошло до забрињавајућег разлаза“ (Elliott 1980: 213).

<sup>16</sup> Године 1969. Кош у есеју „Сремчева *Лимунација на селу* или реакционарна сатира“ проблематизује схватање према ком је Сремчева сатира *Лимунација на селу* реакционарна, питајући се да ли то једна сатира уопште може бити: „Питање је, међутим, да ли је, на пример, критика неких наших садашњих нарави и прилика реакционарна или анти-самоуправљачка, конзервативна и реакционарна, зато што критикује извесне негативне појаве наше садашњег друштвеног тренутка, или је она, због тог свог незадовољства постигнутим стањем, напреднија од оних које критикује и који њу заузврат као конзервативну или реакционарну осуђују. Да ли је свака критика социјалистичког друштва критика социјализма као система или таква критика може бити вршена и са социјалистичких позиција, с убеђењем да ово наше друштво није 'најбољи од свих могућих светова' зато што још није довољно социјалистичко“ (Кош 1985: 94).



повлачи између сатиричара и циркуског укротитеља који ставља главу у чељусти звери. Зар Кошевом доживљају цензуре не би био аналоган укротитељев протест против звери која га непосредно угрожава, али не и против циркуса који и укротитеља и звер наткриљује и ставља у незавидан положај?

Враћајући се есеју „Песник на стубу срама”, морамо навести и последње његове реченице:

„Избило је то [Дефоова активност у тајној служби, Ј. С.] на видело много доцније. Тек пошто су отворени и постали доступни тајни државни архиви. Али, знајући чиме се бави, а свестан оног што га је снашло од сатире, престаће [Дефо, Ј. С.] да производи ту врсту литературе. Свога добра ради, па, рекло би се, и на добро светске књижевности, окренуће се ка прози и, мада већ у одмаклим годинама, у кратком року написати своја најбоља дела, романе од преломног, историјског значаја, у енглеској и светској књижевности: *Робинсон Крузо* и *Мол Фландерс*, а и занимљиве, мада мање успеле: *Колонела Дека*, *Роксану* и *Катешана Синглтона*. Пишући вредно све до смрти 1731, у својој седамдесетој години, написаће толику множину дела (више од пет стотина) да ни до данас сва нису побројана, идентификована, па ни поновно издана.

Разни су и врло замршени путеви људске беде и величине. Књижевни су, зачудо, много једноставнији: за њих је увек битно да следе најбољи и „најкраћи” пут до читалаца (Кош 1982: 206).

Тешко је, на крају, разумети како је Кош у Дефоовом случају тако непогрешиво уочио драматичан животни сплет тријумфа (над репресијом) и беде (потоњег саучествовања у репресији), а да у сопственој заједници није препознавао или признавао суштински или, макар, већински извор беде суделовања у опструирању рада писаца – атмосферу страха и немоћи.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вукићевић 2019: Дејан Вукићевић, *Non imprimatur или Цензура у библиотекарству и издаваштву*, Обреновац: „Библиотека Влада Аксентијевић”, Лазаревац: Библиотека „Димитрије Туцовић”.
- Ђого 2011а: Бранка Ђого, Гојко Ђого, *Вуњена времена: процес и коментари: први гео*, Београд: Службени гласник.
- Ђого 2011б: Бранка Ђого, Гојко Ђого, *Вуњена времена: процес и коментари: други гео*, Београд: Службени гласник.
- Ивановић 2013: Радомир Ивановић, „Знање и умење Ериха Коша у тумачењу и стварању сатире као књижевне врсте”, у: *Далићеве сусрети (шрећи): Сашира у јужнословенским књижевностима: радови са научној скупа 15. јун 2012.*

- године, редакциони одбор Жарко Ђуровић, Ненад Вуковић, Татјана Бечановић, уредник Жарко Ђуровић, Подгорица: ЦАНУ, стр. 17–36.
- Јевтић 2015: Милош Јевтић, *Печати времена: разговори с писцима*, Београд: Службени гласник.
- Кош 1985: Ерих Кош, *Сатира и сатиричари: чланци и есеји*, Београд: Просвета.
- Кош 1994: Ерих Кош, *Између редова*, Београд: Просвета.
- Кош 1996: Ерих Кош, *Одломци сећања, писци*. 2, Београд: Просвета.
- Марковић 2008: Милена Марковић, *Библиографија академика Ериха Коша: у част деведесет његово година живота*, уредник Предраг Палавестра, Београд: САНУ.
- Милорадовић 2004: Горан Милорадовић, „Лица у тами: друштвени профил филмских цензора у Југославији 1945–1955. године”, *Годишњак за друштвену историју*, год. 11, св. 2/3, стр. 101–122.
- Милорадовић 2012: Горан Милорадовић, *Летоша под надзором: совјетски културни утицаји у Југославији: 1945–1955*, Београд: Институт за савремену историју.
- Поповић 2004: Александар И. Поповић, *Разговори Александра И. Поповића*, приређивач Срђан Станишић, библиографија Слађана Мушикић, Београд: Конрас.
- Alliker Rabb 2007: Melinda Alliker Rabb, *Satire and Secrecy in English Literature from 1650 to 1750*, New York: Palgrave Macmillan.
- Arsić Ivkov 2003: Marinko Arsić Ivkov, *Krivična estetika: rečnik s primerima iz prakse*, Novi Sad: Aurora, Beograd: Centar za unapređenje pravnih studija – Astimbo-knjiga.
- Elliott 1971: Robert C. Elliott, “The Satirist and Society”, in: *Satire: Modern Essays in Criticism*, edited by Ronald Paulson, Englewood Hills – New Jersey: Prentice-Hall, Inc, pp. 205–216.
- Thomas 1969: Donald Serrell Thomas, *A Long Time Burning: The History of Literary Censorship in England*, New York: Praeger.
- Кош 1963: „Nesporazumi oko satire: razgovori s dobitnicima Oktobarske nagrade”, *Književne novine*, 1. novembar 1963, god. XV, br. 209, str. 10.
- Кош 1982: Erih Koš, „Pesnik na stubu srama”, *Savremenik*, god. XXVIII, knj. LV, sv. 3, str. 193–206.
- Matarić 2010: Mirjana Matarić, *Engleska književnost kod Srba 1900–1945: kroz časopise*, Pančevo: Mali Nemo, Beograd: Itaka.
- Noggle-Lipking 2012: James Noggle, Lawrence Lipking, “The Restoration and the Eighteenth Century (1660–1785): Introduction”, in: *The Norton Anthology of English Literature*, Ninth Edition, Vol. 1, New York – London: W. W. Norton & Company, Inc., pp. 2177–2205.
- Nokes 1987: David Nokes, *Railery and Rage: A Study of Eighteenth Century Satire*, Brighton: The Harvester Press.

- Popović 1970: Radovan Popović, *Književni razgovori: (govore pisci Bosne i Hercegovine)*, Sarajevo: „Veselin Masleša”.
- Richetti 2005: John Richetti, *The Life of Daniel Defoe: A Critical Biography*, Malden – Oxford – Victoria: Blackwell Publishing.
- Robertson 2009: Randy Robertson, *Censorship and Conflict in Seventeenth-Century England: The Subtle Art of Division*, Pennsylvania State University Press.
- Sutherland 1971: James Sutherland, *Daniel Defoe: A Critical Study*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Todorić 2015: Gordana Todorić, „Verski pokret Šabataja Cvija i jedna književna afera, tri stotine godina kasnije”, *Religija i tolerancija: časopis Centra za empirijska istraživanja religije*, vol. 13, no. 24, str. 301–208.
- Vučetić 2016: Radina Vučetić, *Monopol na istinu: Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*, Beograd: Clio.

Jovana B. Suvajdžić

TRIUMPHS AND MISERIES OF SATIRISTS: THE FIGURE OF DANIEL DEFOE  
IN ERIH KOŠ'S ESSAY “POET IN PILLORY” IN THE CONTEXT OF KOŠ'S  
REFLECTIONS ON SATIRE AND CENSORSHIP

**Summary:** Erih Koš's literary opus was noted for his satirical prose works – stories and novels, as well as essays on satire as a particular literary form. In these essays Koš investigates the works that are part of the main satirical tradition in European literature and reveals the common dilemmas of satirists in different times and societies: uncertainty over which literary techniques to use when transposing contemporary phenomena destined for mockery, the question of the reformist potential of satire in a society etc. The essay “Poet in Pillory” deals with a youthful episode from Daniel Defoe's biography – Defoe's imprisonment and public castigation by standing in pillory because of his satire “The Shortest Way with the Dissenters”. Koš doesn't insist on literary values of Defoe's satire, but rather on the commotion it instigated in early-eighteenth-century England. Unexpectedly, during Defoe's punishment the gathered mass sided with the humiliated satirist. The emphatic tone which Koš's essay assumes when describing said incidence – “perhaps the greatest victory of written word and poetry since antiquity up to recent literary and political history” – motivates the subject of this paper: a review of the figure of Daniel Defoe as a satirist triumphing over social repression in light of Koš's reflections on the dangers of writing satire. The thought of unenviable, even permanently endangered position of satirist in society connects the essays that Koš had written in different stages of life. This paper will also investigate the possibility that, while writing about censorship in early-eighteenth-century England, by means of Aesopian language Koš indirectly wrote about contemporary Yugoslavia, plagued by censorship.

**Keywords:** Erih Koš, Daniel Defoe, satire, censorship, Aesopian language, Yugoslavia, essay.

Марија Ђорђевић\*

Универзитет у Београду

Рударско-геолошки факултет, Кабинет за стране језике

## ДВЕ ПРИЧЕ О СТРАДАЊУ И ОДРАСТАЊУ: УПОРЕДНИ ПРИКАЗ ДЕЛА РАНИ ЈАДИ ДАНИЛА КИША И *SHHH: THE STORY OF A CHILDHOOD* РЕЈМОНДА ФЕДЕРМАНА

**Сажетак:** Српски писац Данило Киш и амерички писац Рејмонд Федерман, иако наизглед неупоредиви, кроз своја дела показали су да деле бројне сличности и тенденције када је у питању књижевно стваралаштво и функција књижевности. Збирка прича *Рани јади* Данила Киша и роман *Shhh: The Story of a Childhood* Рејмонда Федермана ће у овом раду бити основа за упоредну анализу књижевне речи ових великих писаца, обојице представника постмодернистичких стремљења у својим језицима. Оба дела се баве детињствима двојице дечака, сличног узраста и, нажалост, врло сличног искуства. У уводном делу рада представићемо двојицу писаца, дати кратак биографски увод, као и краћи приказ индивидуалног књижевног стваралаштва. Потом, анализом примарне литературе уследиће приказ самих романа, уз детаљну анализу. На крају, аутор се нада да ће потврдити почетну хипотезу да поред биографских преклапања, Данило Киш и Рејмонд Федерман деле и заједничку визију књижевности и шта она треба да представља, као и идеју о начину на који књижевност треба стварати. Данило Киш јесте писац чији стил је немогуће поновити и чија ће реч увек бити јединствена, али управо ту црту поседују и дела Рејмонда Федермана. Стога, аутор ће настојати да овим радом представи споне у јединственим изразима ове двојице писаца кроз њихова два дела.

**Кључне речи:** детињство, проза, потрага, Холокауст, постмодернизам.

---

\* marija.djordjevic@rgf.bg.ac.rs

## УВОД

Књижевност у свету после Другог светског рата је увелико била садржана у мастилу оних који су тај рат и све страхоте које је он са собом донео и преживели. Док многи нису нити могли нити желели да се присећају свог живота из ратног периода, неки од тих истих мисли и сећања нису могли да побегну. Није им било дато. Као да су на неки начин били осуђени да се сећају одређених сцена, осећања, па чак и мириса, и да је једини начин да се истих ослободе или барем то пробају био да о њима (некада и само о њима) и пишу. И сам Киш је рекао: „Важна чињеница моје судбине везана је за порекло које носим и време у које сам се родио, што је вероватно и повод моје немирне судбине” (Павловић 2016: 19). Са друге стране, Федерман у свом есеју „Зашто је потребно и немогуће бити јеврејски писац”<sup>1</sup> говори следеће:

Често ме питају, као некога ко је преживео Холокауст и ко је писац – Федермане, испричај нам причу како си преживео. Ја могу само да одговорим да приче нема. Мој живот је прича, или, боље речено, та прича је мој живот. То је кључно питање са којим је суочен јеврејски писац данашњице – како разликовати сопствени живот од своје приче, стварност од прозе?<sup>2</sup>

Данило Киш и Рејмонд Федерман су преживели Други светски рат. Обојица су били деца, један дечак од шест година, други од 13. Седам година старосне разлике, али искуства и доживљаји истих, нажалост, вршњачки. Обојица су одрасли у писце, у људе специфичног сензибилитета, на одређени начин предиспонирани да писањем о својој прошлости исту покушају да укину, или ако не нешто толико драстично, барем да писањем о тим догађајима истима дају смисао.

И Киш и Федерман кроз своју прозу говоре о „јеврејским” темама или пак темама „јеврејства”, али док Киш тој теми приступа врло пажљиво и покушавајући да је, по речима Миливоја Павловића (2016: 20), сагледа у ширем контексту, као парадигму универзалне, надисторијске драме појединца, Федерман истој приступа директно и врло лично. извлачећи из сопственог искуства све могуће слике патње, напуштености и безнадежности, као и чистог страха и збуњености, које би могле ближе дочарати „стање јеврејства” у време Другог светског рата.

<sup>1</sup> Есеј на личном блогу Рејмонда Федермана – <http://www.federman.com/rfsrcr5.htm>. Оригиналан наслов – *The necessity and importance of being a Jewish writer*.

<sup>2</sup> Превод аутора.

Обојица писаца су страхоте и злодела почињена за време рата искусили на сопственој кожи – Данило Киш, који је са седам година сведочио покољу Јевреја у Новом Саду, изгубио је свог оца који је 1944. године одведен у Аушвиц, а Рејмонд Федерман је, у стању бунила и у полу сну, само у пицама, након што га је мајка гурнула у плакар на међуспрату, за једну ноћ, између 16. и 17. јула 1942. године, у току рације усмерене ка Јеврејима у Паризу, данас познате као *Rafle du Vélodrome d'Hiver*, изгубио оба родитеља и обе старије сестре, оставши потпуно сам са 13 година у Паризу. Трагедије које су доживели и преживели двојица дечака давних 40-их година прошлог века, сцене сагледане очима детета и осећања која, ма колико да су покушавали, вероватно никада у целости нису могли описати, као сене и море ће остати са њима и обележити њихово стваралаштво и поглед на свет, а самим тим и поглед на књижевност.

Федерман у својој прози своју породицу представља кроз симбол X-X-X-X, док је Данило Киш, пак, свога оца, Едуарда Киша, овековечио кроз лик Едуарда Сама, „лутајућег Јеврејина“, у својој трилогији *Породични циркус*. Иако кроз сва своја прозна дела Рејмонд Федерман изнова препричава и стално се враћа на немиле догађаје из прошлости и свог детињства, само у роману *Shhh: The Story of A Childhood* заправо на мало кохерентнији и читљивији начин даје бољи и прилично детаљан увид у оно што се сећа из свог детињства, иако ни ту не можемо бити потпуно сигурни шта се стварно догодило, а шта је писац сам креирао. Данило Киш пак у трилогији *Породични циркус*, коју чине три дела: збирка прича *Рани јади*, роман *Башша, њејео* и роман *Пешчаник*, афективним стилем младог писца, питорескним и емотивним нотама описује како трагичне тако и лепе тренутке свог одрастања, у лирско реалистичној потрази за вечно одсутним оцем. У збирци прича *Рани јади*, можемо најинтензивније видети сензибилитет дечака Андреаса Сама и кроз његова фрагментирана сећања на индиректан начин спознати барем део детињства Данила Киша, док је *Shhh...* полубиографски тестамент једног детињства и раног живота у коме се сећање и машта играју и врло често преклапају, до граница неразазнавања.

## КИШОВИ РАНИ ЈАДИ И ФЕДЕРМАНОВ ПЛАКАР

Као писац несумњиво модерне провенијенције (Павловић 2016: 17), Киш својом прозом у српску књижевност уводи дух модернизације, ино-

вације и дефинитивно одступање од канона „књижевне чаршије” тог времена, нешто због чега ће много пута бити изложен не само критикама, већ и директним нападима на његову личност и дело, који ће оставити трага на његово сензитивно биће и, нажалост, здравље. Но, Киш никада није одустајао од својих идеала књижевног стваралаштва нити је поклекао под притиском „чаршије”.

Иако нису делили исто искуство атака књижевне заједнице на њихова дела, макар не у истој мери, Киш и Федерман деле исте погледе на сврху књижевног стваралаштва као и на задатак књижевности. Киш каже да је уметникова дужност да види *добро*, дакле да види *дружчије* (Павловић 2016: 63), а Федерман то подржава ставом да „само писци традиционалне и лоше прозе то раде на уобичајен начин, на лош начин, прави осетљиви инвентивни прогресивни ликови то раде другачије”<sup>3</sup> (Федерман 1998: 255).

Као песник у срцу, Киш је у својим списатељским почецима тежио скоро лирском приступу прози употребом сликовитог језика, надахнуће налазивши у личном искуству, конкретно у свом детињству. То су дела препуна слика рата, измешана са сценама одрастања и сазревања уз све-присутну носталгију и трагику живота.

Збирка прича *Рани јаги* говори управо о томе. Њу чине наизглед некохерентне мале форме, али доста самосталне у односу на целину. Како каже Петар Пијановић (1992: 73), ти засебни делови јесу сегменти једног јединственог света, сатканог од сећања-стварности главног јунака који је у овом случају дечак по имену Андреас Сам и он је и наратор у делу. Где код Федермана у његовом роману имамо као наратора и главног лика самог писца (у форми два гласа), у *Раним јагима de facto* јунак је Андреас Сам, док је лик писца малтене ирелевантан. Међутим, на једном месту долази до преклапања улога, где нам се писац јавља кроз текст, иако само да на неки начин негира своје присуство: „А ево како је све то било. Та проклета ствар због које је морао да црвени. (Да останемо при трећем лицу. После толико година, Андреас Сам можда и нисам ја”<sup>4</sup>) (Киш 1983: 42). Реч „можда” је овде јако индикативна, с обзиром на то да упућује на немогућност да се тачно одреди оно што *јесте* (било), као и да се издиференцирају свести које памте поново живећи прошло као сада (Пијановић 1992: 74).

<sup>3</sup> Превод аутора. Истицање задржано као у оригиналу.

<sup>4</sup> Нагласио аутор.

Сећања, или пак фрагменти сећања Андреаса Сама, посебно његови описи оца и фантазија о његовом повратку, могу се тумачити као покушај поновног живљења или проживљавања одређених момената кроз писање. С обзиром на то да не можемо са сигурношћу рећи да су се сцене описане у причама збиља тако и догодиле (што поново подвлачи питање уплива аутобиографског, то јест, количине истог) управо тај нептуновски квалитет исказа и слика представљених на врло вивидан и чулни начин доприноси свеобузимајућем сентименту утапања у искуства Андреаса Сама, где заиста захваљујући умешношћу Кишове употребе језика можемо да све те сцене не само видимо, већ и помиришемо, додирнемо, чак и осетимо, заједно са Андреасом.

Док код Киша, дакле, имамо један лиричан, хипнотички, носталгично-патетичан опис прошлости/стварности Андреаса Сама и његовог детињства, код Федермана то није случај. Он повест свог детињства пише више као исказ, као неку врсту сведочења које би „било ред“ да се „одради“, јер иако кроз малтене све своје романе (ако их смемо тако назвати<sup>5</sup>) Федерман из различитих углова и на различите начине упорно препричава причу свог детињства и те трагичне јулске ноћи, никада то не чини у мери и доследности као у *Shhh...*

Слично као и у *Раним јагима* у *Shhh...* такође имамо скупину прича, сећања, фрагмената из прошлости за које ни сам писац није сигуран да ли их се сећа или их је измислио. Као што Дејвис Шнајдерман (Davis Schneiderman) каже у предговору *Shhh...*: „Да ли се то заправо десило или не, никада није била поента Федерманове приче“<sup>6</sup> (Федерман 2010: 12). Такође, за Федермана је ствар искренности да читалац кроз цео роман буде свестан дубиозне истинитости приче кроз стално уништавање илузије да је у питању верна репрезентација неког догађаја из пишчеве прошлости (Катник 1986: 207). Међутим, оно што разликује Федерманове приче у *Shhh...* од Кишових у *Раним јагима*, јесте да Федерман барем на површини покушава да направи неку врсту кохернтне целине налик на роман, док код Киша имамо циљану диференцијацију. Ипак, рећи за Федерманов роман да је кохерentan је далеко од истине.

---

<sup>5</sup> Конкретно за *Shhh... The Story of a Childhood* Федерман је написао следеће: Кажем роман, али да ли је то заиста роман у традиционалном смислу те речи? Оно што ја пишем нема радњу. Нема напетости. Нема могућности за разрешењем. Рецимо само да причам приче. (Федерман 2010: 217) Превод аутора.

<sup>6</sup> Превод аутора.



Сама форма дела је јако специфична, најпре јер од самог почетка читалац је изложен фрагментисању личности/гласова писца/наратора. Конкретне приче и сцене које се тичу догађаја из детињства су написане нормалним фонтом, али редовно бивају прекинуте упадом *gruŕoi* гласа у курзиву, који звучи као глас критичара или пак глас публике, који се обраћа директно Федерману и поставља му питања у вези са самим текстом, начином нарације или га чак подсећа да се врати на неку тему јер је отишао у дигресију и Федерман сваки пут одговара, као пример:

*Федермане, води рачуна. Контролиши своја осећања и тон својих реченица или ћеш на крају писати декадентну лирику. И нећеш ваљда почети да пишеш метафоре, ти који метафоре презиреш.*

*Покушавам, покушавам да се контролишем, али није лако када причаш о нечему трауматичном. О нечему што је остало у теби током целој твојој животној попуци руже у стомаку. Или пак руже у сећању, с обзиром на то да је моје детињство у процесу нестајања.*

*Авај, наставићу ујркос себи?* (Федерман 2010: 42).

Дакле, можда би најтачније било рећи да у *Shhh...* имамо три Федермана – Федермана писца/наратора, Федерманов супер его (глас критичара/читалаца) и Федермана дечака. Такође је јако важно споменути и значај празнина на страницама, где би лаковеран читалац могао помислити да је у питању нека штампарска грешка, но у ствари је циљано остављање празног простора између пасуса, као да нам се на неки начин говори да и одсуством речи на страници (пагиналном тишином) нешто говоримо или желимо рећи.

Сам роман отвара врло тужном и филмски написаном сценом где тринаестогодишњег Федермана мајка гурне у плакар на међуспрату, неколико тренутака пре но што полиција уђе да их ухапси. Последње речи које је чуо тог дана и последња реч коју је чуо од своје мајке била је „Шшшш....“ („*Shhh...*“) која је и садржана у самом називу романа. Након те сцене, Федерман наставља са описом плакара, како се осећао у њему и колико је ту времена провео, као и контемплацијом о томе зашто је баш њега мајка одлучила да спасе, зашто он, али убрзо након тога даје егзактне податке о томе где су одведени, када и где су погубљени његови родитељи и обе сестре. Штавише, током целог романа, где описује своје преживљавање по изласку из плакара и део живота после рата, Федерман константно ставља у јукстапозицију конкретне биографске податке

<sup>7</sup> Превод аутора. Курзив и наглашавање задржано као у оригиналу.

из живота своје породице и о њиховој потоњој судбини и реалне или квазиреалне сцене из сопственог живота. Све то чини без претеране сентименталности, свакако тиме наглашавајући разлику у односу на врло сентиментално приповедање у *Раним јагима*.

Употреба биографских, самим тих документарних референци, нешто је о чему је и сам Данило Киш говорио. Иако је Киш наглашавао значај аутобиографског у књижевности, такође је истицао и значај докумената, као о покушају да се аутобиографско колико-толико заштити од превелике фикционализације (Павловић 2016: 12). Но, оно што је можда највредније у контексту *Раних јага* и где показује своје зачетке јесте Кишова потреба да директан слој аутобиографског прикрије, да он у тексту остане само као сензибилитет, као одређена тензија коју читалац треба да осети. (Пијановић 1992: 20) За Федермана би се могло рећи да документа и биографске податке користи зарад истицања фиктивности догађаја у складу са својим чврстим ставом да стварност заправо подражава прозу: „Као таква, проза више не може бити стварност или чак представа стварности; само може бити СТВАРНОСТ – аутономна стварност чија једина веза са стварним светом је да тај свет учини бољим”<sup>8</sup> (Федерман 1975: 8).

Враћајући се, међутим, на манифестацију интризичне споне између имагинације и аутобиографског извора у *Раним јагима* и *Shhh...* занимљиво је запазити када је који писац своје дело написао. *Рани јаги*, објављени 1970. године (када је Киш имао само 35 година, а последња прича *Еолска харфа* додата је 1983. године), међу првим је делима Данила Киша, збирка прича кроз које добијамо увид у унутрашњи свет младог писца који још црпи из бунара властитих искустава и осета и кроз писање покушава да да смисао догађајима из прошлости који су га дефинисали. Роман *Shhh...* је пак објављен 2010. године, када је Рејмонд Федерман имао 82, након деценијског искуства у писању и бављењу књижевношћу. Где *Рани јаги* за Киша представљају како је и сам рекао „скице у блоку, дакако у боји” (Павловић 2016: 55), пратећи исту метафору, за Федермана можемо рећи да је *Shhh...* његов завршни потез четкицом на портрету једног живота.

Још један битан мотив присутан у оба дела јесте мотив *оца*. И Киш и Федерман су јако млади остали без својих очева. За Данила Киша, тај губитак је остао вечна рана изнова зашивана покушајима да се отац на неком фантазматском нивоу врати у његов живот. Едуард Сам, то јест,

---

<sup>8</sup> Превод аутора.

Едуард Киш, фигура је која је била и остала предмет чежње не само кроз *Породични циркус*, већ и кроз каснија Кишова дела. Лик Едуарда Сама кога Анди мисли да види око себе и стално га ишчекује у *Раним јадима*, касније развија сопствени свет независно од сина у *Башиша, ђеџео*. Отац поприма митске пропорције и с временом мења своју улогу у прози Данила Киша од фигуре одсутног оца, „лутајућег Јеврејина” до метафоре за насилно исељење Јевреја и њихове потоње патње и трагичне судбине.

Са друге стране, иако је код Федермана мајка била та око које се вртео централни губитак и чији нагли одлазак из његовог живота предстаља амбис бола који никада није могао бити затрпан: „ Све сам то написао за њу не бих ли дешифровао велику тишину коју ми је наметнула својим ШШШ”<sup>9</sup> (Федерман 2010: 190), фигура оца ипак остаје битна и присутна кроз велики део романа, најчешће не би ли кроз мане оца истакао врлине мајке. Његов отац је описан као уметник, сликар, несрећни коцкар и задрти комуниста. Човек који се није снашао ни у улози мужа, нити оца, највише јер ни сам себе није могао дефинисати. Ипак, у одређеним деловима, као и код Киша, види се дечачка заљубљеност у лик оца и дивљење које синови осећају према својим очевима. Као што Федерман каже у свом каснијем роману *Дуило или ништа (Double or Nothing)* „Свако измисли слику свог оца. Легендарног оца. Слику митског оца. Оца из снова. А када је у питању мој отац. Какав мит тај мој отац” (Федерман 1998: 259).

## ЗАКЉУЧАК

Несумњиво је да су Данило Киш и Рејмонд Федерман делили многе сличности: обојица су били пасионирани пушачи и боџи, обојицу је Париз и шибао и љубио и увек су му се враћали; Киш је био аматер гитариста, а Федерман аматер саксофониста. Обојица су мењали адресе чешће него већина људи за живота то учини, али ниједан се најалост никада није могао истински пронаћи. Тражили су се у књигама, трчали Борхесовим лавиринтима, сумњали у реалност реалиста, уз вино дискутовали о лутањима романтичара, али сами себи су можда до краја остали непознаница. Оно што их највише спаја јесте трагична судбина која је од њих можда и створила писце и перо умочено у црвено мастило.

<sup>9</sup> Превод аутора.

Стога, није ни чудо што *Рани јаги* и *Shhh: The Story of a Childhood*, деле, иако можда не на први поглед, бројне сличности. Оба дела су болне повести о разореним детињствима, а писање о њима био је начин да се оба писца са тугом и болом изборе или барем то покушају. Обојица су, такође, имали шта рећи о детињству. Речи Данила Киша су:

Цело моје детињство је илузија, илузија којом се храни моја имагинација. [...] Како сам своје детињство дао у некој лирској, јединственој и коначној форми, та је форма постала саставним делом мог детињства, једино моје детињство. И ја сам сад и сам једва у стању да направим разлику између те две илузије, између животне и књижевне истине; оне се прожимају у толикој мери да ту повићи јасну границу једва да је могућно (Павловић 2016:16).

Федерман, то је више пута до сада потврђено, умногоме, ако не и потпуно, слаже се са Кишом, с тим што он то формулише другачије:

Па, то је прича о тих неколико дана лутања током којих је моје детињство нестало иза мене. Барем је то оно што могу да реконструишем из рупа у сећању. Можда ћу следећи пут се сетити неке друге верзије. [...] ... речима реконструишем оно што верујем да је моје детињство било. Већи део тога измишљам изнова. [...] Причам ово детињство у првом лицу, тоном можда превише озбиљним за мене. Опасно је то, јер такав тон лако одведе у сентименталност (Федерман 2010: 198, 218–219).

Са тачке књижевне критике, и Данило Киш и Рејмонд Федерман су својеврсни иноватори на пољу књижевног стваралаштва и писане речи. Данило Киш је био усмерен ка светским трендовима у књижевности, својим стилем и језиком је допринео рејувенацији српског књижевног стваралаштва. Као ни Федерман, ни Киш се није мирио са компромисима у књижевном стваралаштву, али ни књижевној мисли. *Рани јаги* су жанровски можда најближи одређеној врсти игре коју је Киш желео да има са својим читаоцима. Уводећи у текст стваралачко „ја” он у приповедање уноси одређену тензију доприносећи динамизацији наративног исказа (Павловић 2016: 69).

За Федермана пак кључ за све је у језику и маневрисању истим. Федерман нема поштовања (нити стрпљења) према канонима, како књижевног стваралаштва тако и синтаксе, па све до самих правила правописа. Његово писање је шепртласто на толико генијалних начина који једноставно изненађују сам језик. Под Федрмановим прстима, језик полеће, улази у делиријум. За Федерманову прозу правила не постоје (Рајс 2002: 99). Не постоје ограничења, не постоји правопис, не постоји пагинација.

За његову књижевност је најбитније да буде искрена, што Федерман тврди да је био, макар колико он зна, у *Shhh: The Story of a Childhood*.

На нама је да обојици писаца верујемо на реч и да се препустимо вртлогу маште, истине и сећања и да ова два дела читамо као приче двојице дечака који се можда никада нису упознали, али као да су исте судбине живели.

## ЛИТЕРАТУРА

- Киш, 1970: Д. Киш, *Рани јаги*, Београд: Нолит.
- Кутник, 1986: J. Kutnik, *The Novel as Performance: The Fiction of Ronald Sukenick and Raymond Federman*, Southern Illinois University Press.
- Павловић, 2016: М. Павловић, *Венац од шрња за Данила Киша*, Београд: Службени гласник.
- Пијановић, 1992: П. Пијановић, *Проза Данила Киша*. Приштина – Горњи Милановац – Подгорица: Дечје новине – Октоих.
- Рајс 2002: D. Rice, "Imagination as Plagiarism: Critifucking Raymond Federman", у G. Eckhard (ed.), *The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing from and about the Pen Man, Raymond Federman: Journal of Experimental Fiction 23*, United States: Bloomington IN, 99–106.
- Федерман, 2010: R. Federman, *Shhh: the Story of a Childhood*. Westland: Dzanc Books.
- Федерман, 1998: R. Federman, *Double or Nothing*, Tucaloose: Fiction Collective 2.
- Федерман, 1982: R. Federman, *The Twofold Vibration*, Bloomington, Indiana, USA: Indiana University Press.
- Федерман, 1975: R. Federman (ed.) *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago: The Swallow Press Inc.

Marija Đorđević

### TWO STORIES ABOUT SUFFERING AND GROWING UP: A COMPARATIVE VIEW OF THE WORKS *RANI JADI* BY DANILO KIŠ AND *SHHH: THE STORY OF A CHILDHOOD* BY RAYMOND FEDERMAN

**Summary:** This paper has focused on finding similarities between two literary works by renowned postmodern writers Danilo Kiš and Raymond Federman. By comparing their works *Rani jadi* by Kiš and *Shhh: The story of a Childhood* by Federman, the author of this paper

tried to point out many of the overlapping motifs, views, even elements of literary style of these seemingly incomparable writers. Both of them being innovative artists in their own right, not giving in to the expectations of the general literary public, especially the critics, Kiš and Federman show an uncanny resemblance to one another, both in their approach to literature and writing, as well as their personal lives, especially viewed through the lens of their childhoods, which is evident upon analyzing these two heartbreaking testaments of a coming-of-age wartime struggle of two prepubescent boys. The author of the paper hopes that she has succeeded in shedding a new light on Kiš's vastly analyzed and popular collection of short stories *Rani jadi* by juxtaposing it to Federman's unfairly marginalized novel *Shhh: The Story of a Childhood*. Both carry the weight of history within them, both the history of the world and the history of two boys whose worlds were shaken to the core.

**Keywords:** storytelling, childhood, fiction, search Holocaust, postmodernism



Бојана С. Лубарда\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

## ТРАНСФОРМАЦИЈА КУРАНА У РОМАНИМА МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА И САЛМАНА РУЖДИЈА

**Сажетак:** Основна тема овог рада јесте испитивање феномена трансформације и не-конвенционалне реконструкције текста свете књиге ислама у романима *Дервиш и смрт* Меше Селимовића и *Сатански стихови* Салмана Руждија. Циљ је да се концентрисањем на оно што је у наведеним делима запажено као религијски подтекст у оквиру интер-текстуалног проучавања покаже колико су се аутори ослободили догматског читања и разумевања светог текста, те исти користили примарно као инспирацију у сопственим романима. Уводно поглавље овог рада биће посвећено указивању на потребе и разлоге Селимовићевог и Руждијевог дијалога са исламом и самим текстом *Курана*, као религијским, књижевним и филозофским списом. Посебно ће бити речи о модерним приступима аутора једној традицији и методама помоћу којих су реконструисали свети текст, стварајући специфичан митски ореол око савременог контекста. Централни део рада биће посвећен примерима из текстова романа *Дервиш и смрт* и *Сатански стихови*, који илуструју директну везаност ових аутора за исламску свету књигу кроз цитатност, стваралачке поступке, тематско-мотивску сродност, парафразе, пастише, алузије, иновативно и оригинално стилизовање сура и ајета, трансформацију изворног текста и, најзад, исходе ових веза у стваралачкој слободи обојице аутора. У крајњем исходу, ова теза жели да покаже колико су се српска и енглеска, односно постколонијална англофона књижевност друге половине 20. века показале флексибилном за рецепцију и реинтерпретацију светог текста *Курана*.

**Кључне речи:** трансформација, реконструкција, дијалог, Куран, Меша Селимовић, Дервиш и смрт, Салман Ружди, Сатански стихови.

---

\* bojanaa.milosavljevic@gmail.com



Током многих векова религиозни списи служили не само као извор надахнућа за писце и песнике различитих народа, него су њима позајмљивали конкретне ликове, мотиве и сичее, који су с временом постали стубови лепе литературе. И док место и улогу библијске традиције можемо континуирано пратити кроз историју књижевности, свеобухватнија и систематскија проучавања свете књиге ислама, као и ослањања књижевних текстова на њу, изостала су. Будући да је „питање дозвољености рационалног тумачења Кур’ана [...] често кроз повјест проблематизирано, чак и оспоравано на основу hadisa којима је забрањено тумачења Кур’ана на основу vlastitoga mišljenja” (Ханџић 2006: 4), рекло би се да онда не изненађује оскудна присутност *Курана* у српској, али и светској књижевној баштини. Међутим, како је модерно време представљало реакцију на свет пољуљане равнотеже, тако су се појавиле нове парадигме у мишљењу и перцепцији религијских списа, те и озбиљна упитаност о смислу универзума и самог Бога. У том контексту, Селимовићев роман *Дервиш и смрт* постаће „прво дело у историји књижевности премрежено *цимашима* из Курана” (Радуловић 2008: 743, подв. Б. Л.), са којима ће аутор, заједно са својим ликовима, повести отворен дијалог, а Салман Ружди две деценије касније први писац који ће проблематизовати питање стварања једне нове, монотеистичке религије која подсећа на ислам, преиспитујући и релативизујући апсолутизам једне вере.

Инспиративна како у религијском, тако и у филозофском и књижевном смислу, света књига ислама својим садржајем пронашла је пут до (чак) два модерна романа у 20. веку – Селимовићевог романа *Дервиш и смрт* и *Сатанских стихова* Салмана Руждија. Посматрати ове романе очима ислама, посебно данас када он постоји много живље не само међу муслиманским народима већ и оним немуслиманским, значи усудити се довести књижевност у директан дијалог са *Кураном*, исламским учењем и богатом традицијом *Источка*. Обојица аутора у већој или мањој мери реконструишу свети текст, реинтепретирајући и адаптирајући религијски предлојак на начин прихватљив њиховим и потребама њихових ликова.

## НАПУШТАЊЕ КАНОНА

У Селимовићевом књижевном свету води се интерактивни дијалог између текста и читалаца, али и између текста и подтекста. Религијски подтекст издваја се, несумњиво, као доминантан. До Селимовића се нико

у српској, а ни светској књижевности није на такав начин, директно и без зазора, позивао на исламску традицију и учење *Курана*. Због свеобухватности, мотивског богатства и културног статуса свете књиге, вишеструк је Селимовићев однос према њој и може се посматрати кроз неколико равни. *Цитативност* се својом разноврсношћу и свеприсутношћу у роману издваја се низа других интертекстуалних поступака. Она подразумева алузије или пак отворено упућивање на Куран, пастише и реминисценције, појединачне топосе. Аутор за свако поглавље као мото издваја делове ајета, који су постављени као проблемска питања на која ће приповедач покушати да одговори или само о њима промишљати.

Zar mislite da će čovjek postići ono što želi?

...

Slab je koji traži, a slabo je i što se on njega traži.

...

Ne smatrajte mrtvima one koji su na božijem putu ubijeni.

...

Lijepa riječ je kao lijepo stablo. Korijen mu je duboko u zemlji, a grane se pod nebo uzdižu.

...

Reci: došla je Istina!

...

Istina je moja. Istinu ja govorim (Селимовић 2010: 35, 79, 187, 201, 229, 243).

Нетачно би, међутим, било рећи да су у питању дословно преузети делови ајета. Иако су графички издвојени тако да се могу лако погрешно протумачити као директни цитати, они то заправо нису. Већ у првом поглављу видимо да стоји напомена аутора – „Из Кур’ана“ (Селимовић 2010:11). Нема упућивања на конкретну суру или тачну страницу. Селимовићеви цитати „веома се разликују од свих познатијих превода Курана. Већина [...] је потпуно истргнута из контекста одређене суре, чиме су некада задржали значење слично куранском, а некада добили сасвим различито“ (Реброња 2014: 46). То су неретко шифровани цитати који не преносе текст у оригиналу или га преносе делимично или истргнутог из исламског контекста. Аутор прилагођава значења ајета контексту поглавља на чијем почетку стоје тако што поједине преузима директно: „Zar ne vidiš kako Allah navodi primjer – lijepa riječ kao lijepo drvo: korijen mu je čvrsto u zemlji, a grane prema nebu“ (Коркут 1989: 138). Поједине

пак парафразира или обликује донекле слично, као што је мото о истини и њеном доласку, о чему се често говори у *Курану*. У већини примера Селимовић у већој или мањој мери одступа од канонски установљених превода и „слободно стилизује суре и ајете [које налазимо разбацане свуда по тексту] чувајући, по сопственим речима, само курански дух цитата“ (Радуловић 2008: 743, додала Б. Л.). Цитатност с почетка поглавља неретко је коментаторског типа. Такође, Селимовић одређене цитате приписује светој књизи чак и када они нису њен део. Никола Милошевић (1978: 164–165) издваја пример о човековом губитку, који је Селимовић делимично истргнуо из Курана – *човјек увијек на њубитку*. Изоставивши део ако не нађе смисао у Богу или, у појединим преводима, *ако је неверник*, аутор читаоцима нуди „цитат [који] је у супротности не само са словом него и са духом свих светих књига“ (Милошевић 1978: 164, додала Б. Л.). Деформација изворног значења ајета послужила је Селимовићу како би проговорио о губитничкој и изгубљеној позицији обичног човека, у овом случају најпре јунака Ахмеда Нурудина. Аутор се, дакле, не либи да одступи од канонизованих религијских норми. Његов однос према светој књизи би, можда, најадекватније било оценити као *слободан*. *Куран* је за њега инспиративно подстицајан текст из кога црпи, као и из сваког другог књижевног, оно што је њему потребно и трансформише га у духу епохе у којој ствара. Због тога, иако *Курану* наизглед ближи него што ће то бити Ружди, ни веза Селимовићевог романа са светом књигом није апсолутна, а ни једнострана. *Дервиш и смрт* не говори о религиозности у свом изворном значењу речи, „али је правећи паралелу између верског и људског успео да постигне универзалност свог дела“ (Реброња 2014: 46). То не значи да је ауторов однос према *Курану* искључиво као према литерарном предлошку, напротив. Он је и те како критички настројен, штавише, „одређене религијске мотиве деградира“ (Реброња 2014: 51), али не да би деградирао ислам или учење *Курана*, већ да би приказао сву људскост коју у себи крију божји људи, на које се у роману позива. Садржина прича о Божјим посланицама, на коју писац алудира, послужила му је ради уверљивије карактеризације јунака и указивање на дилеме пред којима се налазе. Посебно је овај вид позивања на *Куран* значајан јер Селимовић бира оне догађаје који су, у сличном облику, присутни и у другим религијским списима – посебно у *Старом* и *Новом завешу*. Лепота његовог израза огледа се и у томе да је успостављањем дијалога са различитим монотеистичким светим књигама успео да пренесе истине које нису само религијске. На тај начин Селимовић остварује велики цитатни

дијалог, али истовремено води полемику не само са текстом *Курана* већ и са *Светим писмом*. Његов текст мења рецепцију старих текстова, као што су они вишеструко утицали на садашњи.

„Према начину на који је цитирана света књига ислама у роману који контекстуализујемо можемо закључити да је реч о илуминативном типу цитатности, који је у функцији осветљавања јер представља разјаснице цитатног текста“ (Радуловић 2008: 744). Селимовић рачуна на могућу непажњу или незнање читалаца који неће појединце цитате препознати као куранске. Стога он у духу исламске мисли почиње, али даљим текстом сваког поглавља образлаже разлоге одабира баш тог цитата који стоји као мото. Селимовић ће се, пре Руждија, ослонити на исламско учење како би промишљао о човековом идентитету као слојевитом феномену, сачињеном од мање важних, променљивих слојева, до оних средишњих, одређујућих. Ахмед Нурудин је представљен као промашен човек чија егзистенција постоји између онога што јесте, али не прихвата, и онога што није, а дозвољава да га преузме. У његовим дилемама читава се нови слој куранског учења, што указује на чињеницу да се у роману *Дервиш и смрт* интертекстуални дијалог остварује у различитим текстовним слојевима. О *куранским постулатима* промишљају аутор, приповедач, јунаци, читаоци. „Ахмед Нурудин [...] ослобађа се аутоматског, догматског читања и разумевања светог текста, бедема вере, који га је одвојио од живота“ (Радуловић 2008: 744). Он ће спознати да *Куран* није тај који (треба да) одређује односе међу људима. Самим тим, света књига није само религијски спис, исламско учење и постулати којих се ваља држати, већ текст који проповеда о извесним вредностима, које се не могу свести само на верску догму.

Селимовић одређене ајете иронично цитира или дословно осуђује садржаје сура, попут оног у коме осуђује идолопоклонике. Стварање интертекстуалних релација покренуто смисаоним, стилским и синтаксичким везама, јесте начин да изнесе сопствени закључак: на пример, љубав према палом брату је смртни грех. Те парафразе, често само алузије, пастиши или архетипске слике, представа двојице браће, која (поново) нису специфичне само за *Куран*, или идеју о праисконском греху приказаном у Ахмедовој дилеми да ли да помогне бегунцу. Ајети у новом контексту добијају ново значење, али изненађујуће делују и повратно на архетекст, водећи са њим полемику о статусу књижевне, а истовремено и религијске традиције.

Са друге стране, Руждијев роман двадесет и две године касније биће оцењен као „лоша историја, антирелигијски памфлет [...], убиство, све само не књижевност и дело фикције“ (Мајра 1999: 249). Из перспективе поклоника ислама, *Сатански стихови* представљају злоупотребу *Курана* и лика пророка Мухамеда због начина на који аутор проблематизује стварање једне нове, монотеистичке религије која подсећа на ислам, преиспитујући и релативизујући апсолутизам једне вере. Роман, обогаћен елементима фантастике засноване на историјским подацима, заправо отвара питања идентитета, миграције и прогона појединаца кроз наизглед религијски подтекст. *Сатански стихови* нису сатански у оном традиционалном смислу; они истражују потешкоће у стварању стабилних идентитета у контексту који би се могао окарактерисати као пост-модеран (Мајра 1999: 255). Кроз смелу игру темама и речима, писац је покушао да представи читаоцима преображај својих ликова, њихову константну веру и непрестану сумњу у свет који их окружује и, крајње, њихове успешне и неуспешне покушаје да пронађу себе. Реконструкцијом текста, а најпре наслова, могуће је установити да аутор у појединим епизодама у роману реферише на садржаје које проналазимо у *Курану* или старим исламским списима. Синтагма *Сатански стихови* односи се на причу из старих исламских извора која је, пре Руждијевог романа, махом била и заборављена. У питању је тренутак у Мухамедовом раном животу и његовом покушају да аристократији Меке пренесе своје монотеистичке идеје. Међутим, да би прихватили његово проповедање, Мухамед би, заузврат, морао да призна њихове најважније богиње као равноправна божанства. Уздајући се у бојљу промисао, он рецитије стихове у славу Бога, у којима признаје да је постојање споменутих богиња пожељно, а за које ће се испоставити да су заправо стихови самог ђавола који је успео да га насамари (Мајра 1999: 252) и кроз његове речи проговори. Ова епизода доводи у сумњу читав текст *Курана* и исламску догму, као и фигуру пророка, стога и не постоји у овом облику у канонском издању, већ је измењена и данас преноси потпуно супротну поруку. Она је Руждију послужила као књижевни предлогак помоћу којег се дотакао неких од основних проблема исламске заједнице – погрешне интерпретације *Курана*, позиције муслимана у западном свету и немогућности азијских земаља да прихвате новину и еволуирају. Прво позивање на *Куран*, дакле, остварено је кроз алузивни наслов који подразумева ауторову намеру да подсети на проблематичну заборављену епизоду како би проговорио о савременијим темама. Она је и у роману приказана као део шире посматране приче о Цибраилу и Саладину.

Радња *Сатанских стихова* одиграва се између Бомбаја и Лондона, али и у световима из снова једног од главних ликова, у арапској Цахилији, иранском Јерусалиму и индијском Перистану. Сви актери романа живе у мору религија, између конфликтних култура и различитих вредности. Ова разноврсност постоји пре свега из разлога што су то мигранти, људи индијског порекла који живе у Британији. Позорница поприма међуконтиненталне размере и свеобухватна је. Иако највећи део романа обухвата дешавања у Лондону, и то у посебном делу Лондона карактеристичном за имигранте – у Ист Енду, прва сцена не дешава се ни на једној од наведених локација. Дешава се на небу. Џибраил Фаришта,<sup>1</sup> боливудски глумац који трага за љубављу у Енглеској, и Саладин Чамча, својеврсни глумац-глас који, због селидбе у Лондон у младости, осећа у садашњости расцеп између свог новог дома и домовине Индије, падају са неба након експлозије авиона као једини преживели. У том тренутку Џибраил, који пева популарне индијске песме, *пливајући кроз ваздух у бајтерфлај стилу*, грлећи ваздух и заузимајући *хералдичке позе*, шири анђеоска крила и спушта на енглеску обалу безбедно себе и Саладина. У једном временском вакууму, док главни ликови падају са неба, они доживљавају магичну трансформацију – они се поново рађају, након чега пратимо низ њихових авантура по Енглеској, при чему Џибраил постаје лик ближи анђелу, а Саладин ђаволу. Нејасно је да ли се то заиста дешава или је све то плод њихове маште. Проблем, у очима исламске културе, настаје када Џибраил у својим визијама замишља себе као архангела Гаврила, кроз кога ће посматрати живот пророка Мухамеда. За разлику од Селимовића, Ружди не уводи директне цитате из *Курана*. Његов дијалог са светом књигом прикривен је велом ироније, пародије и запитаности у постулате ислама, који су за њега не само литерарно већ и филозофско питање. Ружди из *Курана* позајмљује оно што му је потребно, инкорпорирајући у текст алузије најпре на тематско-мотивском плану. Он не хули, већ се супротставља догматизму, ауторитарности и фанатизму сваке врсте. Нигде се експлицитно не спомиње ислам или *Куран*. Алузије се остварују кроз симболику имена, доктрину, историју и настанак једне монотеистичке религије, тему романа, појединачне мотиве. Треба имати на уму да *Сатански стихови* нису роман о исламу. Ружди се служи религијским имагинарним приказима анђела и демона да говори о чо-

---

<sup>1</sup> У коришћеном издању, Fenix Libris из 2009. године, име је Џибраил. У другим издањима преводи се као Џибрил или Габријел.

вековом идентитету и како он доживљава метаморфозу пролазећи кроз миграције. Прича о Цибраилу многоструко је мотивисана садржајима из *Курана*. Осим симболичног имена, којим је сугерисана његова божанска природа, овај лик послужио је Руждију да кроз њега прикаже трансформацију појединца чија је вера пољуљана услед мистериозне и изненадне болести. Он се осећа неправедно кажњеним, те се идентификује са Јовом и суочава са проблемом божје окрутности. Као анти-Јов, Цибраил се избавља из све те патње тек након што је одбацио Бога и своју веру. Његов први потез након напуштања болнице подразумева одлазак у хотел како би јео свињско месо. Несумњиво се сугерише на забране које су прописане куранским постулатима, а које се тичу исхране и неприкосновене вере у Бога. Он прелази границу претходног идентитета и свој тадашњи замењује новим. Одабиром симболичних имена Селимовић је, такође, упутио на везе са *Кураном*. Он дословно преузима карактеристична имена и задржава њихову праву симболику, очишћену алузија, како би појачао утисак о одређеним ликовима и њиховим животима (на пример, Ахмед на арапском значи *похваљени*, али је Ахмед било и друго име *Мухамеда*). Етимологија имена Нурудиновог брата Харуна упућује пак на исламског пророка а јеврејског првосвештеника, оног који иде правим путем.

Поглавље насловљено именом *Махаунд* уводи у роман *Сатански стихови* контроверзну, раније споменућу, епизоду о пророку Мухамеду. Руждијев текст, у овом делу, лебди између секуларизма и религиозности тако што истражује и критички преиспитује религијске елементе. Како је посреди фикција, Руждијев пророк, показаће се Цибраилу у сновима, у којима га вера још није напустила. Цибраил сневa Бога *Махаунда Бизнисмена*, пророка који, само уколико то желимо, може подсећати на Мухамеда. Већ се у том синтагматском именовању показује јединствен спој неспојивог. Божанско, оно канонско, куранско, унижава се до крајњих граница и изједначава се са нечим што је профано. Смеховно начело које не изостаје код читалаца ослобађа их „svakog religiozno-crkvenog dogmatizma“ (Бахтин 1978: 13) и нуди им једну нову перспективу сагледавања ствари. И не само то. Тај „planinar, proročanski motivisani usamljenih, služice u srednjem veku za plašenje dece, kao babaroga sinonimom đavola: Mahaund“ (Rušdi 2009: 108). Обичан човек постаје пророк, али његово име значи ђаво (Мајра 1999: 256). Та игра словима упућује на идеју да се име може и другачије читати, а не онако како је предвиђено светим текстом. Његова појава је карневалско-гротескна јер он има чак и своју карактеристичну *маску* и *одело*:

Biznismen: izgleda onako kako i treba da izgleda – visoko čelo, kukast – orlovski nos, široka ramena i uske kukove. Prosečne visine, zamišljen – nutreći tip – nosi prostu odeću od platna, iz dva dela, a svaki deo četiri lakta dugačak, jedan mu nabran oko tela, a drugi prebačen preko ramena. [...] I da, da se ponovo kaže: badža se bavi neo-bičnom vrstom biznisa (Rušdi 2009: 107).

Ружди овако машта – његов пророк је *баџа*, „biznismen-*pa-prorok*“ (Rušdi 2009: 109), он има један *џосао*, а то је да политеистичко друштво уведе у једнобожачку веру. Он није много популаран међу људима, али је *бог оштрише праксе*; његова карактеристична представа подразумева дозу пољуђивања – пророк је обичан човек, од крви и меса, наглашена је чак и његова телесност. Аутор у овом поглављу директно комуницира са *Кураном* и критички посматра фигуру Мухамеда. Махаунд није узвишени пророк, *високо хваљени*. Да би прихватили Махаундову монотеистичку веру, Цахилијанци, као и грађани Меке, захтевају од пророка да прихвати њихове три главне богиње – Лат, Узу и Манат, да оне стоје уз њега или барем буду неке врсте посредница између њега и народа у будућности. Нејасно је, међутим, да ли су богиње анђеоске или ђавоље инкарнације, Цибраилове или Шејтанове. Та нејасна дихотомија између анђеоских и сатанских деловања присутна је током читавог романа. Не даје се примат ни једној, ни другој, зато што је свеједно, оне су исто, нема поделе на добро и лоше, на високо или ниско. Сва удаљеност међу људима, па и божанствима, укида се чином фамилијаризације и зближавања, који брише читаву хијерархијску структуру. Богиње Цахилијанаца пак равноправне су и са људима. Оне обављају свакодневне послове, преузеле би функцију говорника, секретарице у народу. Иако свети текст *Курана* Ружди посматра кроз призму маште, смеха, савременог тренутка, то ипак није његов циљ. Он бира да гледа очима једног критичара, очима свестраног човека „*bez strahopoštovanja*“ (Бахтин 1978: 271) према теми религије, без устручавања према канону. У таквој створеној средини он добија прилику да оствари пун потенцијал свог израза, захваљујући слободи говора, у сновиђењима свог лика. Сви Цибраилови снови, а има их три, размишљања су о вери и сумњи, о прихватању новине, о оригиналности и аутентичности (самог *Курана*), о богохуљењу, прагматичности и доследности, губитку и проналажењу идентитета. Будући да остаје нејасно да ли је Махаунд *лажни пророк*, карневалски елементи утолико добију на значају. Он је можда био онај који није. Његовим нестанком из Цахилије, која етимолошки означава *незнање*, прича управо и остаје у домену једног чудног сновиђења. Оваква слика постаје снажнија посебно



у завршетку сна, када почиње проток *Новой времена* јер је настала нова вера којој је име *Покорности*.

У поглављу о Махаунду Ружди се непосредно и најдраматичније бави проблемом вере, исламом, Мухамедом и *Кураном*. Он, међутим, ниједног тренутка не критикује ислам у правом значењу те речи. Он говори о једном другачијем читању свете муслиманске књиге, о изостављеним списима и модернизованом погледу на свет. Истовремено, он не говори о исламу или *Курану*, већ о стварању једне монотеистичке религије. Важно је имати на уму да су потенцијалне везе романа са *Кураном* подређене елементима фикције. По повратку у Цахилију, Махаунд схвата да ће народ само насиљем натерати да пригрле нову веру јер ће бити *пошћеђени само они који покорне*. Усредсредивши се пак само на један проблем, Махаунд није видео нешто што му се дешавало пред носем – његов писар Салман преправљао је свету књигу. У том делу Ружди посебну пажњу посвећује питању аутентичности текста, карактеристичним за постмодернистичку поетику. Ко је све мењао основни текст (*Курана*) и да ли га ико сме мењати? Наизглед бавећи се само питањем ислама и његове позиције у свету, писац говори о савременом погледу на књижевни текст, колико се он данас погрешно интерпретира и колико је то погубно када је реч о тексту који постоји као почетна и основна тачка у једном друштву. Кроз речи својих јунака Ружди жели да успостави нове углове посматрања стварности и цивилизације у савременом свету; он брише све уобичајене и културом и религијом наметнуте границе, именује неизменљиво, ствара читав низ паралелних, постојаних и измаштаних светова, помоћу којих гради „*drugi svet i drugi život*“ (Бахтин 1978: 12), у коме су друштвене хијерархије флуидне, а питање идентитета једно од кључних проблема. Критика *Курана* и лика пророка Мухамеда није примарна у *Сатанским стиховима*, стога Руждијев однос према њима није нужно негативан. Промена имена карактеристична за исламско учење, ликова и наратива нису толико радикални поступци колико је трансформација идентитета појединца, посматрано како психолошки, тако и антрополошки, услед (донекле) принудних миграција у Лондон.

## УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Посматрати дело Салмана Руждија, значи закорачити у проблематику постмодерне књижевности. Његов текст заиста и одликује култу-

ролошка хибридна и несвакидашњи спој традиција *Истока* и *Запада*, а његова постмодерна поетика огледа се у односу стварности и фикције, где се често губи јасна граница између њих, при чему његови најбољи текстови настају у том међусвету. Он се пита каква је то стварност, он преиспитује ствари око себе, преиспитује историју и своје сећање, преиспитује људске идентитете, њихов положај у свету. Сво то његово преиспитивање усмерено је на све и свакога, па чак и на питање аутентичности и значаја *свете књиге ислама*. Упркос томе, *Сатански стихови* нису сатанизовани *Куран*, то није роман који је сатански у традиционалном смислу, односно антиисламски. То је заправо покушај писца да истражи ту променљиву границу између светог и профаног, земаљског и небеског, и да се запита о свим стабилним идентитетима у контексту који би се могао назвати постмодерним, износећи истину једино на шаљив начин, јер му је сваки други забрањен. Селимовић текст *Курана* пак модернизује кроз њихову реконструкцију. Док поједине ајете дословно цитира, остале мења и реинтерпретира слично или, неретко, потпуно различито. Ајети у новом, модерном контексту добијају ново значење, које ће постати повод за сагледавање свих људских вредности.

*Сатански стихови*, подједнако као и Селимовићев роман, славе хибридна, нечистоћу, мешање, трансформацију која долази из нових и неочекиваних комбинација људских бића, култура, идеја. Ово су романи колико о слепом покоравану вери толико и о њеном губитку. Док Селимовић, у духу српске књижевности, трансформише изворни текст свете књиге мењајући основне идеје зарад стварања сопственог контекста, Ружди доводи у питање аутентичност *Курана*, пародира њене вредности, инвертује њене идеје, води дијалог са њима, служи се њима како би указао на заблуде које вековима живе и, крајње, помоћу њих говорио о темама које нису заправо уопште религијске.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Коркут 1989: В. Korkut, *Kur'an s prevodom*, Sarajevo: Starješinstvo Islamske zajednice, Izdavačka djelatnost El-Kalem.
- Мајра 1999: F. I. Mäyrä, *Demonic texts and textual demons*, Tampere: Tampere University Press.

- Милошевић 1978: N. Milošević, *Zidanica na pesku: književnost i metafizika: Crnjan-ski, Desnica, Nastasijević, Lalić, Andrić, Selimović*, Beograd: Slovo ljubve.
- Радуловић 2008: О. Радуловић, „Куран и Библија у контексту романа Дервиш и смрт Меше Селимовића“, у: *Лешоџис Машинце српске*, књ. 482, св. 4, октобар, стр. 743–751.
- Реброња 2014: Н. Реброња, „Дервиш или човек, живот и смрт: религијски под-текст романа Дервиш и смрт“, у: *Лешоџис Народне библиотеке Стеван Самарцић*, Пљевља: Народна библиотека Стеван Самарцић, стр. 45–59.
- Ружди 2009: S. Rušdi, *Satanski stihovi*, Beograd: Feniks libris.
- Селимовић 2010: М. Selimović, „Derviš i smrt“ u: *Izabrana dela*, Beograd: Edicija, str. 5–291.
- Ханџић 2006: Dž. Handžić, „Predgovor bosanskom izdanju“ u: С. Taslaman, *Kur'an nenadmašni fenomen*, Sarajevo: Dobra knjiga, str. 4–7.

Bojana S. Lubarda

#### LA TRANSFORMATION DU CORAN DANS LES ROMANS DE MECHA SELIMOVIC ET SALMAN RUSHDIE

**Résumé:** Cette revue offre un aperçu détaillé de l'idée d'examiner le phénomène de la transformation et de la reconstruction non conventionnelle du texte du Livre saint de l'Islam dans les romans *Le Derviche et la mort* de Mecha Selimovic et *Versets sataniques* de Salman Rushdie. Des exemples sur ces oeuvres ont montré que l'invocation du *Coran* peut être accomplie de plusieurs manières. L'objectif principal de l'article était de se concentrer sur ce qui a été observé dans les oeuvres ci-dessus en tant que sous-texte religieux au sein d'une étude intertextuelle pour montrer à quel point les auteurs se sont débarrassés de la lecture et de la compréhension dogmatiques du texte sacré, et l'ont utilisé principalement comme une source d'inspiration dans leur propres romans. Les deux auteurs établissent une relation moderne avec le *Coran*, et non canonique, car ils prônent la liberté de création dans l'utilisation des potentiels artistiques. Alors que Selimovic établit des connexions intertextuelles à travers des citations, des procédures créatives, des similitudes thématiques-motifs, des paraphrases, des pastiches, des allusions, une stylisation innovante et originale des sourates et des versets, la transformation du texte original, le dialogue de Rushdie avec le livre sacré est recouvert d'un voile d'ironie, de parodie et de questionnement, qui pour lui ne sont pas seulement une question littéraire mais aussi une question philosophique. Rushdie du *Coran* emprunte ce dont il a besoin, incorporant des allusions dans le texte, d'abord sur le plan thématique-motif. Au final, cette thèse a montré à quel point la littérature serbe et anglaise, c'est-à-dire la littérature anglophone postcoloniale de la seconde moitié du 20e siècle se sont avérées flexible pour la réception et la réinterprétation du texte sacré du *Coran*.

**Mots-clés:** La transformation, reconstruction, dialogue, Coran, Mecha Selimovic, Le Derviche et la mort, Salman Rushdie, Versets sataniques.

**Софија Ф. Скубан\***

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет, Одсек за англистику

## ПРОБЛЕМ ИДЕНТИТЕТА КАО ИЗВОР ХУМОРА У ДРАМАМА *РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛДЕНСТЕРН* *СУ МРТВИ И ГЕНЕРАЛНА ПРОБА* *САМОУБИСТВА*

**Сажетак:** Том Стопард и Душан Ковачевић сматрају се једним од најзначајнијих драмских писаца друге половине двадесетог века у енглеској, односно српској књижевности, чије драме карактерише жанровска неодређеност, преплитање комичног и трагичног и реалног и иреалног и чији се хумор неретко заснива на апсурду. У складу са тим, рад ће се бавити проблемом идентитета као једном од свеprisутних тема у комедијама апсурда, и то у драмама *Розенкранц и Гилденстерн су мртви* и *Генерална проба самоубиства*. Анализирајући говор јунака, ситуације и однос протагониста према свету, али и драмске поступке аутора, рад ће покушати да да одговор на питање у којој мери проблем идентитета игра улогу у креирању целокупног комичног ефекта ових драмских дела. Поред тога што се у средишту драма налазе трагично изгубљени јунаци у потрази за смислом живота и сопственим идентитетом, Стопард и Ковачевић се језичким играма, техником драме у драми, увођењем ситуација забуне, мултипликацијом и деиндивидуализацијом јунака поигравају са концептом идентитета и указују на његову крхкост, истовремено га чинећи једним од извора хумора у драми. Ово доказује да је у савременим драмским делима, без обзира на књижевну традицију којој припадају, комично често неодвојиво од егзистенцијалног, апсурдног и трагичног.

**Кључне речи:** идентитет, апсурд, хумор, Стопард, Ковачевић.

---

\* [sofija.skuban@uns.ac.rs](mailto:sofija.skuban@uns.ac.rs)

Покушаји класификације драмских дела Тома Стопарда и Душана Ковачевића на основу традиционалне, тројачке поделе вероватно би завршили неуспехом. Како се у делима ове двојице аутора константно преплићу комично и трагично, свакодневно и фантастично, егзистенцијално и банално, као и реално, иреално и надреално, тако наметање овакве категоризације представља врло незахвалан задатак. Ипак, упркос жанровској неодређености (или управо у складу са њом), оно што спаја Стопардове и Ковачевићеве драме јесте често присуство елемената апсурда. Док се Том Стопард сматра једним од најзначајнијих представника театра апсурда *новије* генерације (након Бекета, Јонеска, Женеа и других) и, уз Харолда Пинтера, најистакнутијим драматичарем апсурда у енглеској књижевности, драме Душана Ковачевића најчешће се карактеришу као црнотуморне комедије или трагикомедије, али са готово увек присутним елементима апсурда. У складу са тим, у драмама ове двојице писаца као једна од неизбежних тема јавља се и проблем идентитета. Јунаци позоришта апсурда често се суочавају са немогућношћу креирања сопственог идентитета, као и страхом од бесмисла људске егзистенције, али и сопственог живота. Међутим, и поред овако *озбиљних* тема, драме *Розенкранц и Гилденштерн су мртва* и *Генерална проба самоубиства* обилују комичним ситуацијама због чега су најчешће посматране као (траги) комедије. У вези са тим, овај рад ће се бавити начином на који Стопард и Ковачевић успевају да проблем идентитета пренесу на ниво комике, односно драмским поступцима које аутори користе како би егзистенцијално преточили у комично, а тему која носи инхерентну трагичност начинили извором хумора.

*Розенкранц и Гилденштерн су мртва* једна је од Стопардових првих драма, написана 1966. године, и иако интертекстуално нераскидиво повезана са Шекспировом трагедијом, често је због своје теме, јунака који се јављају у пару, мотива чекања, неодређеног временско-просторног оквира и развијених идеја егзистенцијализма поређена са драмом *Чекајући Годоа* као прототипичним примером позоришта апсурда. *Генерална проба самоубиства*, са друге стране, припада каснијем периоду стваралаштва Душана Ковачевића, будући написана готово пола века након Стопардовога дела (2008), и, попут већине Ковачевићевих драма, представља, како је наведено у поднаслову „мало горчу комедију о лажи“ (Ковачевић 2019: 109), одсликавајући специфичан менталитет и друштвене односе на Балкану почетком 21. века. Међутим, оно што је заједничко овим двојом драмама јесте то што се у њиховом центру нала-

зе јунаци у потрази за сопственим идентитетом, изгубљене фигуре које трагају за смислом живота и покушавају да пронађу своје место у свету који им постаје све неразумљивији. Док је оваква егзистенцијална запитаност карактеристична за јунаке Ковачевићевих драма и представља саставни део пишчеве поетике, за драме Тома Стопарда је нешто теже чинити овакве генерализације, с обзиром на тематски и жанровски распон његових драма из које произилази и разноврсност главних јунака. Ипак, ова егзистенцијална неснађеност и те како је присутна у драми *Розенкранц и Гилденстерн су мртви*, чинећи је – заједно са њеним другим елементима – можда и *најјасурдистичкијом* од свих Стопардових драма. Розенкранц и Гилденстерн представљени су као јунаци који су бачени у овај свет у коме не умеју да се снађу, све време покушавајући да пронађу смисао свог постојања, да схвате шта је њихов задатак, не само када је у питању задатак због кога су позвани у Елсинор, већ и задатак у ширем, егзистенцијалном смислу (иако се, мора се напоменути, чини да се не може повући јасна граница између ових нивоа, с обзиром на то да Стопард остварује интертекстуалне везе са Шекспировим делом пре свега кроз указивање на чињеницу да Розенкранц и Гилденстерн постоје само у контексту текста о Хамлету; њихово бивствовање одређено је мером у којој су неопходни за развој приче о данском краљевићу). У центру *Генералне пробе самоубиства* такође се налази егзистенцијално изгубљена фигура – главни јунак, Самоубица, „архитекта срушених кућа“ (Ковачевић 2019: 184), покушава да оконча свој живот свестан чињенице да није успео да се оствари и пронађе икакав смисао у свом животу, за шта делимично, за разлику од Розенкранца и Гилденстерна, криви и државу која му је одузела право на живот и идентитет. Дакле, евидентно је да је у Ковачевићевој драми (као и у већини пишчевих драма) проблем идентитета далеко контекстуализованији него што је то случај код Тома Стопарда. Док Ковачевић везује радњу својих драма за одређено географско подручје (Балкан), специфичан менталитет и специфичне друштвено-политичке околности, Стопардове драме често су лишене конкретног временско-просторног оквира, што омогућава писцу да проблем идентитета постави на универзалнији ниво и приближава његове драме *правим* примерима театра апсурда.

Поред тога што су јунаци обеју драма обузети (безуспешним) покушајима креирања сопственог идентитета и што их обузима егзистенцијални страх условљен немогућношћу разумевања и сналажења у свету који их окружује, јавља се и проблем слободне воље јунака. На самом

почетку *Генералне пробе самоубиства* главни јунак истиче жељу да *изрежира* крај сопственог живота: „Кад немам могућности да одлучујем о своме животу, имам право, једино преостало, да одлучим како ћу живот да завршим“ (Ковачевић 2019: 131). Међутим, главном јунаку и ово право бива одузето, с обзиром на то да он постаје играчка у рукама непознатих људи и криминалних организација. Стога, проблем човекове слободне воље постаје најочигледнији, а апсурд достиже врхунац у тренутку када јунак губи не само право управљања сопственим животом, већ и начином на који ће се он окончати, постајући играчка у рукама организације која тргује људским органима и људским животима, како у буквалном, тако и у фигуративном смислу. Наиме, иако развој догађаја у драми несумњиво одсликава дешавања на Балкану почетком двадесет и првог века, дешавања у средини у којој „не може човек ни да се убије на миру“ (Ковачевић 2019: 119), јунаков губитак права на сопствено тело могао би се посматрати и као начин отелотворења, односно сценског приказивања његовог недостатка слободне воље у ширем, егзистенцијалном смислу. На сличан начин проблем слободне воље приказан је и у драми *Розенкранц и Гилденстерн су мршви*. Цела драма прожета је осећајем фатализма и предодређености, који, пре свега, произилази из интертекстуалног карактера Стопардовога дела, односно свести читалаца или гледалаца о постојању другог текста у којем је већ исписан крај животне приче двојице главних јунака. Међутим, ову чињеницу наглашавају, помало метатеатрално, и сами јунаци драме. Тако Глумац – такође један од споредних ликова Шекспирове трагедије коме Стопард даје једну од централних улога у свом делу – уопштено говорећи о судбини јунака истиче да је „све записано“ (Стопард 2007: 87), док Гилденстерн објашњава Розенкранцу: „Точкови су покренути и крећу се својим ритмом на који смо... осуђени“ (Стопард 2007: 65). Овакав начин размишљања прожет филозофијом егзистенцијализма карактерише Гилденстерна у овој драми, што такође служи као извор хумора бивајући у јукстапозицији са оригиналном идејом о Розенкранцу и Гилденстерну као елизабетанској господи. У сваком случају, Розенкранц и Гилденстерн, којој год ери припадали, представљају, попут Ковачевићевог Самоубице, играчке у рукама других јунака или више силе. Као што је споменуто, они постоје само у оквиру *Хамлета* као текста и Хамлетове животне приче у којој чине део сурове политичке игре у коју су увучени и чије су им размере недокучиве. Штавише, Розенкранц и Гилденстерн у толикој су мери навикнути на стање лишности слободе, да им сама идеја о слободи постаје застрашујућа:

„Нисмо... одабрани... да бисмо били напуштени... Пуштени на слободу да пронађемо сопствени пут... Имамо право на неко усмерење... Човек би помислио“ (Стопард 2007: 21).

Изгубљеност јунака, несигурност у сопствени идентитет и недостатак слободне воље чине драме *Розенкранц и Гилденстерн су мртви* и *Генерална проба самоубиства* трагичним приказима стања савременог човека – било „људи на просторима постратног Балкана, изгубљених у тражењу нових вредности“ (Јакшић Провчи 2012: 109), било човека након Другог светског рата, примораног да живи у свету уздрманих темеља, лишеном основних вредности које су служиле као тачке ослонаца. Ипак, ове драме ретко остављају горак укус у устима који би се могао очекивати на основу тема којима се баве, и то захваљујући умећу аутора да увиде и искористе њихов комички потенцијал. Иако, на пример, проблем слободне воље сам по себи не садржи никакву инхерентну комику, и у Стопардовој и у Ковачевићевој драми он служи као један од извора хумора. Да би се ово протумачило ваља посегнути за метафором лутке на концу коју Анри Бергсон наводи у својој студији *О смењу* и која се односи на ситуације „где једна личност мисли да говори и ради слободно, где та личност према томе задржава бит живота, а опет нам, посматрана са стране, изгледа као обична играчка у рукама неког ко се њоме забавља“ (Бергсон 2020: 56). Како је идентификација са активним јунацима, онима који држе *конце* у својим рукама, лакша од идентификације са пасивним јунацима, тако публика долази у искушење да стане на страну *покретача*, смејући се *лушкама*. Оно што, према томе, представља извор комике у оваквим ситуацијама, јесте не само(а) немоћ јунака, већ њихов недостатак свести о сопственој немоћи, с обзиром на то да публика постаје свесна јаза који постоји између јунаковог поимања реалности и реалности драмске радње коју сама публика са својим привилегованом перспективном свезнајућег посматрача успева да сагледа. Управо због тога нам и делује као комичан Розенкранцов и Гилденстернов изостанак реакције на представу коју посматрају и у којој њихова смрт бива одиграна пред њиховим очима или њихова нада да „можда има још нечег у писму што би их држало у животу“ (Стопард 2007: 115), баш као што се смејемо и немогућности Ковачевићевог Самоубице да постане свестан манипулације која се над њим врши, као и спремности да слепо поверује у апсурдне изговоре који му изнова и изнова бивају сервирани. Већина Ковачевићевих јунака, попут Самоубице, представља управо трагикомичне фигуре несвесне сопствених ограничених могућности и начина



на који свет функционише. Стога су њихове радње ирационалне, празне и бескорисне, а ситуације у које *упадају* у тој мери су бесмислене и готово надреалне да превазилазе чисти апсурд и прелазе у комику.

У вези са симболиком *лушке на концу* јесте још једно запажање Анрија Бергсона које се тиче извора хумора и које се може применити на Стопардову и Ковачевићеву драму. Наиме, Бергсон (2020: 56) тврди да је комично све оно што је „механичко у живом“ јер се смејемо „сваки пут кад нека личност остави на нас утисак неке ствари“ (Бергсон 2020: 43), као што је комично и свако понављање, оличено у слици „једне силе која у нечему истрајава и друге, исто тако тврдоглаве, која је сузбија“ (Бергсон 2020: 51). Механичко понављање радњи без постизања икаквог циља подједнако је бесмислено и тиме подједнако карактеристично за јунаке позоришта апсурда колико и пуко чекање и недељање. Иако у *Розенкранцу и Гилденстерну* и *Генералној проби самоубиства* ова механичност није изражена у толикој мери као у, на пример, Бекетовим или Јонесковим драмама (или чак неким другим Ковачевићевим комадима, попут *Балканског штијуна* или *Ларија Томисона*), она се ипак може посматрати као један од извора комике. На пример, поступци Розенкранца и Гилденстерна постају све више механички и све мање засновани на икаквим свесно аргументованим разлозима; као што каже један од протагониста: „Ми не преиспитујемо, ми не сумњамо. Ми извршавамо“ (Стопард 2007: 118).

Још једна техника помоћу које Стопард и Ковачевић указују на крхкост идентитета својих јунака, али и креирају комичне ситуације, јесте поступак (не)именовања јунака, односно игра именима. *Генерална проба самоубиства* једина је Ковачевићева драма у којој јунаци нису именовани. Називање јунака заједничким именицама (Самоубица, Брат, Капетан, Бизнисмен, Рибар итд.) има двојаку функцију. Са једне стране, овај поступак указује не само на недостатак идентитета, већ и на недостатак индивидуалитета који карактерише савременог човека, где је он дефинисан само својим занимањем, или, у најгорем случају, потпуно безличним одредницама (нпр. Девојка). Са друге стране, овај поступак доприноси универзалности јунака чинећи да, упркос везаности Ковачевићевих драма за одређено поднебље и менталитет, ова драма, како тврди Јакшић Провчи (2012: 110) „превазилази локалне оквире постављене својим основним наративним поступком и бива универзалније доживљена“. Стопардови насловни јунаци, за разлику од Ковачевићевих, дакако, јесу именовани, али свеprisутна забуна у вези са њиховим именима указује, чини

се, не само на мањак индивидуалитета, већ и на међусобну заменивост ове двојице „несрећних неентитета“ (Хјуз 1976: 402), истовремено представљајући извор хумора кроз целу драму. Тако се у драми константно јављају ситуације у којима се не зна ко је Розенкранц, а ко Гилденстерн, што такође представља Стопардов начин интертекстуалне комуникације са Шекспировим делом, с обзиром на то се да сцена из *Хамлета* у којој се Клаудије и Гертруда обраћају двојници новопрстиглих помагача („Хвала, Розенкранче и добри Гилденстерне“, „Хвала, Гилденстерне и добри Розенкранче“ (Шекспир 2012: 219)) може тумачити и као Шекспирова алузија на чињеницу да ни остали јунаци трагедије не распознају најбоље Хамлетове пријатеље, тј. на њихов недостатак индивидуалности. Стопард се, штавише, надовезује на могућу међусобну заменивост двојице споредних ликова у Шекспировој драми не само њиховом истоветношћу у очима других јунака, већ и чињеницом да у драми *Розенкранц и Гилденстерн су мртви* у неколико наврата ни сами јунаци нису сигурни ко је ко од њих двојице, што проблем идентитета доводи до крајњег апсурда, али и чини извором комичних ситуација. Тако се у дидаскалијама Стопардове драме може видети да се Гилденстерн клања у знак отпоздрава док Хамлет поздравља Розенкранца или да се Розенкранц одазива како на своје, тако и на Гилденстерново име. На овај начин, могло би се рећи, проблем идентитета није само доведен до апсурда већ је, у ту сврху, и литерализован. Наиме, како поступак литерализације подразумева дословно схватање метафоре како би се у реалистичан оквир уткало нешто нереалистично (често фантастично или магијско), тако се у драми *Розенкранц и Гилденстерн су мртви* несигурност јунака у сопствени идентитет у егзистенцијалном смислу преноси на дословну раван, односно одсликава у чињеници да јунаци заборављају сопствена имена, баш као што је у *Генералној проби самоубиства* чињеница да обичан човек губи контролу над сопственим животом и сопственом судбином отелотворена и доведена до апсурда у његовом губитку власти над сопственим телом. Овакав начин сценског представљања проблематичних идентитета служи као извор хумора с обзиром на то да доводи до комичних ситуација забуне и замене, о којима ће бити речи ускоро.

Оно што такође доводи до ситуација замене и забуне јесте поступак умножавања или мултипликације. Овај поступак изузетно је чест у драмама Душана Ковачевића (Бранка Јакшић Провчи (2012: 46) чак га назива „општим ковачевићевским начелом мултипликације“): од многобројне браће Вилотић у *Радовану III*, преко Илије и Ђуре Чворовића који су го-

тово двојници до тројице браће близанаца ожењених трима сестарама близнакињама у *Ларију Томисону*, чини се да Ковачевићеви јунаци ретко егзистирају као индивидуе без, у најмању руку, икакве *пројекције* или алтер ега у другом јунаку. У *Генералној проби самоубиства*, штавише, овај поступак је отворен, експлицитан, и дешава се готово у „хиперреалном маниру“ (Јакшић Провчи 2012: 114). Тако Ковачевић уводи ликове четворице браће „који персонификовано представљају мефистофеловско лице човечанства решено да се мешетарским пословима обогати на идеји о здравом човеку“ (Јакшић Провчи 2012: 114). Умножавањем антагонисте аутор мултиплицира и *злу силу* која одузима идентитет главном јунаку, али и деиндивидуализира самог антагонисту, представљајући га као низ истоветних *копија*. Начело мултипликације могуће је уочити и у Стопардовој драми, пре свега у чињеници да су Розенкранц и Гилденстерн често перципирани као две истоветне јединке упркос томе што се кроз њихов дијалог може видети да је један од њих далеко оштроумнији, озбиљнији и наклоњенији филозофским расправама.

Начело мултипликације и игра именима доводе до поменутих ситуација забуне којима обе драме обилују и које представљају један од главних извора хумора у њима. Ове ситуације засноване су, као прво, на метатеатралним техникама. Поред тога што један глумац игра Самоубицу и његовог брата, а други четворицу браће антагониста – чиме присуствујемо поменутој мултипликацији јединке у истоветне *копије* у којима се не може уочити *оригинал* – на крају се испоставља да је све време била реч о представи у представи, односно да су једини јунаци заправо Глумци. Ова постмодерна, пиранделовска игра позоришта у позоришту омогућава аутору, поред осталог, и да креира дистанцу у односу на драмска дешавања, чинећи их мање *јорким* и (привидно) пријемчивијим. Дакле, уместо да се драма заврши болном епифанијом протагонисте о томе да смо ми „овце, које су целог живота пасле траву за вукове, за крволочне звери у људском крзну“ (Ковачевић 2019: 191), после чега следи дуго чекани скок са моста, Глумац – Самоубица завршава драму признањем да је ово „ипак, само – позориште“ (Ковачевић 2019: 199). Стопард се, такође, у великој мери ослања на метатеатралне технике: од представе *Убиство Гонзала* коју посматрају Розенкранц и Гилденстерн, преко појаве глумачке трупе која пред Розенкранцом и Гилденстерном (и публиком) игра, поред осталог, и Розенкранца и Гилденстерна, па све до Глумчевих монолога о природи глуме, улога, играња и живота. Осим тога, драма садржи мноштво комичних сцена са глумачком трупом у којима се јављају ситуације забу-

не, прерушавања, мењања пола и привидне промене идентитета, чиме се Стопард игра са конвенцијама елизабетанског театра, али и указује на Шекспирову сопствену игру идентитетом оличеном, пре свега, у многобројним сценама прерушавања којима обилују Бардове комедије. Поред тога, метатеатралност се може уочити и у добром делу дијалога између Розенкранца и Гилденстерна који се све време понашају као да су свесни чињенице да не представљају ништа друго до споредне ликове у туђој драми; као што каже један од јунака, „Речи, речи. Оне су једино што је остало да нас покреће“ (Стопард 2007: 45).

Коначно, док су ситуације забуне које представљају извор хумора у *Генералној проби самоубиства* засноване, пре свега, на немоћи протагонисте да увиди прави идентитет људи који га окружују, у *Розенкранцу и Гилденстерну* ове ситуације најчешће су засноване на игри идентитетом која је оличена у игри именима јунака. Проћи ће много времена од почетка представе до тренутка када се спомену имена протагониста; штавише, када један од јунака то први пут учини говорећи „Моје име је Гилденстерн, а ово је Розенкранц“, други ће му нешто шапнути након чега ће се први исправити и рећи „Извињавам се, његово име је Гилденстерн, а ја сам Розенкранц“ (Стопард 2007: 23–24). Дакле, публика и даље остаје у незнању када су питању идентитети двојице протагониста, а разрешење овог питања, чини се, постаје све ирелевантније како драма одмиче, будући да потпуни губитак контроле над сопственим животима сваку дистинкцију између двојице протагониста чини сувишном и узалудном. На врхунцу очајања, Гилденстерн, након Розенкранцовог безуспешног покушаја да се сети ко се од њих двојице како зове, узвикује „Доследност је једино што тражим!“ (Стопард 2007: 50). Док ова опаска има комичан ефекат указујући на апсурд чињенице да јунаци нису свесни ни сопствених имена, она такође представља очајнички вапај савременог човека – па макар он био обучен у елизабетанско рухо – који је свестан своје немоћи да пронађе икакав ред или смисао у свету који га окружује, свету чији су темељи уздрмани и у коме су урушене све до тада здраво за готово узимане вредности.

Све у свему, иако се театар апсурда веома често посматра кроз призму филозофије егзистенцијализма (мада би успостављање директне узрочно-последичне везе између ових појава значило неосновано поједностављивање обеју, но то није тема овог рада), оно што чини драме позоришта апсурда другачијим од осталих књижевних дела у којима се развијају идеје егзистенцијализма – међу којима и проблем уздрманог

идентитета – јесте начин представљања ових идеја. Драмски писци позоришта апсурда не настоје да искажу ове идеје на конвенционалан начин, описујући их, расправљајући о њима или развијајући дијалог о одређеној теми, већ покушавају да их прикажу на позорници креирањем апсурдних ситуација, поступака, радњи и дијалога, експлицитно их постављајући као сценске представе. На тај начин, како тврди Мартин Еслин, идеја се у потпуности спаја са формом: позориште апсурда је „престало да расправља о бесмислу људског постојања; оно тај бесмисао просто излаже у својој суштини“ (Еслин 2004: 21). На исти начин Том Стопард и Душан Ковачевић приступају проблему идентитета у анализираним драмама, тиме истовремено успевајући да прикажу сву озбиљност и трагичност овог проблема, али и да га начине извором хумора и тиме *ублаже ударац* нанет публици која бива приморана да, као у огледалу, посматра сопствену борбу за самоостварењем у савременом свету. Ако је традиционални циљ трагедије у аристотелијанском облику била катарза кроз страх и сажаљење, Душан Ковачевић, како сам тврди, жели да његова публика доживи катарзу кроз смех, који је „последња одбрана голог живота“ (Радосављевић 2008). У складу са тим, захваљујући поступцима које користи аутор, „оно што би могла бити тешка драма, код Душана Ковачевића је урнебесна комедија“ (Первић 2008). Стопардова драма *Розенкранц и Гилденштерн су мртви*, такође, обилује комичним сценама које се нижу једна за другом, али притом „не тривијализују Стопарове идеје“ (Џенкинс 2003: 39) и не одузимају од озбиљности дела. Ово доказује, поред осталог, да је традиционална тројака подела драмских дела све неприкладнија и теже применљива, као и да је у савременим драмским делима, без обзира на књижевну традицију којој припадају, комично, ако не неодвојиво, онда у најмању руку компатибилно са егзистенцијалним, апсурдним и трагичним.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бергсон 2020: А. Бергсон, *О смеху*, Београд: Укронија.  
 Еслин 2004: М. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York: Vintage Books.  
 Јакшић Провчи 2012: Б. Јакшић Провчи, *Паралеле и сусрећања: Душан Ковачевић и Александар Поповић*, Нови Сад: Филозофски факултет.  
 Ковачевић 2019: Д. Ковачевић, *Драме 3 (Сабирни центар, Генерална проба самоубиства, Животи у тешким цицелама, Кумови)*, Београд: Лагуна.

- Первић 2008: М. Первић, *Вршишћине, браћо, вршишћине!*, Политика, преузето 21. 9. 2021. са <https://www.politika.rs/scc/clanak/67070/Pozoriste/Vristite-bracovristite>
- Радосављевић 2008: R. Radosavljević, *Goli život se brani smehom*, Новости, преузето 7. 10. 2021.
- Стопард 2007: T. Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, New York: Grove Press.
- Хјуз 1976: G. Hughes, "The Tragedy of a Revenger's Loss of Conscience: A Study of Hamlet", *English Studies*, vol. 57, no. 5, 395–409.
- Џенкинс 2013: A. Jenkins, *The Theatre of Tom Stoppard*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Шекспир 2012: В. Шекспир, *Четири трагедије*, Београд: Лагуна.

Sofija F. Skuban

THE PROBLEM OF IDENTITY AS A SOURCE OF HUMOR IN DRAMAS  
*ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD* AND *THE GENERAL  
ATTEMPTED SUICIDE*

**Summary:** Tom Stoppard and Dušan Kovačević are generally classified among the most important 20<sup>th</sup> century British and Serbian playwrights, respectively. Their works are usually characterized by generic ambiguity, combination of comic and tragic elements, as well as the interplay between real, unreal, and surreal. Moreover, most of their plays contain elements of the absurd, which represent one of the most common sources of humour. In that respect, this paper examines the problem of identity, as one of the most relevant topics of the absurdist plays, in *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* by Tom Stoppard and *Dress Rehearsal for a Suicide* by Dušan Kovačević, with an aim of establishing the ways in which this topic represents a source of humour in the plays. The protagonists of both plays are characters who struggle to find a meaning in the incomprehensible world and who consequently have difficulties creating their own identities. Moreover, they are characterized by the lack of free will and inability to create their own destinies. Nevertheless, despite the inherent tragedy of these issues explored in the plays, it is evident that both Stoppard and Kovačević manage to observe them through a humorous perspective, raising them from the level of the absurd and existential to the level of comic. Relying on Henri Bergson's theory of humour, the characters' lack of free will can thus be perceived as humorous due to their similarity to dancing-jacks, which leads to the mechanics of their movements and the repetitive nature of their actions. What's more, by playing with the names of their characters, multiplying the characters in several copies, and employing metatheatrical techniques, Stoppard and Kovačević manage to point to their characters' fragile identities and their lack of individuality, all the while creating a number of comic situations and predicaments which make the problems at hand come across as less serious and threatening. This proves that in contemporary plays, regardless

of the literary tradition to which they belong, the comic can rarely be separated from the existential, the absurd and the tragic.

**Keywords:** identity, humour, absurd, Stoppard, Kovačević.

**Milena P. Vladić Jovanov\***

Univerzitet u Beogradu

Filološki fakultet

Katedra za opštu književnost i teoriju književnosti

## KOMPARATIVNO PROUČAVANJE POEZIJE I ESEJA T. S. ELIOTA I JOVANA HRISTIĆA

**Sažetak:** Porediti T. S. Eliota sa bilo kojim drugim pesnikom modernizma nije lako. Porediti J. Hristića sa pesnicima srpskog modernizma nije nimalo lakše. Stoga je najbolje porediti Eliota i Hristića i otvoriti pitanja modernizma u prostorima koji se javljaju između njihovih eseja i njihove poezije. Eliot je nesumnjivo pesnik savremenog doba. Hristić je nesumnjivo pisac savremenog doba na koga je Eliot uticao u velikoj meri. U pažljivom čitanju Hristićevih eseja pronalazimo teorijske pojmove pomoću kojih možemo lakše proći i prebroditi težinu valova njihovih stihova. Tematski i diskurzivni nivo prepliće se sa strukturalnim i semantičkim u dodiru Hristićevih i Eliotovih stihova. Zajedno oni čine poetski sistem u kome se savremeni čitalac kreće pomoću znanja pojmova identiteta, samospoznaje, prisustva i odsustva, promene, razlike, preobražaja ali i izazova savremenog doba. U interpretativnim okvirima čitalac reda stihove obojice pesnika ne misleći više o njihovim jezičkim razlikama, o srpskom i engleskom jeziku, već o jeziku poezije, o savremenom dobu i sebi kao čitaocu.

**Cljučne reči:** moderni književni oblici, narativ, lirika, struktura i semantika u poeziji, grad, identitet, tradicija, budućnost, razlika i ponavljanje.

Proučavati esejistiku i poeziju kako T. S. Eliota tako i J. Hristića predstavlja uranjanje u beskrajne teorijsko-filozofske pristupe u tumačenju. Stoga sam izabrala da pišem o Hristićevom eseju „Tehnička civilizacija i problemi moderne umetnosti” koji u velikoj meri odgovara osnovnim idejama koje je Eliot izneo u različitim esejima u knjizi *Selected essays*, kao i u knjizi *The*

---

\* milena.vladicjovanov@live.fr; milnavladicjovanov@fil.bg.ac.rs



*Use of Poetry and the Use of Criticism* iz koje je na srpski preveden samo jedan deo u knjizi *Izabrani tekstovi* T. S. Eliota. Hristićev esej u prvobitnom obliku bio je referat na simpozijumu Jugoslovenskog filozofskog društva „Umetnost u svetu tehnike”, 1965. godine, a zatim je objavljen u časopisu *Praxis* 1966. godine pod naslovom „Svet tehnike i problemi moderne umetnosti” Problemske situacije koje se u ovom eseju postavljaju razrađene su u različitim Eliotovim esejima od „Tradicije i individualnog talenta” (1919), „Funkcije kritike” (1923) „Granica kritike” (1956), „Metafizičkih pesnika” (1921), „Svrhe poezije i svrhe kritike” (1932) i „Društvene uloge poezije” (1945) i mnogih drugih. Hristić je poučavao Eliotove eseje i u važnim crtama i u obliku esejističkog sistema izneo je osnovne postavke o modernoj umetnosti koje se mogu proučavati kako u Hristićevoj tako i u Eliotovoj poeziji. Eliotovi i Hristićevi eseji odgovaraju na problemski postavljene situacije moderne umetnosti i upravo ćemo stoga zaploviti tim morem.

## I ZVONO ZA UZBUNU

Već na početku Hristić navodi da je naziv njegovog eseja poziv na uzburku i dodaje „ako bacimo pogled unazad, primetićemo kako ono zvoni već prilično dugo vremena” (Hristić 1998: 41). Drugim rečima, tehnička civilizacija, dodajmo i tehnologija odavno predstavlja savremenost, kao doba u kome Hristić piše ovaj esej, a još više danas. Prepletenost tehničke civilizacije i umetničkog izraza, najviše istaknuta u modernoj umetnosti, nešto je što izaziva strah i nedoumicu i pobuđuje mišljenje o nepostojanju umetnosti. Nepostojanju u odnosu na šta? Nepostojanju u odnosu na klasične umetnosti? Naravno u ovom binarnom i relacionom pitanju, odgovor je nesumnjivo pozitivan. Međutim, kako Hristić na više mesta ističe, nije reč o pozitivnom i negativnom, već o **promišljanju šta znače novi, moderni oblici umetnosti, koji je njihov smisao, zajedničke tendencije i koja funkcija i kakva je njihova recepcija ili „odziv”** kako Hristić navodi. Počnimo od zanimljive reči „odazivanje”. Da li nam moderna umetnost, posebno književnost kada joj se obratimo nešto govori ili ne? Drugim rečima, u početnom relacionom pitanju nije reč o strahu od napuštanja starih, legitimno utvrđenih formi već o strahu od nerazumevanja novih koje nastaju zajedno i u duhu sopstvenog vremena. Stare forme su razumljive jer su bliske, logički koherentne, a budući bliske one su i pojmive, razumljive. One su i legitime jer se njihovim prenosom iz jedne kulture u drugu, iz jedne tradicije u drugu, stiče pravo,

legitimnost upotrebe datih, književnih postupaka, koji postaju umetnički i odgovarajući, prikladni i razumljivi, upravo vezivnim pojmom prenosa i prevoda sa jednog mesta, kulture, tradicije, pravca u drugu. Ništa naravno nije u prenosu isto, jer prenosom dolazi do promene, subjektivne, pojedinačno umetničke ili iz duha vremena. Š. Bodler je gnušanje koje su izazivale teme o prljavim gradskim ulicama, prostitutkama i crknutim mačkama, kako o Bodlerovim temama piše T. S. Eliot u jednom od svojih eseja, ipak, istaknimo, postigao prijemčivost, ili obezbedio prijemčivost kod publike jer je koristio stare bestijarije, alegorije, a pojavio se sonet, kao oprobano lirsku formu. Ma koliko da je tematski neobično ono što je Šarl Bodler pisao, ipak je pisao u formi koja je publici bila poznata i prihvatljiva. Štaviše, za moderni nerazumljivi umetnički izraz vezuje se još jedna tema, bitna i u Hristićevoj i u Eliotovoj poeziji: **pojam identiteta**.<sup>1</sup>

Jedna od prvih stvari koja je vezana za nerazumevanje jeste postavljanje sebe u prvi plan: što u ljudskoj prirodi nije nimalo retko. Šta ako svi razumeju, a samo ja ne razumem. Gde mogu da pročitam, šta bi ovaj izraz u slikarstvu ili poeziji mogao označavati, te da se priključim elitnoj grupi?

Jedan od čitalaca Eliotove poezije u prvim godinama kada se pojavila *Pusta zemlja* čitajući odeljak iz paba u *Pustoj zemlji* i velikim slovima napisano POŽURITE MOLIM VAS FAJRONT, izjavio je da mu je ovaj stih izgledao strašan. Međutim, taj stih nama danas ne izgleda strašno jer znamo da se odnosi na pab i rečenicu da se pab zatvara. Ono što je izazvalo strah kod ovog čitaoca jeste upravo nerazumevanje, ali ne same rečenice, već **spoj** datog stiha uklopljenog sa narativnim poetskim tekstom u kome se nalazi, a onda i odnos prema lirskim elementima koji mu prethode. Reč je o II delu „Partija šaha” *Puste zemlje*. Da li su moderna dela neka vrsta nespojivih organizama bez ruke, glave, noge ili postoji **zajednička tendencija** kako navodi Hristić? Uvodeći **triangl pojmova: oblik umetnosti, oblik percepcije i oblik nove stvarnosti**, Hristić razrađuje pitanja na koja u poetskoj i esejističkoj formi odgovaraju i Hristić i Eliot. **Odnos** je u modernoj književnosti jedan od ključnih pojmova jer različite elemente strukturalno i semantički poredimo da bismo im na kraju značenjski dali određeni smisao. Hristićev triangl podrazumeva trostruki odnos: **odnos oblika umetnosti i oblika percepcije i oblika nove stvarnosti**. Sva tri oblika su međusobno povezana, ali su veze drugačije. Recimo, Hristić ističe da oblik odnosa umetnosti i percepcije istog **nije neposredan** kao u prethodnim klasičnim oblicima. Drugim reči-

---

<sup>1</sup> Isticanje M. V. J. Svi oblici ovog tipa isticanja u tekstu pripadaju autoru teksta.

ma, veza je posredna, a kao takvu mora je uočiti proučavalac, kritičar, tumač, čitalac. Posrednost veze upućuje na dekonstrukcionistički put u tumačenju posebno u izrazima koje Hristić koristi, kao što je izostajanje **središta**, tj., nema određenih unapred utvrđenih šema, zaključaka ka kojima nas neizbežno vode isto tako uopštene i nepromišljene teorije. „Nema takvog zamišljenog središta” u kome bi se navedeni izrazi koristili, jer reći kao „*centar* ili *periferija*, znače daleko manje [...] u stvari one ne znače ništa pošto više ne verujemo da se svet može urediti po ugledu na savršene geometrijske oblike čija nas je privlačnost oduvek zavodila” (Hristić 1998: 46). *Središte popušta*, navodi V. B. Jejts u čuvenoj pesmi „*Drugi dolazak*”:

Kružeć i kružeć u sve širem luku / Soko ne čuje više sokolara / Sve se razliva; središte popušta; / Puko bezvlašće preplavljuje svet, / Kulja krvomutna plima, na sve strane (Jejts 1999: 45).

Peter Hin (Peter Hühn) sa naratološke strane analizira *Drugi dolazak* i stih „središte popušta” dovodi u vezu sa stihom „soko ne čuje sokolara”. Drugim rečima, nema organizovanosti, vlada neka vrsta haotične autonomije, mogli bismo reći u svetu ali i u umetnosti, kako navodi Hristić. Međutim, Jejts istovremeno kako navodi ove stihove tako ih i pobija u obliku **samospoznaje** u stihovima

*ali ja sad znam*, / Dvadeset vekova tvrdog sna / Pretvori u mòru škripa kolvke; / No kakva se to zver, svoj čas dočekav vuče ka Vitlejemu, da se u njemu rodi? (Jejts 1999: 44).

Drugim rečima, dolazi do obrta sa saznanjem, do jasnoće i razumevanja sopstvenog doba, da drugi dolazak nije Hristov već dolazak zveri, a opet da je prethodnih dvadeset vekova pokrivala tama. Jejtsova pesma je upravo primer koliko je ideja smisaonog-besmisaonog, potrage za smislom i nedoumice ima li mesta umetnosti u novom dobu imala širok opseg i na samom početku modernizma ali i u njegovom razvijenom, Eliotovom i Paundovom dobu i naravno kasnijih 60-ih godina, a možemo reći rame uz rame sa postmodernizmom i drugim oblicima i danas. Pored samospoznaje iskazane u stihu „ali ja sad znam” za koju ističem da je jedna od zajedničkih tendencija u modernoj umetnosti, napominjem citirajući upravo Hina da je ovde istaknuta i tema kao i pojam **komunikacije** u osnovnom i prenesenom vidu, neposrednom i posrednom kao kada se nešto sklapa i otvara kao kakav mozaik. Soko će čuti sokolara ukoliko dođe do samospoznaje i spoznaje sveta, koje je Jejts upravo i prikazao u poslednjim stihovima ove pesme. Iako je

Hin primetio da je reč o razdvojenosti u haosu, ono što bih dodala jeste da u takvom shvatanju haosa, koje je binarno suprotstavljeno sredenoj slici, logičnim, kauzalnim odnosima, prisutnom sadašnjosti koja određuje prošlost i budućnost, odnosno hajdegerovski rečeno „vulgarnim” shvatanjem vremena, ističe se da je neodrživost uspostavljene binarne opozicije haotična naspram sredenog sveta neodrživa iz samog shvatanja prirode sveta, a onda i umetničkih izraza koji dati svet predočavaju. Dakle, iznutra. Iznutra, za Hristića znači **razumeti pravu prirodu umetničkog dela i izraza**, a samim tim razumeti i svet u kome je dato delo nastalo, a onda i mesto pojedinca u njemu. Sva tri oblika, od umetnosti-sveta-percepcije i recepcije i četvrtog identiteta ovih međusobno povezanih oblika pokazuju se u terminu i pojmu **transformacije**. Nije reč o nekom veštačkom spajanju delova nasumice, već o transformaciji umetničkog dela koje odgovara preobraženom svetu. Umetnost ćemo razumeti kada razumemo njenu pravu prirodu, navodi Hristić, dakle u ovom slučaju puteve i načine **transformacije**. Hristić nastavlja da ako ne razumemo mešavine onda oduzimamo sebi presudnu mogućnost, da razumemo prirodu njenih oblika. Hristić veruje da transformacije „tradicionalno razgraničenih umetničkih oblika čine ono što bismo sa najviše prava mogli nazvati **stilom** moderne umetnosti” (Hristić 1998: 57–58). Evo nas na pragu zajedničkih tendencija moderne umetnosti. Ono što je za mene u nizu citata i analizi sjajne esejističke Hristićeve misli možda najvažnije jeste pitanje koje on postavlja i koje je ključno za razumevanje moderne umetnosti, kako Eliotovih tako i Hristićevih oblika kao primera iste. Hristić navodi da

najzanimljivija pojava u modernoj književnosti nije odbacivanje tradicionalnih oblika [...] već **kakav je smisao** i kakva je **svrha tih promena**; [...] **jer nijedan oblik ne postoji samo da bi postojao** [...] i dok ne shvatimo pravu svrhu i smisao oblika nastalih u umetnosti za poslednjih sedamdesetak godina, ne samo što nećemo biti u stanju da govorimo o stilu moderne umetnosti [...] već nećemo biti u stanju ni da razumemo ijedno od pojedinačnih umetničkih dela o kojima i danas još govorimo kao da je svako od njih zatvorena, apsolutno neponovljiva i od svega ostalog potpuno različita celina. [...] Kakva je to **zajednička karakteristika**, danas je svakako najzanimljivije **pitanje koje kritika može sebi postaviti** ako želi da iza površnih razlikovanja i sličnosti **otkrije duboku i trajnu saglasnost kojom moderna umetnost** može zauzeti mesto koje zaslužuje u dugom nizu stilskih razdoblja što čine istoriju umetnosti (Hristić 1998: 58–59).

Na pitanje kakav je smisao i funkcija promene jer nijedna promena ili oblik niti postupak ne postoje samo da bi postojali, odgovara upravo transformativni i dinamični Eliotov poetski sistem.

## II RAZLIČITE VRSTE ČITANJA I TUMAČENJA POJMOVA IZ HRISTIĆEVOG ESEJA I POREĐENJE SA ELIOTOVIM ESEJIMA

Transformacije mogu biti razne: u obliku pojma, forme, postupka itd. Recimo u obliku pojma čuveni primer bi bio pojam **shvatanja tradicije** kao istorijskog smisla u kome su prošlost i sadašnjost simultani procesi u Eliotovom eseju „Tradicija i individualni talenat”. Transformisan je poredak i logika mimesisa jer **posle** dolazi **pre**, dakle i kauzalni odnosi, i književni uticaji i sa njima povezano shvatanje vremenitosti, koje više nije Aristotelovo i Hegelovo shvatanje sadašnjosti bazirano na isticanju sadašnjosti, u kojoj se ističe **sada kao prezentnost** odnosno *nun* kod Aristotela i *Jetzt* kod Hegela, ili kretanje u kome Hegel ističe tačku, a Aristotel žig, stigme. Stoga Hajdeger takvo shvatanje vremena naziva vulgarnim jer se ono poziva na večnu prisutnost i *sada* koje se određuje prekidima tačke ili žiga odnosno, razlikama i prostorima jer su u tom beskrajnom i nezaustavljivom kretanju procepi. Definicija vremenitosti na takav način je kontradiktorna i sama se u sopstvenom konstituisanju briše. Vreme je beskrajno sa obe strane. Sadašnjost je modifikovana jer u nju ulazi prošlost i istovremeno je okrenuta budućnosti. Kakav je smisao ovako definisane eliotovske tradicije? Koja je svrha? Jer ona nije definisana samo da bi postojala i ako uočimo razliku od ostalih definicija tradicije koje počivaju na prenošenju postupka koji prenosom stiču legalnost, uvidećemo da samo konfiguracija razlike nije dovoljna. Svrha je upravo u tome što je Eliot tradiciju odredio prema sopstvenom savremenom vremenu. Dakle, Hristićeva definicija u triangl odnosu oblika umetničkog izraza, odziva i savremenosti odgovaraju jedni drugima u definiciji tradicije T. S. Eliota. Kakva je funkcija i smisao transformacije? Šta ona znači? Odgovor na ovo pitanje daju pesnici Derek Volkot (D. Walcott) i Kamau Brejtvejt (Kamau Brathwaite), postkolonijalni, karipski pesnici koji uzimaju esej, u odnosu na njih kolonijalnog pesnika T. S. Eliota. Oni sada transformišu svoju tradiciju ne čitajući postkolonijalne eseje i vrednosti istaknute u njima, već Eliotov esej. Transformišu i time stvaraju svoje nove svetove tradicija.

Takav istorijski smisao, što znači smisao za vanvremensko i vremensko, ili za vanvremensko i vremensko uzeto zajedno, jeste ono što jednog pisca čini tradicionalnim. A to je u isti mah i ono što kod pisca pobuđuje **najsnažniju svest o njegovom mestu u vremenu, o njegovoj savremenosti** (Eliot 1963: 35).

D. Volkot je upravo pokazao svest o svom mestu u vremenu, odnosno njegovoj savremenosti, transformacijom vremenitosti kolonijalne i postko-

lonijalne kulture stvorio je novi izraz. Komunikacija između oblika umetnosti, stvarnosti i recepcije kako ističe Hristić u pomenutom trianglu ovde je dobila potpuni smisao. Volkot je otišao još jedan korak dalje. U pesmi „Krusoov dnevnik” (Crusoe’s Journal) dvostrukim potezom, tj. kritikujući zapadne vrednosti izražene u romanu sa modernističkim kritičkim elementima Danijela Defoa *Robinson Kruso*, i istovremeno kritikujući sopstvenu kulturu nastalu na ruševinama kolonijalne, Volkot je kritikom i samokritikom stvorio novi književni izraz i novi književni oblik. Brejtvejt je pošao drugim putem i figuri skulptora koji oblikuje novu tradiciju i delje novi jezik kao što se drvo delje, dao protejski oblik afričkih božanstava, kao što je Ogun, što je ujedno i naslov pesme. Iako se zadržao na preobražavanju afričke tradicije, Brejtvejt je ipak u pesmama izrazio jedan složeni metakvalitet koji se ogleda u grafičkim potezima i rasporedima slova u njegovim pesmama koje datim vizuelnim, modernističkim uklapanjem slike u tekst i njegovu zvučnost kada se izgovori kao poetski tekst, daje sasvim novi smisao. Prostori *između* reči su oživeli, spremni za različite intertekstualne sukobe i dekonstrukcijske obrte ili pak hajdegerovske druge početke pre prvih u shvatanju odnosa vremena i bića u reči i pojmu (Die Kehre). Sva tri pesnika učinila su upravo ono što je Hristić naveo kao potragu za zajedničkom osobinom moderne umetnosti, transformišući klasične i prepoznatljive oblike čineći ih pripadnim i svojim novim stvaralačkim izrazima koje kreiraju, i koji odgovaraju savremenosti. Upravo kako je i Eliot naveo u čuvenom eseju „Metafizički pesnici” da pesnici

**naše civilizacije, ovakve kakva je danas, moraju biti teški.** Naša civilizacija obuhvata veliku raznovrsnost i kompleksnost, a ta raznovrsnost i kompleksnost moraju da dovedu do raznovrsnih i kompleksnih rezultata delujući na jednu rafiniranu senzibilnost. **Pesnik mora da biva sve obuhvatniji, sve neuhvatljiviji, indirektniji,** da bi nasilno podešavao, ako je potrebno i **lomio,** jezik prema onome što hoće da kaže (Eliot 1963: 79).

Ne samo da uočavamo u ovom Eliotovom citatu koliko je na jezičkom, semantičkom, strukturalnom, pojmovno-filozofskom nivou Eliot uticao na Hristića već uočavamo još jednu zajedničku karakteristiku moderne umetnosti. **Povezanost esejistike sa poetskim tekstovima.** Kako kod Hristića, tako i kod Eliota nalazimo slične primere. Pošto smo citirali Eliota, nastavimo u tom ritmu. Pesnik mora da lomi jezik ako je to neophodno, navodi Eliot u pomenutom eseju, a u poetskom tekstu „Četiri kvarteta” u obliku složenog modernističkog metakvaliteta, Eliot stihovima poručuje:

Evo načina da se to izrazi – ne vrlo uspešno: / Opisanom studijom u otrcanom pesničkom stilu, / Posle koje i dalje ostaje **nesnosno rvanje / S rečima i značenjima**. Poezija nije važna / Nije to ono (da počnemo iznova) što se očekivalo. / Šta je trebalo biti vrednost dugo priželjkivanog, / Mira kojem se dugo nadalo, jesenje vedrine / I mudrosti starosti? Jesu li prevarili nas / Ili prevarili sebe, ti starci spokojna glasa, / Zaveštavajući nam samo jedan recept varke? (Eliot 1998: 156).

Povezivanje esejistike i proze zajednička je karakteristika moderne umetnosti: nalazimo je kod R. M. Rilkea u romanesknoj reči u narativu *Zapisi Maltea Lauridsa Brigea*, koja se može uzeti kao vrsta komentara za Rilkeov pesnički opus. Međutim, ono što Hristić ističe jeste kako se to ostvaruje dalje i kakav smisao takvo povezivanje ima. Ima u onom smislu što se od 60-ih godina 20. veka teorija pisala poetskim jezikom, a poezija ili narativ teorijskim ili filozofskim jezičkim nijansama. Primeri su brojni, od R. Barta do Žaka Deride o čemu posebno govori M. Kari (M. Currie) u studiji *Postmodern Narrative Theory*.

Sledeći primer **transformacije je formalnog tipa**, a odnosi se i u vezi je sa zajedničkom karakteristikom moderne umetnosti i književnosti. Reč je o čuvenoj formi *Puste zemlje* T. S. Eliota. Eliot je napravio bum na književnom tlu, razorivši ga bartovski rečeno granatama tako da je zemljište ostalo samo u delovima kako Bart navodi u čuvenoj studiji posvećenoj analizi strukturalno-semiotičkog tipa Balzakove novele *Sarazin* odnosno S/Z kako je svoje delo naslovio Bart. Eliot je razorio tlo tako što je povezao i jedan pored drugog postavio, što se u analizi i tumačenju pokazalo jedno u drugom, poetski deo, ili barem ono što se smatralo lirskim i komentar koji se smatrao legitimno pripadajućem narativnom delu. Komentar uz poeziju niko do tada nije dao. Zašto je to Eliot uradio? Promenu smo uočili ali potrebno je da, kako Hristić navodi, toj promeni damo i smisao ili da prosto odgovorimo na pitanje zašto je to Eliot uradio. Da bismo odgovorili na ovo pitanje moramo se vratiti stihovima iz *Puste zemlje* a onda i kritičkom pitanju šta je i kakva je uloga pesnika u društvu odnosno Hristićevom povezivanju oblika umetnosti sa oblikom stvarnosti i njihovoj međusobnoj relaciji u recepciji.

**Društvena uloga pesnika** je prema rečima (James Longenbach) Longebaha bila jedan od određujućih elemenata da bi se definisala moderna poetika. Angloamerički pesnici su se podeli u poetici modernizma prema tome da li su ili nisu hteli da opišu strahote Velikog rata. H. D (Hilda Dutil) opisivanje Velikog rata smatrala je epskim, muškim principom, te se zadržala na detaljima koji su poetiku modernizma odveli u estetiku romantizma u malom. Drugi su poput E. Paunda odredili da su im ciljevi veliki i veći od

Danteovih i da žele da opišu ep Zapada te su ih takve namere odvele u duge pesme narativnog oblika i sadržine koji je kao roman ispod tepiha mogao da trpi duge narativne delove odnosno navode u poeziji, dakle, ispod svog tekstualnog tkanja, bez obzira na vezu između datih navoda. Eliot je zapravo ovakvom formom uveo ono što je u dekonstrukciji poznato kao pomeranje granica između centralnog, poetskog u ovom slučaju i marginalnog, odnosno komentara i relacijom ih stavio jedno pored drugog. Što se tiče Eliotove poezije, a posebno *Puste zemlje*, reč je o prodoru marginalnog, tj. komentara u centralno, tj. poetsko. Granica između centra, središta i okoline nije više bila neprozirna, neprobojna i nije sobom nosila hijerarhizovane vrednosti, naprotiv promenila je gledanje na celinu dela i važnost celine u odnosu na pojedinačni deo. Time se u književnim postupcima, takođe doveo kontekst u samo delo. Nije više kontekst bio nešto strano delu, već je kao što Derida posebnim jezičkim oblikom ističe **uvek već** bio u delu. Granice su pomerene ali sa svešću o njima, dakle nisu uništene već se o njima promišlja. Šta je Eliot postigao? Koja je svrha sem toga da smo uočili promenu? Svrha je neobična. Moderna umetnost zahteva obrazovanog čitaoca. Ta rečenica se ni u jednoj kritici, ni u jednoj studiji nije dovela u pitanje. Zašto ona zahteva obrazovanog čitaoca? Na to pitanje nije sasvim precizno odgovoreno. Jedan krak odgovora je da bi čitalac prepoznao sve citate, otvorene ili skrivene aluzije na druga dela iz celokupne književnosti, kulture ili civilizacije. Dakle, skrivene: Čosera iz uvodnih stihova *Puste zemlje* ili Šekspirovu *Bogojavljenjsku noć* u *Portretu jedne leđi* ili otvorene aluzije kao što su aluzije na Bodlera, Dantea, Upanišade itd. u *Pustoj zemlji*. Jedna od mogućnosti je da ne zastanemo kod promene da je za modernu umetnost potreban obrazovan čitalac, u smislu da prepozna i poveže sve intertekstualne linije, intertekstualne ironije, metatekstualne nijanse, a onda ili već na samom početku strukturalno-semantičke i narativne. Ne mogu svi kako navodi U. Eko u knjizi *The Role of the Reader* da budu članovi čuvenog kluba *Tristrama Šendija* u kome će se zajedno sa balkona smežati i pisac i čitalac. Neko će dobiti kartu i za parter. Eko stoga pravi razliku između semantičkog, naivnog i semiotičnog, kritičkog čitaoca. Upozorava da bi zapravo samo značenje ostalo nerazumljivo i nepristupačno čitaocu koji u naslovu *Imena ruže* ne bi shvatio da je reč o intertekstualnoj ironiji u rečenici „Naravno, rukopis!” (Eko 2002: 7) jer se ona poziva na topos temu „rukopisa iz boce” kao dokumenta koji je pisac pronašao ili video i na koji se poziva kao svedočanstvo istinitosti priče koju pripoveda. Obrazovanost i kritičnost je uneta u sam tekst. Sa druge strane, tu je i poslednji stih iz I dela *Puste zemlje* kojim se u obliku metateksta u okviru otvorene



aluzije Eliot obraća preko Bodlerove pesme „Čitaocu”, sad svom čitaocu rečima „Dvostruki čitaočo, nalik na mene brate?” *Ti! Hypocrite lecteur! – mon semblable – mon frère* (Eliot 1998: 55). Ovakvo obraćanje čitaocu govori da čitalac ne samo da mora da bude sličan piscu i da svojim znanjem prepoznaje linije koje su nepovezane, i da ih poveže u smislaonu celinu, da dođe do uvida u interpretaciju koja će prema rečima Pola de Mana ipak ostati slepa, u onim delovima u kojima neće povezati linije, već je uloga čitaoca da istovremeno u datom povezivanju učestvuje zajedno sa piscem, da čita i čitanje *piše* odnosno stvara zajedno sa piscem. Zato je dvostruk, nalik na pisca koji mu u naznakama metatekstualnog tipa govori o načinu na koji piše, a u tom načinu, u prepoznavanju te strukture i povezivanju često nepovezivog nalazi se i smisao. Eliot praktično dodaje novu nijansu zahtevu da čitalac treba da otkrije pravu prirodu umetničkih oblika i zato mora biti obrazovan. **On ne mora samo to, povezivanjem komentara i poetskog teksta, promenjen je oblik lirskog ali je učinjeno još nešto. Zahtev da čitalac već bude obrazovan je produbljen time da se čitalac sa delom koje čita i dalje obrazuje, kroz to delo i da bude spreman za nova možda još smelija moderna dela koja dolaze u budućnosti.**

**Uloga pesnika** nije samo da opiše stvarnost ili probleme sopstvenog doba, da peva kao bard jer može, kako Eliot navodi, da prepozna probleme sopstvenim pesničkim iskustvom koje može da spaja i uvidi veze u onome što je za običnog čoveka nemoguće, **već mora i da obrazuje svog čitaoca i pripremi ga za učestvovanje u simultanom procesu sadašnjosti i prošlosti koje su obe ulivene u budućnost.** Kada sam pomenula kritičkog čitaoca, otvorila se još jedna putanja, koja se odnosi na osobinu koja je zajednička tendencija moderne umetnosti.

**Takvo obrazovanje čitaoca je ujedno i obrazovanje prepoznavanja kritičkog teksta unutar poetskog teksta modernih oblika.** Moderna poezija je po sebi kritička.

Čitalac kritičkog tipa, koji će prepoznati „delove” i stvarati „celinu”, jednu od mnogih u modernom mrežnom sistemu umetnosti i dalje se kroz delo mora obrazovati i mora u sebi imati i ovu crtu, dakle distancu prema tekstu i mora prepoznati i kritikovati ne samo delo već se samosvesno i kritički odnositi prema čitavoj vrednosnoj kulturi na koju se pesnik poziva, a time steći i svest o svom mestu u civilizaciji, drugim rečima **izgraditi sopstveni identitet.** Eliot u *Pustoj zemlji* koristi poetsku sintagmu „slavuj nepovredivog glasa” u kojoj su mnogi kao A. Dejvid Moudi (A. David Moody) prepoznali ulogu pesnika povezujući pesnika sa slikom

slavuja. Međutim, to je samo prvi korak. Eliot često koristi jezički nespojive izraze, van logike, van uma jer sebi u ovom slučaju možemo postaviti pitanje kako glas može da bude nepovrediv jer je najmanje materijalan od svih označitelja i kakvo je to iskustvo koje je pesnik preneo takvim nepovredivim zvukom.

Iskustvo je dispartatno ali pesnik ovde poziva čitaoca da to dispartatno iskustvo spoji i da prema njemu bude kritičan. Drugim rečima, kroz kritiku drugog, civilizacije i prethodnih vrednosti kritikujemo i sebe, i u povratnoj sprezi dolazimo do onoga što učestvuje u izgradnji identiteta pojedinca, društva, čitaoca, pesničke uloge, pesnika, a na kraju i samog poetskog teksta. Upravo ova dvostruka kritičnost, odnosno distanca i prema sebi i prema drugima omogućava u složenom metatekstu, da ovu crtu pronađemo i kod drugih pesnika i time ih uvrstimo u modernističke. Primer pronalazimo u poeziji V. Majakovskog i pesmi „Oda revoluciji”. Majakovski pripada ruskom avangardnom futurizmu, ali zbog kritičnosti koju upućuje revoluciji kojoj je predan, uočavaju se modernističke crte u njegovoj poetici. Kritiku upućuje oslanjajući se žanrovski na odu i njene osobine i oduzimajući uzvišenost tona i svečanost trenutka koji se u odama proslavljao, oduzima revoluciji značaj koji ima, ili je imala za njega i dodeljuje joj osobine surovosti i rušilačke snage. Dakle, i ovaj na suprotnom kraju sveta, ruski pesnik, oslanja se autoreferencijalno na književnost, na umetnost, ali se oslanja ne zato da bismo prepoznali promenu ili osobinu autoreferencijalnosti već da bi kritikovao revoluciju i pojavio se u sopstvenom umetničkom obliku metatekstualno kao pesnik, ali opet u obliku nečeg drugog, molitvi koja se tri put moli, dodaje sada kletvu i svoje četvrto prokletstvo umetnosti daje baš on kao pesnik. I opet kao pesnik to četvrto prokletstvo je „dvostruko”.

Tebi čiftinsko: / O nek ti se prokletstvo triput piše! – i moje pesnikovo: / O da si blagoslovena četiriždi! (Majakovski 1975: 20).

Pogledajmo samo koliko su Hristićevi teorijski pojmovi značajni za analizu različitih svetskih pesnika.

Vratimo se sada Eliotu i osobinama njegovog poetskog teksta. Uočavamo asimilovanje ili slaganje stihova koji izazivaju dvostrukost, te s jedne strane izgrađuju pesničku sliku kao sliku, kao *imago*, sa druge strane su auditivni i auditivno prodorni, dakle slika se spojila sa zvukom, gotovo filmski. Istovremeno u ovoj složenoj pesničkoj slici i zvučnosti koju nam daje i kojoj se u recepciji obraća, autor se pojavljuje metatekstualno u sopstvenoj pesničkoj slici pokazujući nam kako je stvara a u tom stvaranju nije mu cilj

samo kretanje ka citatnosti, kulturi i savijanju ka sopstvenom delu u priči o Filomeli na koju nas upozorava i upućuje nas kao čitaoce da obratimo pažnju na II i III deo *Puste zemlje* da bismo ovu sliku spojili, već nam govori i o sopstvenoj ulozi pesnika što je i cilj ovog pesničkog slikovno-zvučnog spoja. Pogledajmo na čas stihove iz V dela *Puste zemlje* kojima se ovo delo i završava.

Londonski most se ruši ruši ruši  
 Poi s'ascose nel foco che gli affina  
 Quando fiam uti chelidon – O lasto lasto  
 Le prince d'Aquitane à la tour abolie  
 Ovim sam ostacima podrupro svoje ruševine  
 Pa šta, dobro ću vam doći. Hijeronomo je opet lud.  
 Datta. Dayadhvam. Damayata.  
 Shantih shantih shantih (Eliot 1998: 69).

Ukratko navešću njihovu raznolikost i asimilaciju koja je učinjena prenošenjem iz početnih delova u novu tvorevinu. U prvom stihu reč je o engleskoj dečjoj pesmi, zatim sledi deo iz Danteovog *Čistilišta*, dat na provansalskom jeziku sa završnim stihovima na italijanskom jeziku - *I skri se u plam gde bit kali s' njina* (Dante 2005: 421) – čitav deo je posvećen pesniku Arnu Danijelu i kolaž je iz njegove poezije: *kunem vas čašću što po tom krugu / vodi vas gore do tih skalina, / pomeniti katkad moju tugu! / Iski se u plan što je nega njina* (Dante 2005: 421). Zatim sledi deo iz antike, pesme napisane na latinskom jeziku nepoznatog autora pod naslovom „Pervigilium Veneris” za koju nas pesnik, kao što sam navela, u komentaru upozorava da uporedimo II i III deo o Filomeli iz *Puste zemlje*, a ovde se autoreferencijalno okreće prethodnim sopstvenim stihovima da bi izrazio, osim priče o Filomeli još nešto: svoju ulogu jer se pitanjem iz antičke pesme, poetski subjekat pita kada će postati kao lastavica Filomela, kada će ostati bez glasa i steći time svoju Muzu. **Eliot sada preokreće to pitanje i upućuje ga sebi, opet polivalentno, jer pesnik treba da peva bez glasa, dakle ne tradicionalno već izrazima koji su novi;** posle ovog stiha sledi Tenisonov deo pominjanja lastavice iz *The Princess*, odeljak IV, *The Prince's Song*, iza toga stih iz soneta *El Desdorado* Žerara de Nerval, te sam Eliotov stih, a onda deo iz Kidove *Španske tragedije*. Na kraju su *Upanišde*, „daj, saosećaj, upravljaj” i „mir koji prevazilazi svaki razum” kao ekvivalent za *Shantih*. Koliko stihova različitih autora upletenih u Eliotove stihove. Koliko znanja je potrebno imati i koliko znanja će čitalac tek steći čitajući složenu poetsku mrežu Eliotovih stihova.

### III KOMPARATIVNA ANALIZA ELIOTOVE I HRISTIĆEVE POEZIJE

Interesantne su dve crte koje bih prve izdvojila u komparativnoj analizi Eliotove i Hristićeve poezije. Spajanje lirskog i narativnog koje u tom spoju, bolje reći prodoru stvaraju novi poetski tekst, odnosno ono što Hristić naziva novim književnim oblicima. Eliot spaja u *Pustoj zemlji* narativne sekvence sa lirskim. Harijet Davidson (Harriet Davidson) u knjizi *T. S. Eliot and Hermeneutics* govori o tome da su narativni delovi prepuni raznolikih glasova i da stoga *Pusta zemlja* nije pusta već prenaseljena. Mnogobrojni glasovi izražavaju prema njenom mišljenju nedozvoljene želje ili *improper desires*, odnosno nešto neprikladno. Lirski glas je monolitan i izražava stasis, nepokretnost i dat je u metaforama, dok su narativni metonimijski, kao što metonimija kao figura više odgovara narativu. Pratimo presek lirskog i narativnog u prvom delu *Puste zemlje*. Na početku u delu *Sahranjivanje mrtvih* susrećemo se sa stihovima *April je najsvirepiji mesec, što rada / Jorgovan iz mrtve zemlje, meša / Uspomenu i želju, uzbuđuje / Zamrlo korenje proletnjom kišom* (Eliot 1998: 53). Glas koji čujemo i pratimo je monolitan, jedan, predstavljen u metafori. Kod čitaoca ovaj glas izaziva strah, svojim skoro starozavetnim tonom. Istovremeno, teorijski gledano, a ženetovski rečeno, reč je o zatvorenoj vrsti aluzije, kao paratekstualnog materijala jer je u pitanju Eliotovo pozivanje na Čoserove *Kanterberijske priče*. Posebno se ovaj glas slaže i prodire u intertekstualni prostor između epigrafa *Puste zemlje*, iz Petronijevog *Satirikona* u kome Sibila iz Kume poručuje da ne želi da bude živa ukoliko joj nije dodeljena mladost. Naime Sibila iz Kume je dobila večni život ali je od boga Apolona zaboravila da traži da joj uz taj večni život podari i mladost. Od nje je ostao samo glas pošto se pretvorila se u pregršt prašine. Ako sad pratimo stihove i zajedno učestvujemo u čitanju, susrećemo se sa mnogim glasovima. To nije jedan glas već više glasova. Tog trenutka smo u narativu i stihovima sa narativnom sekvencom „skijanja dvoje mladih”. *Leto nas je iznenadilo, dolazeći preko Šarnbergerzea / Sa pljuskom kiše; zastasmo međ stubovima / I produžismo po suncu, u Hofgarten. / Pili smo kafu i razgovarali čitav sat. / Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutch. / A kad smo bili deca, odveo me je na sankanje, / I ja sam se uplašila. Marie, reče, / drži se čvrsto. I spustismo se. U planinama čovek se oseća slobodan. / Do kasno u noć čitam, a zimi odlazim na jug* (Eliot 1998: 53). Iza ove narativne sekvence sledi ponovo glas stasisa, lirski, monolitan koji bi odgovarao uobičajenom shvatanju lirike. *Какво се корење прима, какве врине распу / Из овој каменој смећа? Сине човеков, / Не можеш ни да кажеш, ни да наслутиш, јер знаш*

само / Гомилу сломљених слика у коју бије сунце / А мртво дрво не даје заклона, ни цврчак олакшања / Ни сузи камен шрапа воде. [...] *Pokazaću ti strah u pregršti prašine* (Eliot 1998: 53–54). Narativna sekvenca koja sledi iza stiha o strahu u pregršti prašine pokazuje prodor lirskog u narativnog. Naime, reč je o pesmi, tj. stihovima iz Vagnerove opere *Tristan i Izolda*. Složenost se zatim ogleda i u činjenici da nije predöčen deo na engleskom na kome je delo pisano, već na nemačkom, što je opet deo ne samo učenosti na kojoj je insistirao E. Paund u prepravljaju *Puste zemlje* već i narativnog sada predstavljenog ne kao jedan glas već kao više glasova: odnosno kao komunikacija ili moguća komunikacija dvoje zaljubljenih. Prema navodima H. Dejvidson reč bi bila samo o neprikladnim željama, ukoliko se vodimo idejom binarne opozicije prikladno–neprikladno (*proper–improper*). Potrebno je dodati da je prikladno vezano i za svojstveno, te ono što mi je svojstveno, bilo bi i prikladno. Prikladan glas prema shvatanju istorije književnosti o lirici i lirskom, ovaj deo bi se mogao posmatrati kao neprikladan u odnosu na lirsko. Narativan bi bio prema broju glasova i njihovoj komunikaciji, a opet lirski prema obliku. Međutim, došlo je do složenog prodora u kome više nije reč o prikladnom i neprikladnom, svojstvenom i nesvojstvenom jer bi nesvojstvenom, neprikladnom u ovom slučaju pripadao upravo lirski glas. *Frisch weht der Wind / Der Heimat zu / Mein Irish Kind, / Wo weilest du?* (Eliot 1998: 54). Prikladno i neprikladno na kome autorka insistira odvela nas je do druge binarnosti a to je svojstveno i ne svojstveno i do vrednosnih podela u kojima ono što je svojstveno, meni pripadno, jeste istovremeno nešto što je prikladno. Drugim rečima, binarne opozicije su poništene i došlo je do stvaranja lirsko-narativnog teksta u kome se odvija podela na neprikladne želje i prikladno ponašanje, na narativno i lirsko. Narativni niz se nastavlja, sada na engleskom jeziku. Narativna sekvenca je proširena elementom događajnosti i priče, jer nam je predöčena scena iz vrta zumbula u kome se susrećemo sa ljubavlju, strašću, čulnošću dvoje ljudi.

Pre godinu dana prvi put si mi dao zumbule, / Zvali su me devojka sa zumbulima./  
- Pa ipak, kada smo se kasno uveče vratili iz / vrta zumbula, / Ti punih ruku i mokre  
kose, ja nisam mogao / Da govorim, oči su me izdale, nisam bio ni / Živ, ni mrtav,  
nisam znao ništa / Zagledan u srce svetlosti, tišinu. / Oed' und leer das Meer (Eliot  
1998: 54).

Zaokruženost pesničke slike date u lirsko-narativnom obliku pojačana je je i činjenicom da je poslednji stih praktično deo prethodnih stihova iz Vagnerove opere. Te se liričnost strastvene ljubavi Tristana i Izolde prenosi i učitava u ljubavnu priču „iz vrta zumbula”. Složenost pesničkih slika u

njihovoj izgradnji prati se upravo ponavljanjem stihova tragova iz pesme u pesmu, ali i njihovim tematskim povezivanjem, što ukazuje da su strukturalno-semantičke linije ulivene jedna u drugu. U pesmi *Portret jedne gospođe* nailazimo na složeni odnos između mladog gospodina i izvesne gospođe koja mu iskazuje ljubav i prisnost, ali on ne odgovara na njene izlive niti čak rečenice. Koliko je u „vrtu ljubavi” u *Pustoj zemlji* reč o strastvenoj ljubavi i čežnji, toliko je ovde u odnosu na te stihove koji se ponavljaju u datoj pesmi predstavljeno odsustvo strasti i ljubavi ali sada krovnom temom ili međutemom kao što je komunikacija. Mladi gospodin i gospođa nisu u stanju da razgovaraju a samim tim niti da razumeju jedno drugo. Narativno oblikom predstavljeno nam je jedno veče u njenom salonu koje je isprekidano pričom o Šopenu, stihovima iz rane poezije koji ukazuju na gradske prizore, zatim njenim komentarima o njegovom odlasku itd. Gospodin ponavlja da „vlada svojim stanjem i čuva svoje spokojstvo” (Eliot 1998:12) dokle god je u poznatom, gradskom okruženju i temama koje se pričaju i prepričavaju po salonima, ali to stanje uravnoteženosti se gubi *kada vergl mehanički, umorno budi, / Ponavlja neku otrcanu ariju / S mirisom zumbula što iz vrta veje, / Podseća na ono što drugi su žudeli ljudi. / Jesu li tačne ili pogrešne ove ideje?* (Eliot 1998: 13). Međutim, ponavljanje i izgrađivanje pesničke slike prati odisejsku strukturu: vraćamo se ponovo ka *Pustoj zemlji* i sada tematski grozd iz *Portreta jedne gospođe* ponavljajući ariju koja nije vagnerovska već „otrcana” ponavlja i nedostatak strasti, kao što ponavlja i priziva u svesti čežnju drugih ljudi „onih iz vrta zumbula”, a onda se nit produžava i ostavlja u prostoru između poetskih tekstova: *Portreta jedne gospođe* i *Puste zemlje*. Nastavlja se i preobražava u pitanjima koja se odnose na veliku temu introspekcije koja se javlja u mnoštvu pesama iz Eliotove rane poezije od 1909–1905. godine. Ovde su naznačene stihovima „da li su tačne ili pogrešne ove ideje”. Odgovor nam daje gospodin kada postavlja pitanje u poslednjem delu pesme, šta bi radio ako bi ona umrla u nekom sumornom popodnevju. Tada ne bi znao šta oseća, da li bi to bilo mudro, prerano, kasno. A na kraju kakav je smisao svega? Ne bi li pita se gospodin prednost bila na njenoj strani. U ovom trenutku u samo čitanje kao tumačenje uvučen je čitalac. Pred njim su stihovi koji slede stih „ne bi li prednost bila na njenoj strani” i glase *Ta muzika deluje kad „umire i pada”, / A kad je već reč o smrti – / Da li bih imao pravo da se nasmešim tada?* (Eliot 1998: 14). Drugim rečima, iz ovog „unutrašnjeg” konteksta pesnička slika o temi ljubavi čini se sve složenijom. Ne samo da su umešani narativni i lirski delovi, već smo stihovima o „muzici” ili zvuku koji pada odvučeni u „spoljašnji” kontekst koji je već unutrašnji jer je u okviru

same pesme. Reč je naime o zatvorenoj aluziji na Šekspirovu *Bogojavljenku noć* i ljubav, čulnu, stranu, umiriću koju gaji vojvoda Orsino prema Oliviji. Odgovor, barem u jednom delu je dat. Muzika ima smisla, i kad je violina i kad je vergl, i kad je umetnička ili otrcana arija, samo ako ona budi osećanja koja deluju kad zvuk pada, naime kao se navodi u Šekspirovoj drami da se napeva dostavi toliko da srce od njega prepukne. *Ako se ljubav hrani muzikom / Svirajte još; tu hranu dajte meni / U preobilju, te od presitosti / Želja za jelom da prenemogne / I premine. Ponov' te napev taj!* (Šekspir 2000: 377). Dakle, odgovor se daje upravo u autoreferencijalnom savijanju umetnosti ka sebi samoj, što ka Eliotovim pesmama međusobno, što prema svekolikoj književnosti i kulturi.

Sa druge strane, javlja se Hristić koji piše narativni poetski tekst, i transformiše narativnost „fragmentarno” datu kod Eliota, u pesmi „Brodski dnevnik” proširujući je na čitav tekst. Preuzima motiv **putovanja**, koji je spoljašnji: putovanje brodom ali i unutrašnji: putovanja u sopstvenoj svesti, odnosno unutrašnjoj potrazi sa samosvešću i smislom, mešajući na taj način motive iz spoljašnjosti sa onima iz unutrašnjosti. Kako prolazi spoljnim svetom tako prolazi i unutar sopstvenog selfa u potrazi za sopstvenim identitetom. Iako počinje aluzijom na Odisejevo putovanje *I sada, nećemo se vezati za katarke, / Već otvoriti svoje uši moru koje se nadima / Od glasova, toj pećini, toj pećini tišine, ponoru zvuka* (Hristić: 1959: 46) pred nama se otvara vidik broskog putovanja koje nas zatvorenim aluzijama odmah vodi do Eliota i to do rane poezije sa kojoj počinje propitivanje i samoispitivanje pesničkog subjekta slično onom u Eliotovom poetskom sistemu. Pitanje se otvaraju u različitim pesmama, ponavljaju iznova i postavljaju pitanja o nagoveštenom, nedovršenom smislu i samopostojanju, a odgovori koji se daju takođe su rasuti u drugim pesmama, povezujući tako jedne pesme sa drugima u čitav, sada Hristićev sistem, a pitanje sa odgovorima u priču o putovanju kroz sopstvenu unutrašnjost i odgovore o mestu i vremenu u kome subjekat živi i teži da otkrije sopstveni identitet. *Kakav je život to što raste / Iza meseca, kakav mir, kakvi glasovi odjekuju / U našoj praznoj lobanji?* (Hristić 1959: 48). Ovakav skoro prufrokovski glas nas vodi upravo ka dvema pesmama u kojima se pominje tema mora i tema „sobe” kao unutrašnjeg prostora u moru. Spoljašnjost se izvrnula kao morska zvezda i u sebe primila vazduh u moru kao morskoj odaji, istovremeno postavljajući u ovoj složenoj pesničkoj slici pitanje o sopstvenom mestu, „preokrenutom”, novom preobraženom u svetu koji se neprestano preobražava i menja, kako u Hristićevim tako i u Eliotovim pesmama. *More je oko nas, soba je u nama, i otići iz jedne / Znači nositi*

*jednu drugu sa nama – / More je oko nas ali nije u nama, / More je oko nas, ali soba je u nama* (Hristić 1959: 49). Dve pesme ili dva poetska teksta kao nova književna oblika u Hristićevom rečniku i teorijskoj terminologiji su upravo *Ljubavna pesma Dž. Alfreda Prufroka* i *Četiri kvarteta*. U *Prufroku*, zvaničnoj verziji iz 1917. godine susrećemo se sa stihovima na kraju pesme: *U odajama mora bili smo zabavljeni / Kraj devojaka morskih što vence trave nose, / Ljudski nas glasovi bude, i mi davimo se* (Eliot 1998: 9). More je, kako glase Hristićevi stihovi, oko nas, a soba je u nama. Dakle, kao i kod Eliota u „odajama mora smo sedeli”, ili kako Hristić dalje navodi „more je oko nas, ali nije u nama”, odnosno „more je oko nas, ali soba je u nama”. Preplitanje unutrašnjeg i spoljašnjeg u odgovoru na pitanje kojim putem krećemo da odgovorimo na Hristićevo pitanje „kakvi to glasovi odjekuju” upravo je u neobičnom Eliotovom jezičkom sklopu u kome se prepliću glasovi kao deo vazdušnog, spoljašnjeg prostora i mora kao unutrašnjeg prostora u kome, pošto pesnički subjekat ne može da pruži „konačni” odgovor ostaje da nas „glasovi bude, a da se mi davimo na vazduhu”, a ne u moru. Preplavljeni slikom vode u kojoj se ne davimo, ali u kojoj nas bude ljudski glasovi, kao glasovi svesti i samosvesti, ostajemo da plutamo u vazduhu i da se davimo u nemogućnosti da pružimo jednu istinu. Zato je istina više. Upravo nas na to podseća Hristić kada slikom mora priziva i slike iz *Četiri kvarteta* u kojima se slika mora povezuje kao nešto što je oko nas, kao nepoznato polje, dok je preobražaj iz tog nepoznatog što nas okružuje upravo reka u nama koja se stalno kreće.

Reka je u nama, more sve oko nas; / More je i rub kopna, granit / U koji ono doseže, žalovi gde izbacuje / Svoje nagoveštaje ranijih i drugačijih svetova [...] More ima mnogo glasova, / Mnogo bogova (Eliot 1998: 162–163).

Putovanje pesničkog subjekta je predstavljeno u nizu kako Eliotovih ranih pesama (1909–1915) zatim *Prufroka*, *Preludijuma*, *Rapsodije jedne vetrovite noći* itd. Dok je kod Hristića putovanje dato u lirsko-narativnom poetskom tekstu sastavljenom iz šest delova, što smo posebno uočili u stihovima koji su aluzije na Prufroka iz *Ljubavnih jada Dž. Alfreda Prufroka*. Eliotov pesnički subjekat je tragalac ne samo za smislom već i za sopstvenim pozivom koji se u *Pustoj zemlji* otkriva kao poziv pesnika ili kod Hristića kao pojedinac koji traga za sopstvenim identitetom koga prepoznajemo upravo u aluzijama na Eliotovog *Prufroka* i *Četiri kvarteta*.

Još jedna tema je interesantna u komparativnom izučavanju Eliotovog i Hristićevog poetskog sistema. **Reč je o dijalogu kao vrsti razgovora dva subjekta, dva poetska subjekta, ja i ti u okviru jednog selfa kao potrage za**



**identitetom upravo u tom razgovoru.** Poetsko *ja* razgovara sa prethodnim *ja* kao što slike u ogledalu odslikavaju iskustva koja u transformaciji i preoblikovanju učestvuju u izgradnji identiteta promenljivih *ja* koje pokazuje da je naš identitet upravo u promeni i preobražaju a ne u stasisu, mirovanju i nepromenljivosti ili tradiciji zamrznutih vrednosti. Pogledajmo Hristićeve pesme „Večernja tišina”, „Jedno sentimentalno putovanje po mojoj sobi”, „Razgovor”, „Narcis” i Eliotovu ranu pesmu iz 1915. godine koja do sada nije prevedena na srpski jezik „Prva rasprava između mene i mog tela”, i „Druga rasprava između tela i duše”, „Bakhus i Arijadna”, rane pesme „Pojave, pojave reče on”, „Smrt sv. Narcisa” i poznata *Četiri kvarteta*.

U *Kvartetima* se susrećemo sa čuvenim stihovima o „složenoj aveti” i razgovoru dva *ja* u u različitim iskustvima koje subjekt proživljava.

Po asfaltu bez nekog drugog zvuka  
Između tri reiona gde dim se dizao  
Sretah jednog gde hoda, luta, žurno  
Kao da ga meni, ko metalno lišće  
Bez muke goni vetar gradske zore  
Kad zagledah to oboreno lice  
Oštro i pomno, onim izazovom  
Prvome strancu u sve bleđi sumrak,  
*Uхватih nagli pogled nekog mrtvog*  
*Učitelja znanog, zaboravljenog, prisećanog,*  
*I jednog i mnogih; u smedim crtama*  
Oči neke znane složene aveti  
*Ujedno prisne i neodredljive.*  
Pa preuzeh duplu ulogu i *viknuh*  
*I čuh drugoga povik: „Šta! Ti ovde?”*  
*No nismo bili. Ja još bejah isti,*  
*Znajući sebe, ipak neko drugi –*  
A njemu lice tek stičaše oblik; ipak  
Prepoznavanje nužno usledi na reči.  
I tako bez otpora zajedničkom vetru,  
Za nespোরазum i suviše strani,  
U slozi na tom preseku vremena  
Da susret nije nigde, ni pre ni posle,  
Išli smo pločnikom ko mrtva straža (Eliot 1998: 1974).

Razgovor između dva *ja* kao kretanje oblika (Die Geschalt) u stvaranju identiteta pojavljuje se i kao slika u ogledalu i kao odjek, eho, zvuk koji se ponavlja iz priče o Narcisu i nimfi Eho koja je ponavljala samo Narcisove

reči iz priče o Narcisu iz Ovidijevih *Metamorfoza* koja se javlja u Eliotovoj ranoj pesmi „Smrt sv. Narcisa”. U *Kvartetima* je razgovor u prepoznavanju i neprepoznavanju, u građenju identiteta koji se u isti mah narušava, a čitav proces nas upućuje upravo na promene i nemogućnost stalnog, identičnog, *istog* u identitetu.

Slično je i sa Hristićevim pesmama u kojima odjekuju upravo razgovori iz navedenih Eliotovih pesma. Navešćemo samo neke. U pesmi „Razgovor” susrećemo se sa stihovima:

Izgubljen u toplom polumraku, opuštenih čula / Ja slušam taj glas koji se polako pretvara u svoju prošlost, / Lica koja je video i koja sada trepere, sasvim / Nepravедno prepuštena volji njegovih reči. / Jer iste stvari nikada neće pripadati našim istim / Rečima, i ja uzalud pokušavam da dodam / Dve preostale dimenzije njegovom glasu: vreme njegovo / Samo je prazna strana koju nadohvat ispunjavam (Hristić 1959: 58).

U ranoj Eliotovoj pesmi koja se stihovima tragovima upravo u vidu razgovora prenosi u *Četiri kvarteta* pronalazimo stihove koji se ogledaju kao oblik u kretanju, lakanovski rečeno, u Hristićevoj pesmi „Razgovor”. Pesme se ogledaju jedna u drugoj, dok u interpretativnoj šetnji pratimo „razgovor” između Eliotove i Hristićeve pesme. Istovremeno pratimo razgovor dva subjekta u okviru jednog selfa, koji pokazuju upravo razvoj različitih iskustvenih slika *ja* u okviru jedne ličnosti i izgradnju date ličnosti. Metaforično su predstavljeni „likovi” subjekta, kao razgovor između sebe i nekog nepoznatog. Upravo taj nepoznati u prepoznavanju stihova *tragova* u prostoru koji se otvara između Hristićeve i Eliotove pesme predstavlja jedno prethodno *ja* koje razgovora sa jednim sadašnjim *ja*. U stihovima rane Eliotove pesme napisane u periodu 1909–1915.

Pojave, pojave reče on *koja pripada široj celini Skidanje sa krsta susrećemo se sa stihovima* Istraživao sam svet dijalektičkim putem ; / Ispitivao sam nemirne noći i trome dane / I pratio svaku stranputicu tamo gde je vodila; / I uvek nađem isti neizmenjeni / Nepodnošljivi, neograničeni lavirint. / Kontradikcija je dug koji bi naplatio / I tvoja jedina nagrada. [...] A onda je pomalo vlažan povetarac / Udario o prozore dok je on spavao. / Čak i da su to bili ljudski glasovi u dimnjacima / I kopcima, i na stepeništu, / Ne biste znali da li su se smejali ili plakali (Eliot 1996: 75–76).<sup>2</sup>

Upravo „on” se prenosi u drugo *ja* složeno kao avet koja u sebi ima i jednog i mnoge. Razgovor između dva *ja* je razgovor između sebe i nekog drugog koji je takođe *ja* ali iz nekog drugog perioda. Drugim rečima, u samospoznaji *ja* razgovora sa *drugim* i drugačijim od sebe. Ulivena je spoljaš-

---

<sup>2</sup> Na srpski prvi put za srpsku javnost prevela Milena Vladić Jovanov. (Prim. autora teksta).

njost u unutrašnji prostor koji je prolaz između dva *ja*. Hristić u „Razgovoru” odlazi i korak dalje. Ne samo da se intertekstualno oslanja na *Pojave*, koje može uočiti čitalac u svojim interpretacijama ili na *Kvartete* koji su mu bili dobro poznati, već uvodi još jedan element a to je metakvalitet i to složenog, modernističkog oblika koji se kod Eliota javlja ne samo u *Kvartetima*, *Pustoj zemlji* itd. već i u ranoj poeziji. Navodimo *Kvartete* jer se Hristićev poetski subjekat u „Razgovoru” pita upravo o mogućnostima reči da izraze značenje. Kako navodi „iste reči nikada neće pripadati našim istim / Rečima, i ja uzalud pokušavam da dodam / Dve preostale dimenzije njegovom glasu: vreme njegovo / Samo je prazna strana koju nadohvat ispunjavam” (Hristić 1959: 58), dakle reči nisu dovoljne i pucaju pod teretom značenja kako navodi Eliot. Jezgrovito u Hristićevim stihovima nalazimo **novi književni oblik** koji prati promenu sadašnjosti i modifikaciju prošlosti i budućnosti upravo u sadašnjosti. Menja se hajdegerovski „vulgarno shvatanje vremena” koje Hajdeger navodi za Aristotelovo i Hegelovo shvatanje sadašnjosti i pojma *sada* i dolazi se do složenog shvatanja vremena u kome je uključen prostor i u kome sadašnjost i sa njom vezana prisutnost gube značaj u odnosu na označitelje prošlosti i budućnosti koji stvaraju prostor između sebe upravo u sadašnjosti i omogućavaju da rezervoar značenja uvek bude svež i pun. Prošlo *ja* i buduće *ja* spajaju se u nedovršenom sadašnjem *ja*. Sa druge strane, upravo je iskazano i nepoverenje u reči koje mogu da izraze takvo promenljivo i preobražajno *ja*. Takav pokušaj stvara očaj koji uočavamo i kod Eliota i kod Hristića. Eliota čak vidimo kako sedi pogrbljen i pita se o tome šta je kao pesnik uradio sa rečima. Skoro postmodernistički posmatramo Eliota koji kao da je ušao u pesmu glavom i bradom.

I evo me, na pola puta, / posle dvadeset godina [...] Nastojanja da naučim upotrebu reči, a svaki je pokušaj / Potpuno nov početak, i druga vrsta neuspeha / Jer čovek nauči samo da bolje iskoristi reči / Da izrazi ono što više ne mora da kaže, ili način / Na koji više ne želi to kazati. I tako svaki poduhvat / Jeste novi početak, prepad na neartikulirano / Sa jadnom opremom što sve gora biva (Eliot 1998: 160).

U *Večernjoj tišini* pratimo čuveno eliotovsko “You and I” u šetnji gradskim ulicama u *Prufroku* dok se kod Hristića susrećemo sa *Vi u večernjim kapijama, u sumračnim ulicama*, / [...] *Vi dvoje negde u parku* / [...] *Vi koji zagrljeni idete / Ovom kišnom ulicom nestvarnijom od sna* / [...] *Čujete li korak iza sebe, / Čujete li reč njegovu između šaptanja* (Hristić 159: 12–13). Pored gradskog motiva, opisa gradske šetnje i prizora vezanih za grad, pojavljuje se čuveni razgovor o čemu je već bilo reči. Razgovor u Eliotovom *Prufroku*

vezan je ne samo za introspekciju već i za pitanje kome se pesnički subjekat obraća. Mnogi tumači su upravo zastali na ovom pitanju obraćanja, dok smo ovde pokazali da je reč o samoispitivanju i ogledanju svog lica u drugom licu. „Podimo sada ja i ti”. Upravo ovo „ti” brinulo je tumače usredsređene na centralizovane strukture tumačenja Eliotovog poetskog sistema u kome nema monolitnih istina, već je centar uvek van centralizovane igre značenja. Ako uzmemo u obzir napomenu Donalda Dž. Čajldsa (Donald J. Childs) da je „to ja govornik” (Childs 2001:66), onda se moramo upitati kakva je funkcija „ti”. Kome se govornik obraća? Tumači različito odgovaraju na ovo pitanje. Neki poput Dž. Vilijamsona (G. Williamson) smatraju da „ti” označava žensku osobu ukoliko se naravno uzme u obzir sam naslov pesme, tj. da je u pitanju ljubavna pesma kao žanr. Dakle, da se muškarac obraća svojoj ljubavnici. U ovaj razgovor se umešao još jedan govornik koji je povezan sa onim što sam navela, da su razgovori kako kažu Hristić i Eliot, „nesvakidašnje prirode”. Vilijamson ističe da je u epigrafu za *Prufroka* reč o „sceni van ovog sveta, na jednom dubinskom nivou” (Williamson 1966: 59). Sagovornik je naime sa drugog sveta jer je Eliot uzeo epigraf iz Danteovog *Pakla*. Time se uvodi sasvim nova dimenzija u razgovoru koji sada upućuje ne samo da razgovor kao takav već na mogućnost razgovora koji upućuje na tekstualnost i delo autora koje se može čitati i mora čitati uvek u odsustvu. Naime u epigrafu Gvido od Montefeltra obraća se Danteu, misleći da je i on mrtav te je to uslov njegovog obraćanja. Ukoliko bi mislio da je Dante živ, ne bi mu se ni obraćao. Uslov govora je smrt autora, drugim rečima njegovo odsustvo. Sa jedne strane razgovor, sa druge strane priroda razgovora koja nas upućuje na tekstualnost i književnost kao takvu. Derida je pretpostavku smrti uzeo kao uslov govora, odnosno postojanja jezika. Ta funkcija se posebno vidi u pisanom govoru koji se upravo po odsustvu prezentnosti razlikuje od usmenog govora. Da bi pisani govor mogao bilo šta preneti on to mora da čini u odsustvu svog pošiljaoca. Time se upućuje na dekonstrukcionističku **iterabilnost** znaka, odnosno na mogućnost da se pojavi u različitim kontekstima i bez volje i prisustva pošiljaoca, odnosno autora. Pesnički govor je posebno obeležen osobinom iterabilnosti. Ako se na trenutak zaustavimo, možemo uočiti da nas ova perspektiva upućuje na pojam identiteta koji se otkriva u samoispitivanju koje se opet otkriva u postavljanju pitanja i odgovorima u samospoznaji, odnosno u samopropitivanju kao vrsti samointrospekcije. Dante je, ne zaboravimo „pesnički subjekat”, dakle sa njim kao pesničkim subjektom u *Paklu* ulazimo u promenu između živog i neživog. Sam zagrobni svet u *Paklu* je fiktivan i fikijski. Drugim rečima, ako je Gvido kao pesnički

lik zamenio Dantea sa nekim ko je mrtav, a ne živ, onda smo i mi kao čitaoci uvučeni u ovu fantaziju koja ne deli život od smrti. Drugim rečima, i mi smo kao čitaoci uvučeni u preispitivanje pojma stabilnosti identiteta. Ne samo da ne možemo identitet tumačiti stabilno već ne možemo ni stabilno tumačiti samu pesmu, bar ne sa onom pouzdanošću koju bi možda imala da nije bilo parergona i uspostavljene relacije između naslova, epigrafa, i pesme. Danteov epigraf se više ne može zanemariti i time dolazimo do neodlučnosti kao dekonstrukcijskog pojma koji se u tumačenju ogleda u primeni i kod Hristića i kod Eliota. Nijedno značenje nije do kraja niti postoji jedna istina, niti pouzdano možemo govoriti samo o jednom značenju. Čak i kad govorimo o značenju i Eliot i Hristić nas odvede u mogućnosti kojih nismo ni svesni u prvi mah. Poigravaju se našim dotadašnjim shvatanjima, uvek upućujući svoje čitaoce da se iznova vrate njihovim pesmama.

Hristićeva poezija u odnosu na Eliotovu ukazuje na jednu vrstu sintetičnosti. U „Večernjoj tišini” čuje se i razgovor koji je sa onog sveta, odnosno koji je samo naizgled prazan i koji za sobom vuče značenja „zveketa metalnog lišća” iz *Kvarteta* i pojave „složene aveti”, ali isto tako upućuje i na motive koji su tipično eliotovski kada se opisuje grad. Reč je naime o motivima slikama kao što je krzno mačke, žuti dim, večernji sati, zavojitost stepenica i sumračnost i mesečeva svetlost pre nego svetlost jasno vidljivog ali ne zaboravimo platonovski varljivog sunca. Takvu vrstu sintetičnosti pronalazimo upravo u prvoj strofi Hristićeve pesme *Večernja tišina*.

Vi dvoje u *večernjim kapijama*, u *sumračnim ulicama*,  
 Kraj sporednih izlaza, pored zidova  
 Od crvene opeke i *komada stakla*,  
 Vi koji zagrljeni sanjate o mesečini  
*Upletenog u krzno mačke*, iščezloj  
 U naborima zavese ili lavežu psa,  
 Vi dvoje, vi dvoje sami u mraku, sami  
 Uz poslednji stub *bez svetiljke i bez sna* (Hristić 1959: 12).

Ukoliko se setimo Eliotove rane pesme *Prufrokov bdenje* koja je, kako se iz *Beležnice* vidi deo kasnije zvanično izdate *Ljubavne pesme Dž. Alfreda Prufroka* uvidećemo kako stihovi tragovi, nosioci motiva i slika dele poetski prostor i u Hristićevom i u Eliotovom poetskom sistemu. Početni stihovi *Prufrokovog bdenja* glase:

Da li da kažem, *izašao sam u sumrak uskim ulicama* / I gledao dim što diže se iz lula / Usamljenih ljudi u košuljama, nagnutih kroz prozore. [...] Video sam kako se svet *uwija u klupko* / A onda se iznenada rastvorio i nestao (Eliot 1996: 43).<sup>3</sup>

Sumračne ulice, parkovi, gde se dvoje šetaju, i beskrajna tišina i usamljenost koja se uvlači, savija u klupko a onda nestaje kao „žuti dim što leđa i njušku tare o okna” iz *Ljubavnih jada Dž. Alfreda Prufroka* kako u zvaničnom tako i u izdanju iz *Beležnice*, a onda nestaje i rastvara se kao „klupko” iz *Prufrokovog bdenja*, pesme koja je bila središnji deo *Ljubavnih jada Dž. Alfreda Prufroka* a onda je Eliot u izdanju iz 1917. izostavio, ostavljajući stihove tragove rasute u zvačnom izdanju, a kako sada možemo da uočimo i u Hristićevom poetskom sistemu. Žuta magla, i dim koji klizi uličnim vidicima kao mačka i dvoje u šetnji, tišina, usamljenost i pitanje o smislu sopstvenog mesta i sveta uopšte pojavljuje se povezano sa jezičkom sintagmom „vi dvoje” kod Hristića ili „ja i ti” kod Eliota. Njihova veza ogleda se na nekoliko ravni. Spomenuli smo intertekstualne prostore između Eliotovih pesmama međusobno povezanih ali isto tako povezanih i sa Hristićevim pesmama, u kojima se otvaraju pitanja ali se ne daje odgovor. Jedan od odgovora koje pitanja ko je „dvoje” ili „ja i ti” postavljaju jeste da pred tim odgovorima začute, ili osećaju užas. Odgovor je nagovešten u Hristićevoj *Večernjoj tišini* a dat u drugoj Eliotovoj pesmi, što Eliotov sistem i prostor između Hristićevog i Eliotovog sistema čini samo složenijim, jeste upravo povezivanje obe pesme, i Hristićeve i Eliotove sa drugom ranom Eliotovom pesmom. Reč je naime o pesmi *Tišina*. Upravo u međusobnom odnosu parergona kao što su naslov, ili moto ili epigrafi o kojima smo govorili povodom *Ljubavne pesme Dž. Alfreda Prufroka* otvara se prostor mnogobrojnih interpretacija. Elementi parergona utiču na složenost semantičkih odnosa u nekom delu, interpretativne okvire čija promena vodi ka promeni značenja ili u najmanju ruku njihovih naglasaka. U ovom slučaju element parergona povezan je sa naslovom rane Eliotove pesme „Tišina”.

Na ulicama grada / Još je plima, / A zaglušujući talasi života / Povlače se i razbijaju / U hiljade slučajeva, / Spornih i raspravljanih: – To je vreme koje smo čekali – / Taj poslednji čas / Kad će život biti opravdan. / Sva ta mora iskustva, / tako široka i duboka, / Tako neposredna i teška, / Odjednom su utihnula. / Možeš ti da misliš šta hoćeš, / *Pred takvim mirom ja sam užasnut.* / Samo to i ništa više (Eliot 1996: 18).

---

<sup>3</sup> Na srpski prvi put prevela Milena Vladić Jovanov.

Potrebno je pomenuti ne samo sudare, sukobe, dodire, kontingencije, ponavljanja već i razlike i kretanje razlike u povezanim prostorima koji se otvaraju upravo pomenutim elementima između pesmama ili čitavih poetskih sistema. Diferencija se ogleda u tome što se kod Eliota pojavljuje „ja i ti” odnosno „ja” se pojavljuje kao govornik i obraća se nekom „ti”, što smo u gornjem delu teksta već pomenuli. Obračanje u Hristićevoj pesmi je za nijansu složenije. Obračanje je fikcija izvan fikcije jer se „nevidljivi” poetski subjekat obraća nekom ko je u zajednici, dakle „vi dvoje”. Ako bismo produžili u ovom ritmu, mogli bismo da uočimo da je ovde reč o modernističkom metatekstu. Čak da zamislimo samog Hristića kako se obraća gradskim ljudima i samoći koja ih muči. Opisujući grad, Hristić zapravo opisuje odnose između ljudi. Usamljeni ljudi su pejzaž za grad. Usamljenost je osobina grada koji živi u ljudima, koji su „usamljeni čak i kad su zagrljeni”, čak i kad su zagrljeni ne mogu da istisnu „krilo samoće između sebe” kako nalazimo u Hristićevim stihovima. Vratimo se na trenutak na već pomenutu utvarnost i treću osobu koja se nečujno i nevidljivo prikrada, ide iza para, iza „dvoje” u „Večernjoj tišini”, prati razgovor u *Pustoj zemlji* ili se pojavljuje kao složena avet u *Kvartetima*. U Hristićevoj pesmi pojavljuje se glas koji prati dvoje u njihovoj šetnji koja je i stvarna po gradskim ulicama i nestvarna kao hod kroz njihovu unutrašnjost, opisanu kao „kišna ulica nestvarnija od sna” kako nalazimo u Hristićevim stihovima. U *Pustoj zemlji* susrećemo se sa pojavom glasa odnosno zvuka koraka koji se čuje iza pesničkog subjekta i pojavljuje se kao treći, ali se ne vidi. U opisu nestvarnog grada u Eliotovim stihovima pojavljuje se mikronarativ, u obliku razgovora glasova od kojih jedan pita ko je onaj drugi, odnosno treći koji uvek ide sa strane.

Ko je onaj treći što stalno ide pored tebe? / Kada brojim, tu smo samo ti i ja / Ali kada pogledam niz beli put / Uvek vidim još nekog kako ide pored tebe / Nečujan, u smeđem ogrtaču, zakukuljen / ne znam da li je to čovek ili žena / – Ma ko je to sa tvoje druge strane? (Eliot 1998: 67).

Upravo to može biti skriveni posmatrač koji posmatra dvoje u šetnji i pojavljuje se kao glas „samosvesti”. Hristićev pesnički subjekat pita dvoje u šetnji

Dok su vam oči zatvorene, a prsti ćute, / Čujete li korak nekoga čoveka iza sebe, / Čujete li reč njegovu između svojih šaptanja, / Osećate li dodir njegov između svojih milovanja? / Jer uvek kad idete sami, misleći / Da nema nikoga da baci kamen svoga glasa / U zamračenu vodu tišine između vas, / Uvek budite svesni onoga koji uporno / Ide za vama i govori: Probudi se (Hristić 1959: 13).

Diferencija, kretanje razlika, odnosno neidentiteta u formiranju „istog” odnosno identiteta može se uočiti u naslovima povezanih pesmama „Narcis” i kod Hristića i Eliota. Reč je o figuri i obliku preobražaja koji je jedan od oblika koji se vezuje za stvaranje identiteta kao pesničkog subjekta, tako i pojedinca i ljudske vrste uopšte u Eliotovoj poeziji, kada se posmatra sa pesničke, psihološke i antropološke ravni.

U Hristićevim i Eliotovim pesmama posvećenim Narcisu, postoji razlika u shvatanju identiteta: Eliotov Narcis prolazi kroz preobražaje od fizičkih do psiholoških i tako dolazi do sopstvenog shvatanja samospoznaje da identitet nije u prisustvu, niti da je odsustvo razlika u identitetu u stvaranju slika o sebi predstava smrti. Hristićev Narcis je uhvaćen u nepomičnosti slike čije kretanje je zaustavljeno. Eliotova pesma „Smrt sv. Narcisa” filozofskim pojmom ponavljanja otvara prostor između *Narcisa* i *Puste zemlje*. Ponavljanje se uočava na strukturalnom nivou već u samoj pesmi o Narcisu. Tu početni stihovi predstavljaju krajnje stihove. Na početku se susrećemo sa njegovim okrvavljenim haljinama, dok o strelama koje probijaju njegovo telo i „crvenilu krvi” saznajemo na kraju. Ponavljanje na strukturalnom nivou otvara promenu i preobražaj na semantičkim i tematskom nivou. Iz preobražaja kroz koje Narcis prolazi saznajemo da ih je sve prihvatio i da je na kraju došao do samospoznaje da smrt metaforično shvaćena kao odsustvo, nije kraj života, naprotiv odsustvo je prisutno u životu koji se neprekidno menja, u iskustvo neidentiteta koji ulazi u identitet. Stoga Eliotov Narcis, odnosno njegova smrt nije u smrti već u prihvatanju života.

*Dodi u senku ove sive stene – / Udi pod senku ove sive stene, / I pokazaću ti nešto potpuno drugačije / Tvoju kako se prući preko peska / U praskozorje, ili / Tvoju senku što u odrazu vatre igra na crvenoj steni: Pokazaću ti njegove krvave haljine i udove / I sivkastu senku na njegovim usnama. [...] Igrao je na vrelom pesmu – Sve dok se strele nisu zarile / u beličastu kožu koja ih prigrlila i predade se crvenilu krvi / I on bi zadovoljan / Sada je zelen, suv, obeležen / sa senkom u ustima<sup>4</sup> (Eliot 1967: 28–30)<sup>5</sup>.*

Eliotov Narcis je senku kao predstavu smrti „progutao”, drugim rečima prihvatio. I ne samo da je prihvatio odsustvo, kao odsutno prisustvo već je prihvatio i dinamizam, promenu i preobražaj sopstvenog identiteta. U preobražajima koji se vezuju kako za prirodu tako i za čoveka, Narcis menja oblike, od „zgrčenih butina”, drveta, ribe, devojčice, igrača i u svima posmatra sebe, na kraju je zadovoljan jer uspeva da promenu prihvati kao sastavni

---

<sup>4</sup> Isticanje M. V. J.

<sup>5</sup> Na srpski prevela Milena Vladić Jovanov.



deo identiteta. Ponavljanje o kome smo govorili ogleda se u naglašenim stihovima. U njima uočavamo i prostor koji se posebno u pojmu senke otvara kao prolaz ka *Pustoj zemlji*. Sa senkom i shvatanjem senke povezano je znanje „nečeg što nije” odnosno „nečeg potpuno drugačijeg”. Dakle drugačijeg od senke, od odsustva. Dvostrukim potezom ponavljaju se stihovi vezani za senku i u *Pustoj zemlji*. I tu je upućen poziv pesničkom subjektu da dođe pod senku (*Dodi u senku ove crvene stene*) / *I ja ću ti pokazati nešto što nije / Ni tvoja senka što se ujutro vuče iza tebe, / Ni tvoja senka što ti uveče ustaje u susret* (Eliot 1998: 54). Pozivanje na senku i „strah u pregršti prašine” u *Pustoj zemlji* imaju dva interpretativna prolaza: jedan je ka parergonu kao što je epigraf koji govori o Sibili iz Kume iz Petronijevog *Satirikona* koja se pretvorila u prašinu a onda u glas, a drugi interpretativni put je ka Ovidijevim *Metamorfozama* u kojima se pojavljuje priča o Narcisu i njegovom preobražaju i koji obrazovani čitalac povezuje sa Eliotovim Narcisom. Ono što povezuje Sibilu i Ovidijevog Narcisa jeste želja da se umre jer se dalje ne ume ili ne može nastaviti. Oni teže ka stazisu, dok Eliotov Narcis želi i prihvata promenu i nastavlja dalje. Nemogućnost da prihvati svoju sliku kao drugačiju sliku od sebe, tj. da je prihvati kao sliku, da prihvati prostor između sebe i slike, Ovidijevog Narcisa je odvučla u smrt. On je želeo da se stopi sa sopstvenom slikom u koju je bio zaljubljen. On se *samome sebi divi, nepomično motri i stoji / Sličan istesanom iz parskogoga mramora kipu* (Ovidije 1907: 93). Ovidijev Narcis se okreće kipu da bi zaustavio kretanje koje je samogeneričko načelo ne samo identiteta već i pisanja i tekstualnosti. Pisanje upravo označava kretanje, dinamičnost, stalno prisustvo odsustva, odnosno upisivanje odsustva, dok Narcis želi nešto suprotno: prisustvo i neponovljivost. Ovde se susrećemo kao što smo u radu više puta ponovili sa pojmom identiteta koji je ne samo identitet pesničkog subjekta već i identitet teksta, posebno pisanja u pesničkom tekstu. Ovidijev poetski subjekat zaključuje da je Narcis „momak lagane vere” i da ono što ljubi i gleda predstavlja „senku odbijenog lika” (Ovidije 1907: 75). Susrećemo se ponovo sa predstavom senke kao predstave odsustva, koje upozorava, ukoliko se ne prihvati da će voditi u smrt. Hristićev Narcis u ovom intertekstualnom prepletu i dinamičnim interpretativnim prolazima između pesama više se aluzivno vezuje za Ovidijevog Narcisa. Međutim, i ovde se kod Hristića uočava transformacija u književnom obliku jer se njegov Narcis vezuje za Ovidijevog Narcisa, ali ima i pomeranja: naime pesnički subjekat poručuje u Hristićevom *Narcisu* da je potrebno prvo prepoznati sebe, dakle doći do spoznaje o vremenskom i prostornom ponavljanju u identitetu. Početni stihovi naglašavaju stazis

To isto lice gleda me sa druge strane / Iz svog nepomičnog kristalnog prostora / [...] Uhvaćen u toj nepomičnosti ja pokrivam / Sliku rukom, ali ona ostaje daleko / Iznad meseca, / Zaustavljena u svom kruženju (Hristić 1959: 59).

Poslednji stihovi upućuju na promenu, odnosno da je potrebno prepoznati sebe da bi se zavolela oba lika, i onaj koji gleda i njegov odraz u slici.

Treba prvo prepoznati sebe, / pa onda zavoleti / Taj lik koji traje koliko i otvorene oči / U kojima čitam samo užas / Što pripadaju obema stranama (Hristić 1959: 59).

Složenost poslednjeg stiha u kome se pojavljuje „užas” upućuje na dvostrukost Hristićevog stava prema transformaciji, odnosno promenjenom stavu prema sopstvenoj slici. Iako priznaje da je potrebno spoznati sebe, ipak ostaje užas u prihvatanju i prošlih i sadašnjih slika o sebi i promene koja se desila između njih. Nove nose tragove starih, ali samo iskustvo promene može biti bolno. Te tako Narcis u Hristićevoj pesmi ostaje u interpretativnom okviru neodlučivosti: kako postići obe stvari. Polje neodlučivosti jeste upravo ono što se vezuje za teoriju i filozofiju deridijanskog tipa u pristupu čitanju i tumačenju književnosti. U tome je Hristić pokazao koliko je savremen pesnik, ali i onaj pesnik koji vidi više, koji ostaje novim generacijama i čija dela treba iznova čitati.

Dakle, izmene i transformacije su i u razlikama u ovim komparativnim analizama.

Potrebno je, stoga, pažljivo iščitavati stihove i strukturalno i semantički ih dovoditi u vezu jer ne ponavljaju se samo stihovi iz jedne pesme u drugu istog autora niti citati koji se preuzimaju iz svekolike književnosti već pesme različitih autora mogu međusobno razgovarati a u tom prostoru *između* njih, čitalac će pronaći u susretima značenja koje će rasplesiti drugačije poimanje prirode novih umetničkih oblika.

O težini puta samoispitivanja i samospoznaje u razlika koje se kreću i mnoštvu slika koje drugima dajemo o sebi ili ih sami sebi fantomski predstavljamo, Hristić govori i u *Jednom sentimentalnom putovanju po mojoj sobi*. Pesnički subjekat govori o prepoznavanju drugog u promeni za koje odvojenost, tj. razlika nikada nije dovoljno velika da bi se most lako podigao.

Da se srećemo na ulici i ne prepoznavamo, / Da se vraćamo u ova četiri otupela zida / I bivamo stari prijatelji, / Jer, izodvajan, ja nikada neću moći / Da sačekam prvo svetlo preranog dana / Koje će sa treskom razbiti ove prozore (Hristić 1959: 22).

Pesnički subjekat govori da „izodvajan” rasut u razlikama neće moći da sačeka prvo svetlo preranog dana. Drugim rečima, da je potrebna snaga da

se razlike nadu u harmoniji ali i da je to jedini put ka promeni, ka kretanju, ka životu, jer u protivnom kako pesnički subjekat u prvom delu pesme koja eliotovski podseća na početak *Puste zemlje* i čuvene stihove *April je najsvirepiji mesec, što rada / Jorgovan iz mrtve zemlje, meša / uspomenu i želju, uzbuđuje / Zamrlo korenje proletnjom kišom* (Eliot 1998: 53), sada navodi *Polako, leto se završavalo pljuskom kiše. Nije nam / Bilo dato da završimo svoja putovanja, ostali smo / Zaboravivši snagu početaka, sa uzaludnom radošću kraja* (Hrستیć 1959: 19). Kod Eliota početak proleća koje promenom uznemirava stasis zime, kod Hrستیća najava zime koja donosi „uzaludnu radost kraja”. Dva prepletena i jedna ka drugom savijena shvatanja početka i kraja. Nove početke i nove krajeve pronaći se čitalac u vezivnom tkivu i tekstualnom tkanju poetskih sistema, dodajući svoje niti ali i prepoznajući niti zakona teksta koji postoji u svakom od ovih sistema i pojedinačno i u međusobnoj relaciji.

#### IV NOVI NAZIVI ZA NOVE UMETNIČKE OBLIKE

Potrebno ne samo pronaći model modernog čitaoca već i nove nazive za moderne oblike književnosti, kao što su poetski tekst, narativno-poetski tekst, poetska proza, a ne samo ostajati kod uobičajenih naziva lirska pesma ili roman, drama, jer u savremenom dobu ne možemo se držati starih definicija koje ne odgovaraju novim umetničkim izrazima isto tako novog doba. Potrebno je ponovo se baciti u promišljanje o Hrستیćevoj poeziji i pronaći ono što u njoj pripada prošlosti koja je u eliotovski shvaćenoj tradiciji uvek već deo savremenosti, ali koja istovremeno predstavlja i mogućnost budućnosti. Potrebno je takođe otisnuti se u nova tumačenja koja ostavljamo za drugi rad, u kojima ćemo prikazati Hrستیćeve pesme prevedene na engleski i uhvatiti se u istom jeziku, u koštac sa stihovima i Eliota i Hrستیća i napraviti jedan novi prenos značenja kao prevod sa jednog mesta u drugi u kulturi jednog jezika.

#### LITERATURA

- Aligijeri, Dante. *Pakao*. Beograd: Prosveta, Banja Luka: Littera, 2005.  
Aligijeri, Dante. *Čistilište*. Beograd: Prosveta, 2005.  
Aligijeri, Dante. *Raj*. Beograd: Prosveta, 2006.  
Abot, Porter H. *Uvod u teoriju proze*. Prevela Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

- Barthes, Roland. *S/Z*. Translated by Richard Miller. Oxford: Blackwell Publishing, 1974.
- Brooker, Jewel Spears. *T. S. Eliot and Our Turning World*. New York: St. Martin's Press, LLC, 2001.
- Bruce Fink in collaboration with Héloïse Fink and Russell Grig.
- Bush, Ronald. *T. S. Eliot*. A Study in Character and Style. New York: Oxford University Press, 1983.
- Badenhausen, Richard. *T. S. Eliot and the Art of Collaboration*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Childs, Donald J. *From Philosophy to Poetry – T. S. Eliot's Study of Knowledge and Experience*. New York: Palgrave, 2001.
- Coming". Berlin. New York: Walter de Gruyter, 2005.
- Currie, Mark, *Postmodern Narrative Theory*. New York: Palgrave, 1998.
- Davidson, Harriet, *T. S. Eliot and Hermeneutics*. Absence and Interpretation in *The Waste Land* Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1985.
- Derida, Žak. *Istina u slikarstvu*. Prevod Spasoja Đuzulana. Sarajevo: Svjetlost, 1988.
- Derrida, J. *The Gift of Death*. Translated by David Wills. Chicago and London: The University Press, 1992.
- Derrida, J. *Writing and Difference*. Translated, with an Introduction and Additional Notes, by Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- Delez, Žil, *Razlika i ponavljanje*. Beograd: Fedon, 2009.
- Delić, Jovan, *Dominante, tendencije i mijene u pjesništvu Jovana Hristića*. Moderni klasicista Jovan Hristić: zbornik radova / [urednik Aleksandar Jovanović]. Beograd: Institut za književnost i umetnost: Učiteljski fakultet, 2009. 15–45.
- Eko, Umberto, *Ime ruže*. Beograd: Paideia, 2002.
- Eliot, T. S. *The Use of Poetry and The Use of Criticism*. London: Faber and Faber Limited. 1964.
- Eliot, T. S. *Selected Prose of T. S. Eliot*. Edited and with an Introduction by Frank Eliot, T. S. *Selected Essays 1917–1932*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1932.
- Eliot, T. S. *The Varieties of Metaphysical Poetry*. Edited and Introduced by Ronald Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays 1909–1950*. New York: Harcourt Brace and Company, 1952.
- Eliot, T. S. *Izabrani tekstovi*. Prevela Milica Mihailović. Beograd: Prosveta, 1963.
- Eliot, T. S. *Pesme*. Priredio Jovan Hristić. Beograd: SKZ, 1998.
- Eliot T. S. *Inventions of the March Hare*. Poems 1909–1917. Edited by Christopher Ricks. New York: A Harvest Book, Harcourt Brace and Company, 1996. Na srpski prevela Milena Vladić Jovanov.
- Eliot, T. S. *Poems Written in Early Youth*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1967.
- Fridrih, Hugo, *Struktura moderne lirike*. Novi Sad: Svetovi, 2003.
- Hristić, Jovan, *Oblici moderne književnosti*. Beograd: Nolit, 1968.

- Hristić, Jovan, *Aleksandrijska škola*. Beograd: Prosveta, 1963.
- Hristić, Jovan, *Poems*. Translated by Bernard Johnson. London. Beograd: ASWA: 2003.
- Grigg, Russell: *Lacan, Language, and Philosophy*. New York: State University of New York Press, 2008.
- Hristić, Jovan, *Poezija i filozofija*. Novi Sad: Budućnost, 1964.
- Hristić, Jovan, *Stare i nove pesme*. Novi Sad: Književna zajednica, 1988.
- Hristić, Jovan, *Pesme*. Beograd: Nolit, 1959.
- Hühn, Peter; Kiefer, Jens, *The Narratological Analysis of Lyric Poetry, Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. W. B. Yeats: The Second.
- Jejts, V. B. *Ja sam iz zemlje Irske*. „Drugi dolazak”. Beograd: UIKJ, 1999. Preveo i prepevao Milovan Danojlić.
- Korg, Jacob, *Ritual and Experiment in Modern Poetry*. New York: St. Martin's Press, 1995.
- Kermode. New York, A Harvest Book. Harcourt, INC. 1975.
- Longenbach, James, *The Cambridge Companion to Modernism: "Modern Poetry"*. Edited by Michael Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Lacan, Jacques, *Ecrits*. New York: W. W. Norton and Company, 2002. Translated by Williamson, George: *A Reader's Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*.
- Lalić, Ivan V. *Život oblika moderne književnosti*. Kritika i delo / Ivan V. Lalić. Beograd: Nolit, 1971. 266–274.
- Moody, David A. *Tracing T. S. Eliot's Spirit. Essays on his poetry and thought* Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Majakovski, V. *Iz sveg glasa*. Sarajevo: Веселин Маслеша, 1975.
- Magarašević, Mirko: *Hristićevi eseji*. Svetlosti književnosti / Mirko Magarašević. Beograd: Idea, 1991. 71–97.
- Man, Pol de, *Problemi moderne kritike*. Beograd: Nolit, 1975.
- Menand, Louis, *Discovering Modernism. T. S. Eliot and His Context*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- North, Michael (ed.), *T. S. Eliot, The Waste Land*. New York. London: W. W. Norton and Company, 2001.
- Nazon, Publije Ovidije, *Metamorfoze*. Zagreb: MH, 1907. Preveo T. Maretić.
- Orr, Mary, *Intertextuality*. Debates and Contexts. Cambridge: Polity, 2003.
- Pantović Stojanović Bojana, *Hristićevi uzleti imaginacije i saznanja*. Antologijska edicija. Deset vekova srpske književnosti, knjiga 89. Novi Sad: Matica srpska, 2016.
- Schuchard. New York, A Harvest Book. Harcourt Brace and Company, 1994.
- Šekspir, Viljem, *Drame*. Podgorica: CID, 2000. New York: Noonday Press, 1966.
- Vuković, Đordije, Pogovor za *Stare i nove pesme* J. Hristića. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988.
- Velmar-Janković, Svetlana, *Ulisova usamljenost*. Jovan Hristić, Dnevnik o Ulisu, Beograd, 1954. *Književnost*. God. 9, knj. 18, sv. 6 (1954), 549–551.

Milena P. Vladić Jovanov

VERGLEICHsstUDIE ÜBER POESIE UND ESSAYS VON T. S. ELIOT UND  
JOVAN HRISTIĆ

**Zusammenfassung:** Es ist nicht leicht, TS Eliot mit irgendeinem anderen Dichter der Moderne zu vergleichen. Es ist gar nicht so einfach, J. Hristić mit den Dichtern der serbischen Moderne zu vergleichen. Daher ist es am besten, Eliot und Hristić zu vergleichen und die Fragen der Moderne in den Räumen zu öffnen, die zwischen ihren Essays und ihrer Poesie entstehen. Eliot ist zweifellos ein Dichter der Moderne. Hristić ist zweifellos ein Schriftsteller der Neuzeit, wo bei Eliot Ihn stark beeinflusst hat. Bei sorgfältigen lesen von Hristićs Essays finden wir theoretische Begriffe, mit deren Hilfe wir das Gewicht der Wellen ihrer Verse leichter durchgehen und überwinden können. Die thematische und diskursive Ebene verflechten sich in der Berührung Hristić- und Eliot Gedichten mit der Strukturellen und Semantischen Ebene. Zusammen bilden sie ein poetisches System, in dem sich der moderne Leser mit Hilfe des Wissens um die Begriffe Identität, Selbsterkenntnis, An- und Abwesenheit, Veränderung, Differenz, Transformation, aber auch die Herausforderungen der Modernen Zeit. Im interpretativen Rahmen liest der Leser die Verse beider Dichter und denkt dabei nicht mehr an ihre sprachlichen Unterschiede, an Serbisch und Englisch, sondern an die Sprache der Poesie, an das moderne Alter und sich selbst als Leser.

**Schlüsselwörter:** moderne literarische Formen, Erzählung, Lyrik, Struktur und Semantik in Poesie, Stadt, Identität, Tradition, Zukunft, Differenz und Wiederholung.



**Ана Р. Радовић Фират\***  
Универзитет у Крагујевцу  
Факултет техничких наука у Чачку

**Зорица Младеновић\*\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

## ПЕСНИЧКИ ДИЈАЛОГ РИЧАРДА БЕРЕНГАРТЕНА, ИВАНА В. ЛАЛИЋА И ЈОВАНА ХРИСТИЋА

**Сажетак:** Рад се бави анализом функције идентичних песничких мотива у дискурсима одвојених, иманентних поетика песника Ричарда Беренгартена, Ивана В. Лалића и Јована Христића. Поред тога што сва три песника припадају неосимболистичкој струји, односно струји друге генерације симболиста (в. Ивановић 2019), и што их је везивало дуготрајно лично пријатељство, у њиховим поетикама изграђена је тематска и мотивска блискост, уз бројне идентично употребљене алузије и директне или скривене интертекстуалне везе. Утемељен на међусобном песничком разумевању, дијалог Беренгартена, енглеског песника јеврејског порекла, и српских аргонаута, Лалића и Христића, карактеришу слични мотиви који су на херменеутичкој равни одлучујући за значење текста. Поред осталог, трагање за традицијом која превазилази националне оквире, водило је до сусрета њиховог стваралаштва, првенствено у мотивима везаним за прошлост и мит, па самим тим и у оним карактеристичним и за антику, али и за савремену поезију. Анализом сродних тј. истих мотива у поетикама поменутих песника, циљ нам је не само да укажемо на сличности већ и да трагамо за оригиналним индивидуалним песничким изразом. Поред компаративне анализе поетичких паралела у стваралаштву трију песника, ауторке ће се осврнути и на анализу књижевно историјске позадине савремене европске књижевности уткане у стваралаштва поменутих песника. Мотивске паралеле пратићемо имајући у виду њихове изборне склоности (Elective Affinities тј. Wahlverwandschaften, термин који је потекао од назива Гетеовог трећег романа, чија радња одговара вајмар-

\* ana.radovic-firat@ftn.kg.ac.rs

\*\* zorica@zimco.com



ском класицизму имајући у виду начин на који је конструисана прича на основу научних парабола, док са друге стране провејавају идеје романтизма које носе трагове Гетеове поетике.

**Кључне речи:** песнички дијалог, море, лептир, пчеле, традиција, античко наслеђе.

## УВОД: ОДНОС ПРЕМА ТРАДИЦИЈИ

Лични и песнички дијалог између Ричарда Беренгартена (Р. Бернза), Ивана В. Лалића и Јована Христића започиње осадемдесетих година 20. века њиховом сарадњом након Беренгартеновог доласка у тадашњу Југославију. Тиме се у књижевно културолошки оквир чији је доминантни елемент сачињавало јединство свих народа на територији Балкана, интензивира већ присутни концепт преклапања култура и превазилажења разлика. Оно што је везивало ова три песника, а што ћемо касније и приметити у садржинско-формалним особеностима њихових поетика, кроз мотиве присутне у њиховим песничким дискурсима, јесте надасве људска и човекољубива димензија и специфичан приступ традицији. Традиција у Беренгартеновој поетици представља синтезу личног, духовног и колективног, и до ње песник долази трагањем за сопственом истином. Традиција код Беренгартена представља нераскидиву спону „између мртвих и незачетих”, како би Лалић најбоље дефинисао тумачећи Беренгартенов стих из песме „Глас у врту”, и она је *лични вод* у прошлост (Беренгартен 1989). Код Лалића, традиција је ствар личног избора, она је индивидуална и бира се, премда са малом задршком јер је за њега традиција националног песништва увек подређена „некој универзалнијој традицији” што оправдава „координатама заданим у језику” (Ивановић 2019: 100). Христић такође наводи да „трагање за традицијом представља једну од најзначајнијих и најпресуднијих одлика важнокрила овдашњег модернизма педесетих година, и то трагање за 'другом традицијом' у нашој књижевности, која ће се битно разликовати од оне канонизоване, што све до тада није довођено у питање, бар не озбиљно и систематично” (Христић 2005: 100–101). Лалић, такође, говорећи о Христићевој поезији означава традицију као значајан сегмент интересовања и снажан мотив: „Свако је трагао за традицијом пратећи сопствену музу, отуда традиција сваког песника другачије инспирише” (Лалић 1990: 8).

Комплексност односа између песника и традиције они деле са Т. С. Елиотом. Став о томе да се традиција не наслеђује већ стиче као и про-

жимање свих националних култура где оне „истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак” (Елиот 2017: 11), има снажно упориште у њиховим поетикама. У раном Беренгартеновом стваралаштву не само што је историјски моменат изједначен са елиотовским тумачењем, посебно у збирци песама *Менаџер*, већ у њему налазимо и директну референцу на Елиотову „Пусту земљу”.<sup>1</sup> Овај мотив провлачи се кроз целокупну Беренгартенову поетику, а однос између мртвих и живих чини се најтрагичнијим у песми „Плави лептир” (в. Беренгартен 2017: 66–70). „Пуста земља” оставила је снажан утисак и на Христића. Његов приступ традицији чини у првом реду окренутост антици и меланхолично расположење. Радо је изучавао песнике сличног литерарног сензибилитета. Подсетимо да је писао есеје о поезији Јована Стерије, Лазе Костића, Душана Матића и Т. С. Елиота чију је Пусту земљу превео са енглеског и објавио у Летопису Матице српске 1961, а за издање Т. С. Елиот: Изабрани текстови, у преводу Милице Михајловић, написао је предговор. Са Елиотом, овде одабрана три песника, деле и опчињеност Медитераном. Уз то, како запажа Ђорђија Вуковић говорећи о Христићу, блискост се развија и на песничкој и на есејистичкој равни. Они се као и Елиот појављују у „двоструким улогама” (Вуковић 1988: 91).

Осећање историје у Лалићевој перцепцији традиције налазимо на размеђи између савременог и античког, при чему Лалић оживљава и успоставља антички сакрални жанр канона и православни поглед на свет (в. Јовановић 2007).

Христићево преосмишљавање мита је најприметније у збирци *Дневник о Улису*, где су за подтекст узети Хомерова *Одисеја* и Џојсов *Уликс* (Ивановић, 2019: 373). Код Христића је трајање симбол и вечности и пролазности, и он оба симбола смешта у индивидуално искуство и показује као сећање. Беренгартен у својој поезији, мртвима даје глас (Беренгартен 2007), трага за везом која свему даје значење и открива пуноту у пресеку тренутног са ишчезлим и прошлим (Беренгартен 2017: 66–70). Оно што је заједничко свој тројици песника јесте да прелазе границу између живих и мртвих, указујући на то да гласови мртвих одзвањају у живима (Лалић 1997а: 176; Беренгартен 1989: 449).

Ослањајући се на претходно књижевно наслеђе, Беренгартен, Лалић и Христић, креирали су у својим поетикама специфичан песнич-

---

<sup>1</sup> В. детаљније: *Richard Berengarten, A Portrait in Inter-views*, edited by Pashalis Nikolau and John Z. Dillon. 2017. Bristol. 66–70.

ко-културолошки оквир и кроз интертекстуални однос са Кавафијем и Сеферисом развијали мотиве Медитерана, црне светлости, мора, лептира, пчела, neroђеног детета итд. Поменути мотиви у Беренгартеновој, Лалићевој и Христићевој поезији преносе своје традиционално значење на савремени живот, истовремено креирајући спону између античке, енглеске и српске поезије, историје и мита. Сличности између наших песника најбоље се могу одредити кроз дефиницију коју Владимир Петрић даје за однос између Ивана В. Лалића и Емили Дикинсон у чијој је основи: „подударност њиховог односа према људском битисању, смрти и времену, смисао за оригинално уобличавање песничке фразе, и способност да свој микрокосмос кондензују у поетску срж из које, као из атомског језгра, зрачи безмерна енергија” (Петрић 2007: 507).

Њихова значајна одлика је и „трагање за људском равнотежом – које се одвија у језику” (Ивановић, 2019: 371). Они истичу важност песничке слике, која у комплексној и задржаној емоцији добија своју снагу у изразу „страсна мера” (Лалић 1984). Емоција у овом одређењу је амбивалентна јер на лингвистичком нивоу она задржава равнотежу којој песник нагиње, док истовремено изазива комплексну и вишезначну менталну слику која садржи ирационалност живота и необјашњивост људске патње и смрти. Беренгартен је преводио на енглески велики број југословенских песника.<sup>2</sup> Лалић је у Британији, представљен избором песама Ричарда Беренгартена, окарактерисан као медитерански песник (в. Шеатовић-Димитријевић 2007: 136; Беренгартен 2021: 409). Међусобно препознавање тројице песника одвија се у употреби идентичних мотива који имају кључну улогу у њиховим поетикама. Стога ћемо у раду спровести анализу мотива, који у најбољем светлу показују њихову повезаност, то су пре свега мотив мора, пчеле и лептира.

## **МОРЕ КАО БЕЗВРЕМЕНА КАТЕГОРИЈА**

На почетку анализе мотива мора и Медитерана код Беренгартена, Лалића и Христића запажа се да њихово море носи трагове тамне светлости Георгија Сефериса:

<sup>2</sup> Са јужнословенских језика Беренгартен је на енглески језик преводио Тина Ујевића, Ивана Гађанског, Ивана В. Лалића, Александра Петрова, Слободана Павићевића, Катницу Кулакову и Душку Врховац.

„Између светла и мора одиграва се, свуда око нас, крвава драма коју тек неколицина осећа... Постоји драма крви много дубља, много више органска (тело и душа), која постаје очигледна ономе ко примети да иза сивог и златног дашка античког лета постоји застрашујуће црно; да смо ми, свако од нас, играчке тог црног” (Георгије Сеферис, Дневник, 17. јуна 1946).

Море је простор између јаке медитеранске светлости и тамних дубина пропасти како индивидуе тако и цивилизација.

Аналитички приступ поезији Беренгартена, Лалића и Христића води нас до двеју јасно одвојених равни инспирације, које Радивоје Микић дефинише пишући о Христићу: „једна долази из књига и свега онога што се може везати за њих, док се друга распростире на песников однос према физичком свету и искуства која се могу стећи у њему” (Микић 1990: 38). Код Христића су море, сунце и подне истовремено показатељи вечности и непроменљивости али и пролазности и неминовности. Христићеве стихови:

„А када се укрцају у чамце, и звук мотора нестане за њима,  
настављам да читам Хомера и слушам ветар што ће се зачас  
Поново претворити у гласове богова  
Који ће се одмах затим распршити над пучином”  
(Христић 2003: 17).

показују слику мора, најчешће код Христића представљену симболима а ретко лексиком. У поеми *Mezzogiorno*, несумњиво усмереној ка Медитерану и врелом сунчаном морском подневу, лексема море указује на однос вечности и пролазности, док се море слика метафором лета, сунца и таласа, што се најбоље показује стиховима: „Тонемо ли у море или се светлост склапа изнад нас?” (Христић 2016: 47). У есеју „Можра і Мојре” у Професору математике он за море каже: „Постоје на мору чудесни тренуци када се сви звукови – шум ветра и удар таласа – слију у једну неухватљиву мелодију, у нешто налик на људске гласове, који певају неку неразумљиву песму. Путовати морем није само прелазити од једног места до другог, путовати морем значи наћи се у непосредном дослуху са свакојаким божанствима. Одисеј нам је то открио а ми смо му захвални на томе” (Христић 1988: 24).

Лалићево море рефлектује метафизички однос према природи и ватри. Море у Лалићевој поетици *поправља наборе* (Лалић 1969: 21), оно у својој „зеленој ватри ноћу гори зао сан” (Лалић 1969: 23), на његовом „грлу остаје град, опасан црвеним очима ватре” (Лалић 1969: 36). Њего-

во море одражава *граму крви*, и Лалић истиче да *крв отиче морем*, док истовремено осликава опозиције и постаје „плаво, заиграно, расцветано у светлост и пену на оној страни иза срца” (Лалић 1969:39). Визија Лалићеве поезије преноси се из слика из тренутно опажајне реалности у „безгранични унутрашњи простор духа” (Лалић у Петрић 2007: 512). Па тако море „шуми у свако доба године и ватре силазе истим путем” (Лалић 1969: 128). Море стоји у директном односу са традицијом, па гласови мртвих постају „обојени старим златом и пеном тамног мора, у сребрној модрини” (Лалић 1969: 69, 166). Контраст који је приметан у мотиву Медитерана код Лалића представља тачку сукоба перспектива мора које не представља само митолошку тематику већ истовремено и неминовност и нужност. Сукобљавајући различите перспективе мора, Лалић посеже за триковима визуелних уметности, да би успоставио контраст и по вертикали (в. Ивановић 2019: 330–331). Опозиције су такође приметне и у Беренгартеновом приступу мотиву мора и споменутој снажној вези са црном светлошћу Јоргоса Сефериса коме је Беренгартен посветио збирку „Црна светлост”. Као и код Лалића, и код Беренгартена је наглашена веза микрокосмоса лирског субјекта и снаге мора. Код Лалића, и ту је највећа паралела у вези мотива мора са Христићем, море се јавља у односу са светлошћу, небом, телом и речи.

Беренгартеново море је, као и Лалићево, избраздано и набрано (Беренгартен 2013: 22). Водене бразде су дате као антипод *измуријуће светлостии*, и оне се потиру (Беренгартен 2013: 24).

За разлику од Лалићевих старца у песми „Принцип на бојишту” ослепелих од *црној сунца* (Лалић 1969: 47). Беренгартенов старац пропева:

„целог свог живота сам жудео за овом планином,  
овим морем, овим острвима...  
... А сада када је све скоро при крају, постоји једна  
ствар коју знам: црна светлост блиста  
и не треба је се плашити”  
(Беренгартен 2013: 26–27).

*Пламшећа црна светлост* Беренгартеновог мора *прећвара се у бездан* (Беренгартен 2013: 33), и растапа се у слободи, мотиву који је и код Лалића тесно повезан са кротким морем који *жање своју плавети срповима и светлостии* (Лалић 1969: 113) и враћа *светлу право да буде ништа у оку мора* (Лалић 1969: 110). И док таласи Беренгартеновог мора *бацају*

*мреже црне светлости по свим обалама* (Беренгартен 2013: 20), песник кличе „пијем те треперава светлости, као вино, као музику, као што су те њени преци пили хиљадама година” (Беренгартен 2013: 17).

Христић се, у симболици медитеранског светла и мора, најрадије служи цитатима грчког песника Константина Кавафија. Александар Јовановић је у тексту „*Варвари нису никакво решење*” указао на оно што повезује Христића и Лалића: „Христића је, као и грчког песника, снажно привлачило Средоземље, пре свега као родно место свих најважнијих европских култура; и Александрија, град културе и измешаних традиција, језика, религија, начина мишљења” (Јовановић 1993: 96). Снажан утицај који је Кавафи оставио на Христића уочава и Хамовић: „Одједном, проналаском Александрије и Кавафијевог „начина”, много тога што је у поезији и есејистици Христићевој било изражено тек у елементима и наговештају, или надомак такве синтезе, задобија своје органско јединство и уверљивост...” (Хамовић 2008: 95).

Код сва три песника реч је мера између мора и неба, трајање у неповљивом и пролазном тренутку, са свом силином споја физичког и метафизичког. Она је продор у духовно, оживљавајућа, веза између крви и светлости, и истовремено је и мирна и тутњи, и непроменљива и горућа.

## МОТИВ ПЧЕЛЕ ИЛИ МЕЛИСА КАО ЛАВИРИНТ ЗУЈАЊА У БИБЛИОТЕЦИ

Мотив пчеле и лептира такође представљају пренос у симболизам и имагинацију. Ови песнички симболи јављају се у синтагмама са мотивом мора и указују на везу са духовима из света мртвих. Беренгартенове пчеле и лептири у његовој песми „Песми јесење равнодневице” *ишрају целој леши* по литицама до којих води песникова стаза (Беренгартен 2011:37). У песми „Ђерка која га оплакује”<sup>3</sup> са поднасловом „Шеста песма мртвих”, лирски субјекат говори

„крз смрвљене јорговане  
као снег на гробове попадане  
и крз ђинђуве од пчела  
на ружине шкољке прикачене  
крз дрхтава висећа телашца

---

<sup>3</sup> Поменута песма се налази у збирци у штампи *Под балканским светлом*, у преводу Вере В. Радојевић?

у јантарне ниске претворена  
и кроз тренут лептировог слета  
на врх копча тимијановог цвета” (Беренгартен 2011: 48).

У Беренгартеновој збирци *У време суше*, у песми „За додолу (1)”, *спомен на Десанку Максимовић*, пчела се јавља у синтагми са „тајним говорима јаблана/врбе, храста, брезе” (Беренгартен 2004: 10). Беренгартен пчелу сагледава као благослов, она је та која благосиља и која разоткрива тајне говоре у *жену и грво* (Беренгартен 2004: 10). Пчела је посредник између тварне и нетварне природе, и поседује моћ артикулације и отелотворења. У истој збирци, у песми „За краљицу пролећа” (Спомен на Неда Гоја), Беренгартен бележи низ опажаја из природе у коме кључно место имају пчеле:

Медузе мушуле школке рачиће сипе  
Бубамаре осе стршљене пчеле у цвету липе (Беренгартен 2004: 34).

Зелено девојче је песнички симбол за додолу, која је директна референца са магијским обредом призивања кише односно плодности. На симболичком нивоу, Беренгартен додолу такође повезује и са стваралачким процесом. У истој песми Беренгартен додаје:

Лупај на моја врата удри три четир пет  
Душе у кошници спасава краљице пчела лет” (Беренгартен 2004: 35).

и ствара слику мешавине егзистенције, пропасти, природе и ништавила. Лет пчела за Беренгартена представља спону са мртвим песницима која спасава душе у кошници. Овде можемо наслутити да су песници *медоносне пчеле*, који својим језикословљем доносе златни нектар. Ово није религиозно-догматична перцепција инсекта већ лична спона са вечним, и мост са мртвим песницима чије речи су некада позивале. У поменутој метафори открива се Беренгартенов однос према смрти која прераста у средиште језгара и „место преклапања свих семантичких поља” (Беренгартен 2017: 86).

Код Лалића је зујање пчела такође повезано са гласовима мртвих (Лалић 1969: 69). Читав један спев Лалић назива Мелиса, *тело што се прешвара у пчеле* (Лалић 1969: 59), *шабор велике мртве војске* (Лалић 1969: 68). Идиосинкратички приступ реалности приметан је у Лалићевој полисемији пчеле. У песми „Византија II” Лалићева

пчела над цветом зуји старост, звезда  
Крилату сенку спушта као сидро  
У плитко море (Лалић 1969: 204).

Од Владимира Петрића сазнајемо да зујање инсеката има призивок окончана животног циклуса, и пролазности коју он назива „неумитном формулом на којој је заснован овај свет” (Петрић 2007: 10–511). Перцепција стварности се преображава унутарњим стањем духа које усложњава и појачава песничку имагинацију. Зујање пчеле присутно је и у песми „Византија III”:

„И једна пчела подивљала, сестра  
Змијскога биља, горка од свог меда,  
Зуји на дугој нити касног сунца” (Лалић 1969: 210)

Зујање пчела Лалић преноси на време: *зуји време, крилато, наоружано* (Лалић 1969: 94) и други паралелни метафизички свет добија тачку пресека са светом осета. Лалић на другом месту позива *Да заспанемо мало/У дивљу ружу, сан усидјане пчеле/Са стерилном жаоком од дијаманта* (Лалић 1969: 134).

Симбол Лалићеве пчеле налази се у лику Мелисе. Александар Петров у својој анализи Лалићеве Мелисе наводи да је „сам лик Мелисе сложен, динамичан и, песниковим речима, „хиљадостручан”... У језгру тог лика је симбол пчеле, вишесмислен и присутан у дугој традицији многих народа, а има и истакнуто место у оној која је у темељу српске културе, јудеохришћанској традицији” (Петров 2007: 79). Петров примећује да Лалићево усложњавање значења поступком асоцијације поприма форму нижућих асоцијација које се надовезују по сличности или супротности, развијају и осамостаљују у мале семантичке целине блиске по томе што потичу из првобитног симболичког језгра песме (Петров 2007: 79). Мелиса поседује две јасно супротстављене стране: светлу и мрачну, нечујну и звучну (Петров 2007: 80). Праг смрти код Лалића прелази Мелиса, и њене пчеле су са обе стране границе живота и смрти. Лалићеве пчеле су полисемичне, оне персонификују и „пчеле Персефоне, владарке света мртвих”, и „Словенске пчеле у Грачаници” или „људи у цркви” (Петров 2007: 81). Петров се позива на мит „о смртној жени Мелиси и грчкој богињи Деметри, која Мелисино мртво тело претвори у пчеле” (Петров 2007: 80–81). Петров Лалићеву Мелису назива „другим именом за љубав као срж живљења” (Петров 2007: 81), али такође примећује да је „Мелиса мит о поезији” и једна „од оних песничких творевина у којима се гради



мит песничке речи” (Петров 2007: 81). Зато је Мелиса и мотив пчеле увек у синтагми са речима море, небо, светлост, тама, сунце, крв, реч.

Супротстављеност светла и мрака, смисла и питања о смислу, вечности и часу људског живота коју Петров уочава код Лалића кроз симбол Мелисе, присутна је код Христића као опште место, а песник сам даје дефиницију:

„Дивна, добра, стара општа места  
Што трајете дуже од времена, што нас чекате  
Као свежи мирис мора на окуци у брдима,  
На крају узалудних трагања за новим речима  
И новим значењима која никако да искрсну!” (Христић 2003: 7)

У Песми *„Живот начинен од ситница”* он чује *зуб пчела у давним вршовима* (Христић 2016: 53). У тренуцима окренутости себи самоме, у разговору са песником у себи, *забринутиим за судбину човечанства*, Христић њихово зујање чује и у библиотеци:

„По цео дан седим у библиотеци...  
– Затворим очи..  
И нађем се у врту пуном сунчеве светлости  
И зујања невидљивих пчела. Дани детињства” (Христић 2016: 54).

Христић верује да човек поседује божанско, што углавном не показује као директан песнички став, већ кроз тражење смисла постојања. У првој песми пчела је спона између људских хтења и могућности, свега што смо мислили да је наш живот наша судбина, знак да је време прошло и да је остало само сећање; У цитираним стиховима из *„По цео дан седим у библиотеци”*, пчела је централни симбол песничке слике у (код Христића увек завршеном) времену. Јован Делић за Христића каже да се *„церебралност Христићевог песништва може тумачити у кључу особене ’синтезе’ поезије и филозофије”* (Делић 2009: 21). Начин мишљења је оно што га повезује са Беренгартемом и Лалићем а што је креирано под утицајем Елиота, Сартра, Камија, Стерије и Матића.

## МОТИВ ЛЕПТИРА КАО СИМБОЛ ЈЕДИНСТВА ЗЕМЉЕ И НЕБА

Мотив лептира је блиско повезан са мотивима мора и пчела, и такође га, у већој или мањој мери, проналазимо код сва три песника. Беренгар-

тенов лептир оличава не само комплексну симболику већ представља одраз и сведочанство о трагичном догађају који се десио у Крагујевцу за време Другог светског рата у октобру 1941. године. Светозар Игњачевић за Беренгартенову песму „Плави лептир” наводи следеће: „Ово дело одражава перцепцију поезије у којој се архетипске и визионарске особине сажимају... У оваквим рефлексијама, масакр у Крагујевцу служи као полазна тачка за истраживање вечитих људских дилема” (Игњачевић 2016: 305). Беренгартен среће лептира „и као створење и као симбол”, што доводи до стапања самог песниковог идентитета са овим крилатим бићем (Ракитић 2016: 315). Симболика Беренгартеновог лептира може се сагледати у контексту симболике боје и бројева са којима се синтагматски јавља. Петров нас подсећа да „сам лептир, његова плава боја, и број седам представљају аспекте попут *кажипрста* у култури Срба и других народа” (Петров 2016: 350). Број седам поседује „сложену и вишевалентну симболичку резонанцу” и односи се на „стварање света, али и интеракцију између добра и зла, као и крај света и пуноту времена” (Ракитић 2016: 317). У симболици броја седам присутна је и *херметичко-кабалистичка мисао* (Frisardi 2016: 339) јер у Талмуду поменути број означава „симбол људске пуноте, истовремено и мушке и женске, знак космоса у својој целовитости, и испуњене креације” (Ракитић 2016: 318). За Беренгартена лептир представља спону са светом мртвих, душе невини страдалих и „универзални симбол патње” (Игњачевић 2016:). Лептир је и *значајска случајност*<sup>4</sup> односно „синхронистички догађај према Јунговој теорији” (Игњачевић 2016: 302–304). Лептир попут благослова *пага са неба* (Беренгартен 2011: 8), не слеће из подземног света (Ракитић 2016: 319) и Беренгартен му се обраћа:

„Научи ме плави лептиру, да раширим  
ове крилате речи кроз певање и играње” (Беренгартен 2011: 101).

Беренгартенов лептир је и *торући лептир* који слеће не само на песников кажипрст него и на његове усне, и он овај благослов без отпора гута (Беренгартен 2011: 105). Ракитић примећује да „симболизам лептира нема само метафизичко, религијско и лирско значење, већ и егзистенцијалистичко<sup>4</sup> значење. Његово присуство води ка катарзи” (Ракитић 2016: 320). Суочен са страдањем невиних и страдањем деце и ужасима Холока-

---

<sup>4</sup> Ауторке напомињу да термин егзистенцијализам употребљен у овом раду није искључиво сартровски, већ је одјек теистичко-атеистичких варијација које срећемо код

уста, силазак лептира постаје равнотежа између човека и неба и води ка катарзичној представи на коју Ракитић указује.

И код Лалића примећујемо да лептир има значење егзистенцијалистичког крика у песниковом суочавању са смрћу. У песми „Агол” Лалић пева:

„Сада зачаурен у сећању,  
мокри лептир  
са крилима од два тамна вокала,  
... вода у млеку, у крви моје мајке –  
... зар сва та богата влага,  
зар све то може окрутно да изветри,  
може окрутно да изветри,  
да букне без пепела  
... као мрља утиснуто  
на горкој кожи неког непознатог мора?” (Лалић 1969: 119–120)

Попут Беренгартеновог, и Лалићево сећање оличено *мокрим лептиром* нема границе. Ово безгранично сећање припада и живима и мртвима, то су „два симетрична пламена који поузданије налазе пут око твоје одбране, твоје несвестице” (Лалић 1969: 138). И код Лалића примећујемо да се лептир јавља у синтагми са *пламеном*, звездама и небом (Лалић 1969: 68, 120).

За Христића лептир је симбол душе. У „Причи о лептиру” из збирке есеја Професор математике, открива се песникова фасцинација лептиром и снажна вера у присуство душе. Христић у овом есеју описује сопствени утисак пошто угледа надгробни споменик са украсом у облику лептира. Иако се овде не потврђује његово уверење да је преминули, односно онај ко је споменик подигао, руковођен представом о лептиру као симболу душе покојника јер натпис на споменику обавештава о лептиру као заштитном знаку еснафа којем је преминули припадао; Христић у „Причи о лептиру” сведочи о сопственом снажном уверењу о односу лептира и душе. Он лептира прихвата и наслеђује. Лептир се код Христића подразумева, зато га он не објашњава. Лептира не објашњава ни Беренгартен када доживи непосредни сусрет са њим на Крагујевачком октобру 25. маја 1985. године. Не објашњава га ни Лалић када га у поезији користи као симбол сећања који спаја живе и мртве, што нас наводи

---

Серена Кјеркегора и Николаја Берђајева (слобода подразумева да је човек позван да ствара заједно са Богом и човек се може оправдати стваралаштвом).

на закључак о лептиру као метатексту не само поезије већ и поимања вечности тројице песника.

### **ЗАКЉУЧАК: ЗАЈЕДНИЧКА СЛИКА МИТА И ФИЛОЗОФИЈЕ КРОЗ ИЗБОР СРОДНИХ МОТИВА**

Марко Јуван у настојању да објасни појам интертекстуалности каже да се аутор „пре и током писања суочава са доживљајно имагинативним траговима претходника, из којих се напаја” (Јуван 2013: 79). Беренгартен, Лалић и Христић своје претходнике поносно истичу и чине њихово присуство видљивим у сопственим песмама и есејима. Исти однос имају и један према другом, и у поезији и у есејистици. Синтеза личног, духовног и колективног до које Беренгартен, Лалић и Христић долазе суочавајући се са необјашњивошћу људске патње и смрти одводе нас до „интимне везе уткане у креацију” која је истовремено „мистериозна твар од које смо направљени” (Игњачевић 2016: 307) и коју делимо са другим стварима и бићима – пчелом, лептиром, морем.

Циљ овог рада био је да кроз анализу идентичних мотива у поетским текстовима Беренгартена, Лалића и Христића уочимо место сусрета као и индивидуални израз сваког од тројице песника. Анализирани мотиви мора, пчеле и лептира, рефлектују далеко дубљу и сложенију везу између њихових поетских текстова. Ова тематска и мотивска блискост води нас до њиховог специфичног приступа традицији која код овде одабраних песника превазилази националне оквире управо онако како Елиот описује у есеју „Традиција и индивидуални таленат”. Избор симбола извршен је по избору њихових песничких склоности (*Wahlverwandschaften*) у једној равни, у другој је циљ постављен у смислу показивања у којој мери ови симболи одражавају своје традиционално значење на песничку визију света. Они креирају спону између поезије, филозофије и мита и кроз њих смо покушале да расветлимо равнотежу која се одвија у језику. Море, пчела и лептир су код наших песника наглашено речите слике које у комплексној и задржаној емоцији рефлектују сличан однос према свакодневици и песничком бићу. Код Беренгартена они нас такође воде до жртва Холокауста и сваком појединачном страдалнику, код Лалића они су присутни и у сликама ватре, меса и проливане крви, да би код Христића стварали суморну атмосферу у којој се песник обрео са пост-модерним смешком ироније. Сва три мотива, уз многобројне симболе на

које указују, осветљавају песничку имагинацију и показују прекорачење границе између живих и мртвих, такође одлику тројице песника симболистичке оријентације о којима је овде било речи.

## ЛИТЕРАТУРА

- Беренгартен 2007: Р. Беренгартен, *Плави лејџир*, прев. Вера Радојевић изузев песама 'Плави лептир' и 'Нада или ништа', имовина Данило Киш и Иван В. Лалић, Батајница: Плава тачка.
- Berengarten 2011: R. Berengarten, *Blue Butterfly, Selected Writings, vol. 3, The Balkan Trilogy: Part 1*, Exeter: Shearsman Books.
- Berengarten 2011: R. Berengarten, *In a Time of Draught, Selected Writings, vol. 4, The Balkan Trilogy: Part 2*. Bristol: Shearsman Books.
- Бернз 2004: Р. Бернз, *У време суше*, ур. Симон Симоновић, прев. Вера Радојевић, Београд: Рад.
- Беренгартен 2021: Р. Беренгартен, *Под балканским светлом*. Прев. Вера Радојевић. Београд: Удружење књижевника Србије. (У штампи).
- Berengarten 2011: R. Berengarten, *Under Balkan Light, Selected Writings, vol. 5, The Balkan Trilogy: Part 3*, Bristol: Shearsman Books.
- Беренгартен 2013: Р. Беренгартен, *Црна светлост*, прев. Вера Радојевић, Вршац: Књижевна општина.
- Бернз: 1989, Р. Бернз, „Глас у врту” у *Поља, часопис за књижевност и теорију* бр. 369, прев. Богдана Гагрица Бобић, 449.
- Berengarten 2017: R. Berengarten, N. Pashalis, “Under Greek Light”, in *A Portrait in Inter-Views*, ed. by Pashalis Nikolau and John Dillon, Shearsman, Bristol, 15–45.
- Berengarten 2017: R. Berengarten, J. Limburg, “Managing the Art”, in *A Portrait in Inter-Views*, ed. by Pashalis Nikolau and John Dillon, Shearsman, Bristol, 46–80.
- Berengarten 2017: R. Berengarten, R. Halkond, “Aspects of the Works”, in *A Portrait in Inter-Views*, ed. by Pashalis Nikolau and John Dillon, Shearsman, Bristol, 81–109.
- Валери 1983: П. Валери, *Сабране песме*, Београд, Нолит.
- Вуковић 1988: Ђ. Вуковић, „Поговор”, Јован Христић, Нови и стари стихови”, Нови Сад/Ниш: Књижевна заједница Новог Сада/Градина.
- Делић 2011: Ј. Делић, *Иван В. Лалић и немачка лирика*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Делић 2007: Ј. Делић, „Лалићев дијалог са савременом српском поезијом – ка експлицитној поетици Ивана В. Лалића”. У *Поетсимболистичка поезика Ивана В. Лалића*, Београд: Матица српска, 19–58.

- Frisardi 2016: A. Frisardi, "Black Suns on the Scales: on Richard Berengarten's The Blue Butterfly" in *Companion to Richard Berengarten*, ed. By Norman Jope, Paul Scott Derrick and Catherine E. Byfield, Bristol: Shearsman Books, 337–346.
- Ignjačević 2016: S. Ignjačević, "Wonderland Through a Cracked Mirror: An English Poet in Yugoslavia" , in *The Companion to Richard Berengarten*, Edited by Norman Jope, Paul Scott Derrick and Catherine E. Byfield, Shearsman Books: Bristol, 302–314.
- Ивановић 2019: Д. Ивановић, „Медитеран и љубав у делима Ивана В. Лалића, Јована Христића и Борислава Радовића.” Докторска дисертација. Филолошки факултет у Београду. (<https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:21016/bdef:Content/get>)
- Јовановић 1993: А. Јовановић, *Песници и ѓреци, Варвари нису никакво решење*, Београд: СКЗ.
- Јуван 2013: М. Јуван, *Интертекстуалност*. Нови Сад: Академска књига.
- Лалић 1997: И. Лалић, *Дела Ивана В. Лалића*, том 3, приредио Александар Јовановић, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Лалић 1997а: И. Лалић, *Време, вајре, врџови*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997а.
- Лалић 1990: И. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића: Јован Христић: Сабране песме”, Нови Сад: Матица српска.
- Лалић 1969: И. Лалић, *Изабрane и нове песме*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Матић 1964: Д. Матић, *Бајдала*, Београд: Нолит.
- Микић 1990: Р. Микић, *Богови и дани: Језик поезије*, Београд: Бигз, 1990.
- Микић 2006: Р. Микић, *Песма: шејкст и коншекст*, Београд: Народна књига – Алфа, 2006.
- Микић 1990: Р. Микић, *Богови и дани: Језик поезије*, Београд: Бигз.
- Петрић 2007: В. Петрић, „Иван & Емили: љубав на унутарњи поглед”, у *Постсимболичка поезија Ивана В. Лалић*,. Београд: Матица српска, 507–530.
- Петров 2007: А. Петров, „Циклуси у поезији Ивана В. Лалића: „Мелиса”, у *Постсимболичка поезија Ивана В. Лалић*,. Београд: Матица српска, 59–92.
- Petrov 2016: A. Petrov, "The Blue Butterfly Effect", in *The Companion to Richard Berengarten*, Edited by Norman Jope, Paul Scott Derrick and Catherine E. Byfield, Bristol: Shearsman Books, 347–356.
- Rakitić 2016: S. Rakitić, "Poet in the Power of a Butterfly: An English Poet in the Balkans", in *The Companion to Richard Berengarten*, Edited by Norman Jope, Paul Scott Derrick and Catherine E. Byfield, Bristol: Shearsman Books, 315–324.
- Seferis, Georgos 1969, 'Stratis Thalassinou Among the Agapanthi', 279.
- Шеатовић-Димитријевић 2007: С. Шеатовић-Димитријевић, „Лалићево море, од медитеранске чулности до старозаветног страха”, у *Постсимболичка поезија Ивана В. Лалић*,. Београд: Матица српска, 133–160.
- Христић 1988: Ј. Христић, *Професор математике*, Загреб: Знaње.

- Христић 2016: Ј. Јован Христић, приредила Бојана Стојановић Пантовић), Издавачки центар Матице српске, Нови Сад.  
Христић 1959: Ј. Христић, *Песме 1952–1956*, Београд: Нолит.  
Христић 1988: Ј. Христић, *Професор математике*, Загреб: Знање.  
Христић 2003: Ј. Христић, *Ушавни час*, прир. Леон Којен, Београд: Чигоја штампа.  
Хамовић 2008: Д. Хамовић, *Лето и цвишати*, Београд: Завод за уџбенике.

Ana R. Radović Firat  
Zorica Mladenović

POET DIALOGUE BY RICHARD BERENGARTEN,  
IVAN V. LALIĆ AND JOVAN HRISTIĆ

**Summary:** The paper deals with the analysis of the function of identical poetic motifs in discourses separate, immanent poetics of poets Richard Berengarten, Ivan V. Lalić, and Jovan Hristić. In addition to the fact that all three poets belong to the neosymbolist current, i.e. currents of other generations of symbolists (see Ivanović 2019), and that bound them long-term personal friendship, in their works thematic and motivic aspects are built in their poetics closeness, with numerous identically used allusions and direct or hidden intertextual connections. Based on a mutual poetic understanding, Berengarten's dialogues, as the English poet of Jewish origin, with the Serbian Argonauts, Lalić and Hristić, are characterized by similar motives that are decisive for the meaning of the text on the hermeneutic level. Among other things, the search for a tradition that transcends national boundaries led to the meeting of their creativity, primarily in motifs related to the past and myth, and therefore also in those characteristics of antiquity, but also of contemporary poetry. Analysis of relatives, i.e., of the same motives in the poetics of the mentioned poets, our goal is not only to point out the similarities but also to search for an original individual poetic together. In addition to the comparative analysis of the poetic parallels in the work of the three poets, the authors will also refer to the analysis of the literary and historical background of contemporary Europe literature woven into the works of the aforementioned poets. We will follow the motive parallels bearing in mind their elective preferences (Elective Affinities i.e. Wahlverwandschaften, a term that originated from the title of Goethe's third novel, whose plot corresponds to Weimar classicism, bearing in mind how the story is constructed on the basis of the scientific parable, while on the other hand, ideas of romanticism, which bear traces of Goethe's poetics.

**Keywords:** poetic dialogue, sea, butterfly, bees, tradition, ancient heritage.

**Mirna B. Radin-Sabadoš\***  
University of Novi Sad, Faculty of Philosophy  
English Department

## *CA BLUES* – THE NOISE OF AMERICANA

**Abstract:** The novel *CA Blues* in Serbian literature remains a unique testimonial and a particular projection of a fictional America, seen through the eyes of a “neo-beatnik” protagonist that is often described as “decadent, post-hippie and pre-punk California”. It remained a “cult novel” telling a story about many faces of freedom; however, the interpretations often remained at the surface level. This research focuses on the structural patterns of the novel’s fictional universe, which reflect literary traditions not only beatnik but also modernist, particularly in the idea of creating *soundscapes* which becomes manifest in the design of the two sections of the novel based on the conceptualization and physical description of radio waves (AM/FM). Oklopdžić’s literary devices create the unique experience of the fictional Americana by inviting the readers to immerse into sensory experiences of the protagonist, within the events, in the noise in the background and in the deliberate interruptions and shifts of focus. The paper investigates the aspects of the aural experience and its significance in the shaping of the text, as a specific cultural signature which places this novel in a dialogue with some of the major American novelists.

**Keywords:** *CA Blues* (novel), soundscapes, Americana, sound in fiction, noise.

*CA Blues* was first published in 1981 and in retrospect, it is best known as autobiographical fiction offering a close-up insight into a fictionalized personal experience of the San Francisco area in the mid 70s, a glimpse of what became of California, the promised land of the *beatniks*. For an average Yugoslav reader, distant both in time and in space, yet irresistibly mesmerizing and seductive. However, the portrait of American consumer culture, along with the rather new and raw insight into the limits of personal freedom: relationships, sexuality and drug experimenting, frequently

---

\* mirna.radin.sabados@ff.uns.ac.rs



resulted in reception which dismissed the novel as catering to the popular tastes, being overtly commercial or “light”. Although it was shortlisted for the NIN award in 1981, the commercial aspect of the novel nevertheless cast a long and overwhelming shadow. It was popular; it won the “Miloš Crnjanski” Award, saw six editions and over a 100.000 copies in Yugoslavia which granted it a cult status among younger readers. The literary appraisal was, however rather limited. Although Igor Mandić declared that “Oklopdžić wrote one of the most original books in our contemporary prose. His *CA Blues* is absolutely incommensurable with the parameters of the our contemporary novel, to such an extent it stands out from the familiar stylistic patterns...”(Oklopdžić 1986). On the other hand, “the dominant literary circles” who championed the traditions of realism, rejected both the novel and its author; we can assume either failing to recognize the carefully constructed narrative experiment and its many obvious links to the greatest works of American and English literature, or perhaps precisely because they did recognize its excessive novelty and its repudiation of the conventional realist approach to literary text.

*CA Blues* is dedicated to Jack Kerouac and emphatically labelled “romanscen” which indicates that it is perhaps intended to be read as a blend of a novel and a film script. It certainly reinforces the need to establish a debate on the levels of fictionality, both of the events and of the narrator(s), rather than interpret it simply as a reflection of the author’s past. In addition to the offer of the metatextual inscription, the book is divided in two sections, introduced by explicit reading instructions by the author:

In the first part (AM), amplitude modulation has lazy features, thus the personae and the action is somewhat slow; in the second part (FM), frequency modulation is recurrent, so the characters, events and dialogues etc. are adequately accelerated.

.....

The text is flexible, in all its points and adapts to the frequencies of the readers and viewers.

The AM/FM distinction operates as a metaphor on a metatextual level by invoking the medium of radio: firstly it emphasizes the process of coding as a method of communicating the message – the involved characters and events are arranged in a particular manner, pointing out that the stories do not occur, but are deliberately constructed. The first part (AM) is a sequence of encounters and events which culminate with the love story of the protagonist which stands out as if it were the peak amplitude in terms of

time stretch and the level of involvement and finally resolves in denouement. The in second part (FM) represents an attempt in fictional exploration of the limits of the self and the boundaries of freedom. It is coded to vary the intensity (or frequency) of the experiences which all belong to the same cycle. Secondly, the AM/FM in a more literal manner introduces the presence of the medium that is primarily aural, promoting sound as a constitutive layer of the narrative, equal to the visual if not super ordinate in the construction. Finally, the remark about flexibility of the text invites negotiations between the text (not the author) and the reader as a process of creating meaning.

Although it is fair to assume that the introductory remarks about radio broadcast refer primarily to the structural aspects of the novel, it is also necessary to take into account the context in which this portrait of American culture interacts with its readers. Shifting the focus on the medium of radio is a clever solution which reinforces the assumed hetero-perception of America, both on the part of the author and certainly on the part of readers, at the same time gradually establishing the network of background noises, a particular “soundscape” that Don DeLillo would call the “technological hum” of the consumer culture. In this respect, *CA Blues* is a text with an acute consciousness of the importance of the sensory inputs as well as of “The capacity of the literary to open up ‘fictional worlds at a geographical and temporal remove’ affords it a prosthetic function as ‘a highly refined, and highly effective, extension of our senses.” In addition to the inevitable visual aspect, it deliberately treats a “literary text as a site of vocalisation, rhythmic and dissonance as well as an archive of soundscapes and modes of listening” (Snaith 2020: 2). Oklopdžić in *CA Blues* starts experimenting with channelling different sensory information, occasionally splitting the page between video and audio reports (Oklopdžić 1986: 285). He further explored the possibilities of the literary text to communicate diverse sensory information in a more direct manner in the novel *Video* published in 1982.

## 1. LITERARY SOUNDSCAPES OF *CA BLUES*

Opening a discussion on the sonic dimension of a literary text in a collection of essays *Sound in Literature* (2020), the collection’s editor Anna Snaith begins by offering a factual explanation of the physical nature of sound: it is a mechanical wave made of molecules travelling through a medium. It has immersive properties in the sense that animate beings experience the

sound waves on the point of contact with their bodies. The contact initiates physiological processes – the chain of vibrations is transformed into electrical signal transmitted along the auditory nerve to the brain. On the level of metaphor, this process could explain the effect of immersion into a different culture – it conceptualizes a “world of moving and colliding objects and their radiating impact” (Snaith 2020: 2). On the surface level, sound as vibration “is the ground of existence” (2). Snaith further explains that the experiments with typography, punctuation or internal monologue are just some of the ways in which writers play with or reject the conventions of vocal representation thus engaging with a politics of voice. *CA Blues* complies with the described approach. The novel starts with a radio commercial printed in capital letters establishing the convention to signal communicating auditory information. In the first chapter, the excitement of the new environment and circumstances alternates with the vibrations of the sounds grounding the experience – in addition to radio, it introduces human voice enhanced by microphone, random fragments of music coming in waves and a mix of remembered sound sequences emulating the experience of sexual intercourse. The sonic disrupts the written precisely because it triggers and evokes a sense and medium other than the one used to experience it. The powerful effect can be explained as an emphasis on the gap between experience and representation. While narrative sections focus on the visual and very dynamically alternate with dialogues and commentaries creating the flow, the whirlwind of the fragmented auditory stimuli allow the reader to share the narrator’s sensory experiences. “Hearing is associated with interiority, subjectivity, affect, temporality and passivity, whereas sight is harnessed to distance, reason, spatiality and control” (Snaith 2020: 7). Yet “Sound can be both a weapon of warfare and a means of bonding individuals and communities to each other, to a place or to a past encounter.” (Snaith 2020: 2) This kind of bonding does not only connect the reader and the narrator, but operates diachronically connecting the literary experiment of the *beatniks* to their much younger acolyte seeking to tread in their shoes. The insistence on the auditory dimension of the experience is as much a matter of author’s individual preference as it is certain literary homage to Jack Kerouac; as are the chosen topoi (San Francisco Bay Area, Big Sur) and the music (jazz) in the narrative. For example, Kerouac’s *Visions of Cody* present the transcripts of the recordings of his conversations with Neal Cassady – “Frisco: The Tape” but also the section “Imitation of the Tape” that contains fictionalized tape transcripts (Teague 2021: 93). For Kerouac

the tape recorder was a device which enabled him not only to “document life” however ambiguously, as the early recordings of Ginsberg, Kerouac and Burroughs did capturing “readings and conversation laced over radio music and party sounds” (94), but to capture the moment in its entirety of experience emphasizing memory at face value, becoming a vehicle for nostalgia (95). *CA Blues* is following in Kerouac’s footsteps creating its own ‘imitation of the tape’, channelling both visual and auditory creating the narrative technique as an echo of the technological interface between media, memory, and fiction. Although the tape-recorder as a device became ubiquitous as sort of a fictional prop across periods and genres in contemporary American fiction (from John Barth to Joan Didion, Tom Wolfe and Margaret Atwood), *CA Blues* does not literally follow the established patterns, but rather expands the concept by introducing the metaphor of the broadcasting technology as the underlying principle of its fictional world. Rather than aiming for the totality of the recorded narrow space/time continuum, it allows the interference in its (fictional) recording, that is, employs the components with which the fictional continuum is constructed without limiting it to a kind of unilateral mechanical operation often picking up the unwanted, usually declared as noise. What is more, the actual ‘recorder’, as well as the reproducer, is not a mechanical device but the consciousness and the authentic voice of the narrator and the protagonist who creates his own archive of ‘aural imagery’ which we see as a structure of literary representations of sound – dialogue, music, screams, cries, laughter, and extraverbal sounds, as well as full range of ambient sounds – capturing the sensory input that has a purpose to activate a reader’s “inner hearing” and bring attention to the way sound works in the world but also how textual form creates its own particular sound worlds (Snaith 2020: 9). Following the traditions of American novel, establishing the authentic voice is among the most important fictional elements of *CA Blues*. The analogy of the tape recorder is often used as a vehicle for the intimate, the personal, and even the confessional, but perhaps its greatest value is in the exploration of how sound works as a signifier. Additionally, the paratextual information, along with the “credits” (listing the characters as “participants” (Oklopđić 1986: 389) also contains a final remark printed in capital letters – “AM/FM’ 1980 MONOCOLOR ALL THE CLOSEUP SITUATIONS AND CLOSEUP SHOTS IN THE BOOK RECORDED WITH THE OLYMPIA TRAVELLER DELUXE TYPEWRITER” (391). In the language of film closeup shots are used often as cutaways from a scene recorded from a greater distance, and those are

used to display the most detail, before all, to convey emotion. Although this remark is often interpreted as a stunt it signals the author's desire to direct the reader's attention to the stylistic features of the text and the experimental nature of its literary technique which blends the verbal and the audiovisual.

In her consideration of the essay by Virginia Woolf on the relationship of the literary form and its sonic environment, Helen Groth concludes that "the literary soundscape... is not divorced from the social or natural sound world in which it is created and consumed, it is of it, in it, and contributes to its construction" (Groth 2020: 135). She explains that the sound cannot be separated nor excluded from the process of writing or reading since it too participates in the production of the work of art and structures its relationship to "other texts, objects, people, and institutions in relations of dependency, involvement, and interaction" (135). Groth points out that in one of the many examples Woolf comments that "it is impossible...for modern writers to produce dramatic verse like Shakespeare in the absence of the noise of Elizabethan street life" (136) and accordingly she claims that "the letters, words, lines take shape on the page in radically different ways depending on the sound world in which they are embedded" (136) resulting in a particular literary *soundscape* either as a representation, mediation or a manner of registering sound in literature. The idea of the soundscape was originally related to the literature of modernism and defined as a network of related sounds and sound patterns, while even the literature of realism was often interpreted also as a sonic archive, particularly with respect to the works which introduce the idea of "ear-witnessing" and to the acoustic precision of the writers such as Leo Tolstoy, Thomas Hardy, William Faulkner or Thomas Mann (Groth 2020: 137). However, Virginia Woolf rejects the idea of "the book" as merely a "descriptive mimetic repertoire" (137) to be arranged accordingly in order to represent an accurate record of the particular sonic environment. Woolf claimed that the form and definition of the work of literature is constantly being influenced by the layer of sounds produced by the environment, or the world, at a particular moment in time. For Woolf, her radically altered sonic environment included new forms that reflected atomization of lives, desensitization by the consumption of violence through the news of the world and the powerless position of individuals and the changed perception of the environment, reflected in the soundscapes, was the product of the alteration of the material environment (138). In particular she observes the radio as a "solipsistic form" whose promise of the "connective sociability" intrudes on people's privacy and creates distractions

by the increased acoustic stimulus. The radio in *CA Blues* corresponds to the model proposed by Woolf, both with respect to the distracting effect and to the idea of projecting a time/space determined unique soundscape that has the capacity to constitute and alter literary form.

On the other hand Groth also offers an interpretation by Emily Thompson who defines soundscape as as both a physical environment and a cultural construction of that world that incorporates technological and aesthetic *ways of listening*, which introduces the idea of the predetermined listener in specific social circumstances and with specific relationship to their environment which influences their perception of aural information (138). *CA Blues* deploys the “connective sociability” of the radio broadcasts focusing both on the advertisements and on the content of the program, yet it rather systematically avoids the kind of content that would dislodge the narration from the narrowly defined and highly specific time/space continuum. The radio commercials advertise local clubs and restaurants, various kinds of entertainment (including strip-tease, gay, lesbian and transsexual performers) and services (from new films to massage parlors) as well as common household items (shampoo, margarine, tampons, water beds, beer, shaving cream, Tourister suitcases, otc medications, Kodak instamatic, coffee) while the program is a collage of content from local crime report (Oklopdžić 1986: 28–9), to the announcement of an interview with Carolyn Cassady (116). The references to people or events that could be recognized by the readers are conspicuously marginal, revolving around celebrity anecdotes like the one about the son of president Ford and George Harrison (74), or short notices; Garry Snyder winning Pulitzer Prize (165), the death of the jazz musician Gene Ammons (181), the Rolling Stones concert and Hell’s Angels (295), George Benson (307), Patty Hearst being released (322), Cher giving birth to a son (355). Therefore, the Americana invoked through the “connective sociability” remains emphatically limited despite cultural transformation that introduced television as a ubiquitous medium and national broadcasting, which could serve as an archive of representational samples. Oklopdžić follows the concept introduced by Woolf, deploying the chosen sound fragments with an intention to make them function as an integral part of the text, rather than just serve as an anchor point or an intermezzo between the events. The radio fragments cut into the middle of conversations, split the event, introduce a temporary shift of focus which consciously prevents or interrupts immersion but also signals towards the narrator’s consciousness corresponding to the Thompson’s idea of “a

listener's relationship to their environment, and the social circumstances that dictate who gets to hear what" (Groth 2020: 138).

## 2. REWRITING THE SELF: ABOUT THE AUDITORY I

The first person narration of *CA Blues* necessarily points to the construction and the narration of the self – even in the context of autobiographical prose, but more so with respect to the emphatic presence of aural. As one of the main themes of the novel is the exploration of the limits self and the boundaries of freedom, the narration of *CA Blues* opens its own debate on the conceptualization of the self by self which broadly corresponds to the modernist concept of the making and the unmaking of the self as introduced by Steven Connor as the self that wills itself into being:

One story about modernity would identify it with the apprehension of the self's autonomous self-grounding, the positive precipitate of the act of expelling all inauthenticity and error from the self. Only by such an act of autogenetic faith, it appears, can the self give rise to itself in the characteristically modern, modernist and, some would say, rather more than implicitly masculinist manner. (Connor 1997: 203)

Steven Connor elaborates on the concept of self in relation to the sensory perception pointing out an aspect that is most important for fiction – the idea of the self as seeing and self-seeing entity as a consequence of technological rationality, where, we conceive the transforming self as active and separate from nature, which is thought to be passive, constraining and unconscious (206). Further consequences of the separation, according to Connor, resulted in what Heidegger named *Gestell* – the framing of the world as an image, a “separated object of knowledge”. It is a convention in the perception which transfers as a norm in the process of the construction of fictional universe. Vision enables sensory input that allows ample distance, it supports differentiation of the self from its environment and “the experience of the world as separate from myself” (206) and the identification of the self in the acknowledgement of the separation. Connor explains that it is precisely the normalization of this worldview and the establishment of vision as primary source of the sensory stimuli which produced interest in “those relations between the self and its environment which cannot be reduced to sight...defining importance... of the sense of hearing, and the other non-visual senses with which it is associated” (207). The chosen dominant media (radio, recorded music, performed music BUT not television) and the

environmental sensory input (conversations, speeches, sounds emitted by people) that *CA Blues* relies on function in accordance with the concept of the transforming self of the narrator – however, the novelty of the transformation allows immersion effect to reach almost to the level of visceral response. It establishes the self of the narrator “in terms of hearing rather than sight is a self imaged not as a point, but as a membrane; not as a picture, but as a channel through which voices, noises and musics travel” (207). The medium of radio stresses the idealized features of sound, those of omnipresence and the assumed non-directionality and mobility of sound as opposed to vision, that is perceived as “intermittent, separative and fixating” (207). Offering the juxtaposition of information filtering in the mind of the narrator through the separate audio and video channels the narrator transmits his cocaine enhanced experience of the epistemological experiment; starting as listening to the voice of a woman on a walkie-talkie – “All I can see is your voice...isn’t that weird?” (Oklopdžić 1986: 280) the conversation becomes a discussion about the radio waves: “Why is there two types of waves? Those are channels. It is existence on two levels. AM is the sluggish channel, usually used for the childhood memories...AM is used for birth and for death. FM is life... The past is always sluggish. That is the reason why there are devices which combine both, because you cannot exist in a single level...Can you forget the present if you stay in AM fro too long? You can, but all these solutions are *temporary*.” (282). The conversation, although it grows less and less coherent, anticipates a common space where the channels will be shared simultaneously in time as well as in space. From today’s point of view, this could be congruent with the anticipation of the world wide web. However, it arises from the concept of primarily auditory experience and broadcasting, the emphasis being on its capacity to disintegrate and reconfigure space. The concept contains a reference to the ideas contained in the core of modernity, as described by Steven Connor, especially the introduction of “a new kind of human subjectivity” (208) described by F.T. Marinetti, the founder of futurism. This kind of subject is perceived as instable modern self, the kind of self that is not a passive receptor or perceptor (or reflector), but the self *intercepted* by experiences, events or phenomena and continuously being “traversed, dissolved and remade” (208). The medium of the radio invited a possibility of an alternative perspective on the space seen as “rationalized ‘Cartesian grid’ of the visualist imagination” (206) and the self projected as a perceiving single point of view “from which the exterior world radiated in regular lines” (206). This alternative perspective is what the FM part of



*CA Blues* projects – although the time/space frame is defined as a road trip down the California coast, naming the well known landmarks (San Luis Obispo, Big Sur), the fictional space is conceived as somewhat distorted, “more fluid, mobile and voluminous” (206), allowing the firm grip of the first person narrative to dissolve, abolishing the duality of the consciousness of the observer observing his earlier self. It is achieved most strikingly by transforming the singular space of the visual into a plural, permeated space through the experience of the aural. This kind of space is imbued with the noise – “the ‘unwanted’ sound of communications theory, a counter cultural fetish object, a precondition of existence, a mode of exclusion or silencing” (Snaith 2020: 20).

### 3. THE NOISE OF AMERICANA

“America’s difference is established first through sound... it is the new noisy world of motor traffic, radio, gramophone and the talkies” (Mansell 2020: 161).

Noise is a component of everyday soundscapes, it is also the unwanted or unpredictable component in the process of communication. It opens the discussion on the aspects of literature, perceived as communication, focusing on the issues of meaning negotiation, the information overload and the ‘spillage’, something that has the potential to become a meaning making component because it will spill over the brim of the conventionally determined channel. Mansell points out that “[T]he noisiness of noise resides neither entirely in the sonic object, nor entirely in cultural meaning, but rather in what might be called the sonic encounter between hearer and heard, an encounter contingent on place and time” (Mansell 2020: 159). As an example, Mansell analyses how the study *America: the Menace* by the French novelist Georges Duhamel, defines the link between noise and culture. For Duhamel noise is dominantly negative notion associated with technology, motor traffic, and representing consumerist exchange done without much thought or consideration which results in a certain ‘easy’ culture. *CA Blues* offers its own particular cacophony of noises, its own “waves and radiation” of American culture, felt through the senses of a newcomer looking to discover something about himself in the process of interception of the sensations and experiences this culture had to offer confronting the consumerist to some other aspects of noise exploiting the idea of channel overflow or spillage. James Mansell discusses noise and its role in literature emphasizing that

the greatest value of the link between the sound and the written word is in our ability as readers to hear through the ears of the writer. In addition to providing an insight into the aural dimension of particular time and place, it has the power to suggest the meanings of the sounds and of the absences of sounds in time – “...writers use the printed word to ‘convey and even reproduce’ sounds in a way that captures both the acoustic properties of sound as well as its meaning to those who heard it” (Mansell 2020: 155) and they are also “involved in the social dynamics of noise precisely because noise must be created and ‘dramatised’ as such” (158).

Oklopdžić constructs the main episode of the AM section of the novel by juxtaposing what Georges Duhamel feared as machine-generated culture resulting from “radio and cinema generated unthinking crowd behavior” to an individual epiphany, through the experience of a live jazz performance. The moment when sound becomes socially active, Mansell labels the *sonic encounter*, and claims it to be both a bodily and a cultural experience. This encounter is the moment when the sound initiates formation of a community, grounded in the sharing of the hearing experience which makes them more real (159). The episode in *CA Blues* starts in the crowded Keystone Corner jazz club, where the musician’s performance at first strikes the protagonist as noise, although he was a jazz fan. What is more, he perceives the experience as if from the outside, as artificial – “I was indifferent. I was under the impression that the musician is here tonight to entertain me, Gaye, Ron and Sharma. As if he was a part of a program, as if all of us were a part of a television show and whatever was going on was just a segment of a larger unit” (Oklopdžić, 1986: 62). The protagonist gives us the detailed description of the music, the instruments, the rhythms, but also of his annoyance because he is conflicted, he observes but feels nothing. Then the situation changes, the couple establish a connection with each other and the protagonist suddenly becomes plugged in the environment responding to the sound. The sonic encounter symbolically marks the beginning of a personal relationship, the sound of Kirk Roland’s “Bright Moments” permeates the protagonist’s body and mind.

“First the sound resembled thunderstorm and tornado, then he took a step back from the microphone, so the melody sounded like the African love call, then he played lyrical theme, with a drawl and the full sound, and finally when the piano, the drum and the base decided to join in, he went to blues.” (Oklopdžić 1986: 66)

The sound is represented on the page with the handwritten music notation as the encounter exploded in a flood of abstract emotion – “Bright Moments, dreamers’ fantasy, a moment of self-reliance, freedom with an aura of adventure” (66). As if mocking the 1930s definition of noise related to social ordering of class and gender relations favoring “quiet, male, European, intellectual culture ... situated as a norm against which other sounds were judged” (Mansell 2020: 164), the episode establishes the transformation of live jazz performance from noise to sonic encounter as the ground zero of the true and real, deep and unmediated experience against which all the experiences will be judged. For the protagonist, it is the one event that would affect his self-perception and bear consequences, that would ultimately subvert the norm. “Bright Moments” is almost an illustration of the relationship of noise and literature, of the idea that “when the sonic is planned, so too is the social” (166). The novel continues its play with the sound, declaring it dependent on our choice and desire to hear it thus conditioning the encounters of people through the access to the “realm of audibility”(166). On the other hand, literatures themselves are arts of “noise” and *CA Blues* is perceived as a model of literature designed as the ‘noise of culture’ not ‘solely a privileged site for the representation of the noises of our acoustic world but itself a discourse that generated noise within the channels of cultural communication.

## REFERENCES

- Connor, S. (1997). “THE MODERN AUDITORY I.” Pp. 203–23 in *Rewriting the self histories from the Renaissance to the present*.
- Groth, H. (2020). “Literary Soundscapes.” Pp. 135–53 in *Sound and Literature*, edited by A. Snaith. Cambridge University Press.
- Mansell, J. G. (2020). “Noise.” Pp. 154–69 in *Sound and Literature*, edited by A. Snaith. Cambridge University Press.
- Oklopdžić, M. (1986). *CA Blues*. 2nd ed. Beograd: BIGZ.
- Snaith, A. (2020). “Introduction.” Pp. 1–34 in *Sound and Literature*, edited by A. Snaith. Cambridge University Press.
- Teague, J. E. (2021). *Sound Recording Technology and American Literature: From the Phonograph to the Remix*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mirna B. Radin-Sabadoš

*CA BLUES* – BUKA AMERIKANE

**Rezime:** Roman *CA Blues* u srpskoj književnosti ostaje jedinstveno svedočanstvo i sasvim naročita slika zamišljene Amerike sagledane očima protagoniste „neo-bitnika”, koju često opisuju kao „dekadentnu, post-hipijevsku/proto-pankersku Kaliforniju”. Iako pripada drugom, jugoslovenskom vremenu, i danas se smatra kulturnim romanom koji pripoveda o doživljaju slobode, iako njegova tumačenja često ne sežu dalje od površine. Ovaj rad je posvećen pripovedačkom postupku i strukturi sveta fikcije u kojima se ogledaju književne tradicije ne samo bitnika već i modernizma, naročito u pogledu ideje stvaranja zvučnih pejzaža. Ova se tradicija očituje naročito u kompoziciji segmenata romana po ugledu na fizički opis radio talasa (AM/FM). Oklopdžićeva književna sredstva stvaraju jedinstveno fikciono iskustvo američke kulture pozivajući čitaoca da se uživi u čulna iskustva glavnog junaka kroz same događaje, ali i kroz buku u pozadini i kroz pažljivo postavljene upadice i promene fokusa. Rad istražuje različite aspekte iskustva slušanja i značaj tog iskustva u procesu oblikovanja teksta, budući da to iskustvo predstavlja naročito kulturno obeležje i otvara dijalog ovog romana sa nekim od veoma važnih književnih ostvarenja savremene američke književnosti.

**Gljučne reči:** *CA Blues* (roman), zvučni pejzaž, američka kultura, zvuk u fikciji, buka.



**Sergej L. Macura\***

University of Belgrade, Faculty of Philology

English Department

## METAFICTIONAL HISTORY, TRANSLATED: RADOSLAV PETKOVIĆ'S NOVEL IN ENGLISH

**Abstract:** The paper analyses the translation of the first two out of the three sections of Radoslav Petković's novel *Destiny, Annotated*, rendered into English by Terence McEneny. Since they are set in early 19<sup>th</sup>-century Trieste and present a kaleidoscope of events, characters, diplomatic and naval activities, they prove to be challenging to the translator at several levels: transliterational, morphological, onomastic, etymological, lexical and general-historical. The main methodological framework is found in Gideon Toury's target-oriented model of translation study, which regards translations as facts of the target culture and focuses on the various sorts of effect the target language text has on the recipients rather than on the formal equivalence and accuracy of conveying source language structures or vocabulary in the target language. The analysed registers include: seamanship, architecture and the arts, history, theology, archaic lexical items, euphemisms and poetic expressions, foreign words and phrases, and names in general. For the most part, the translator created a natural-sounding text in English with functional-relational concepts that suit the native English reader, with all the polyphony of a metafictional historiographic narrative, but he inexplicably divided some longer sentences into two or three, and occasionally omitted certain constructions altogether.

**Keywords:** Descriptive Translation Studies, functional-relational model, target culture, historical patina, naval lexis, archaic lexis, poetic expressions, dynamic equivalence, Radoslav Petković, Gideon Toury.

---

\* [sergej.macura@fil.bg.ac.rs](mailto:sergej.macura@fil.bg.ac.rs)

## 1. INTRODUCTION

Radoslav Petković's novel *Destiny, Annotated* (*Sudbina i komentari*) was first printed in 1993 for the "Vreme knjige" publishing house, winning exceptional critical acclaim immediately on its appearance before the Serbian readership – its long string of recognitions includes the NIN Prize, the Meša Selimović Prize, the Borba Book of the Year Prize, the Jazzbina and B92 Radio Book of the Year Prize, as well as the subsequent classification among the top ten NIN Prize winners in the 1954–2004 period (Žerajić 2019: par. 1). Despite the demise of the first and second publishers ("Stubovi kulture"), the novel easily found a new publishing house, and by the year 2021, it had gone through five impressions at the Laguna Company alone, which testifies to its enduring quality in a period covering almost three decades of rapidly changing literary tastes. The work was translated into English by Terence McEneny and published by "Geopoetika" in 2010, as part of their Serbian Prose in Translation edition, side by side with such novels as Svetislav Basara's *The Cyclist Conspiracy*, Srđan Valjarević's *Lake Como* and Dejan Stojiljković's *Constantine's Crossing*. It is perhaps worth noting that McEneny had translated Mirjana Novaković's novel *Fear and His Servant* for the same series in 2009, which may have been a stepping stone to the recommendation for the work on Petković's fiction.

The novel *Destiny, Annotated* is divided into three parts, old-fashionedly entitled Books, and a cursory look at their length reveals a near-symmetry between Books I and III (113 and 108 pages respectively in the Laguna layout), with Book II occupying the 202 intervening pages. However, the narrative line in the first two books follows Pavel Volkov, a lieutenant of the Imperial Russian Navy sailing from Corfu to Trieste in the spring of 1806 on a secret mission of gathering intelligence on the possible Russian expansion into the Adriatic (Book I), who then spends the next two years in and out of the city, gets acquainted with the influential, well-informed, but invariably double-dealing Triestines and other foreign agents. In Book II he falls in love and has a protracted affair with the beautiful young wife of the Serbian merchant Stefan Riznić, Katarina, perceptibly neglecting his duty towards the Russian Empire. When he is ordered to go back to St. Petersburg to stand trial, he has a dream of a garden in which he steps out from his story into an unknown narrative. The chronicler concludes: "The next day, Pavel Volkov, an officer of the Imperial Russian Navy, set out from Trieste via Pest

for St. Petersburg. He never arrived.” (DA: 271).<sup>1</sup> The discontinuity is clearly brought to the fore in Book III, where the storyline takes place in Budapest during the 1956 Hungarian Revolution, and the reader learns about the events from the notes of the historian Pavle Vuković, a name conspicuously paradigmatic with the hero of the previous two sections. Again, the driving force of this part is a sudden love that sparks between the Yugoslav historian and his Hungarian colleague, Márta Kovács, B.A. in literature, whom he pays a visit for amatory reasons, and also for the sake of studying a manuscript on Count Đorđe Branković, the topic of his current scholarly research. In the commotion, he escapes into a garden in the city, comes to a circle of sand with an unknown footprint, and decides not to take the final step. It is only in the postscript written by his daughter Katarina that we find out about his head wound received in the tumult, and the ensuing amnesia which he resisted by composing memoirs of the past events.

This novel is one of the most prominent examples of the application of postmodern techniques in recent Serbian literary history, as its narrator's intrusions, comments and asides are inseparably intertwined with the actual historical background and authentic persons that inhabited the European world at the time, so that as a result we read a caption recounting “an important detail from the life of the man referred to hereinafter exclusively as Pavel Volkov” (DA: 25). The claim that he was born as Pavle Stojanović, not corroborated by any solid documentation except the narrator's scattered, quick-paced and selective reliance on oral history, demonstrates the postmodern practice of instability and incompleteness in forming fixed entities even in texts which purport to offer access to established fields of historical knowledge. In her seminal and erudite *A Poetics of Postmodernism*, Linda Hutcheon discusses the importance of historical and fictional discourses, as systems of signification through which we make sense of the past, and the postmodern “reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge” (Hutcheon 2003: 89). The novel's self-consciousness of its own discursive hybridity is perhaps at its most visible in the paratextual form, since every chapter caption encapsulates or alludes to the ensuing events in the diegetic world, with the narrator challenging the objectivity, impartiality, impersonality and transparency of representation in “standard”

---

<sup>1</sup> Due to a higher citation frequency, the Serbian original will be abbreviated SK, and the English translation DA.



historiography: “In which the narrator offers the reader a bit of advice” (DA: 26), “Telling of our hero’s momentous decision and its various repercussions” (DA: 29), “In which the narrative continues to wander, somewhat like *Der fliegende Holländer...*” (DA: 44), “In which the narrative delivers the reader to the time and place promised upon setting out: Corfu, 1806” (DA: 48), “In which the author turns in perplexity directly to the reader, assuming that anyone is still reading” (DA: 216), and the like. This permanent synthesis of dialogic attitudes towards the cognition of the past – one through fictional, the other through historiographic narrativisation – is now widely accepted under Hutcheon’s term *historiographic metafiction*. The metafictionality of such novels is often seen through the self-acknowledged acts of their own construction, frequent narratorial intrusions, metalepses, ironic comments, partial support to one or more characters, and regular representation of inner mental life and thoughts of the actants in question, which all occur simultaneously with the evocation of indisputably historical figures, their actual or plausible actions, set against the genuine geospatial background. According to Hutcheon, historiographic metafiction “refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity” (Hutcheon 2003: 93). Besides its essential postmodern features, *Destiny, Annotated* engages in a complex dialogue with the works by a number of major Serbian authors spanning over two centuries: Zaharije Orfelin, Dositej Obradović, Jovan Rajić, Miloš Crnjanski, Ivo Andrić, Milorad Pavić, Danilo Kiš and Borislav Pekić are the most relevant names from a possibly lengthier list. Apart from what may be understood and dealt with as literary allusions, it is the polyphony of styles, registers, dialects, examples from various stages of development of the Serbian language, character-related idiolectal nuances of meaning, turns of phrase, conversational contexts and educational level that pose a formidable challenge to a linguistically accurate and aesthetically appropriate translation. Before we begin the analysis of Terence McEneny’s translation, it would be proper to draw an outline of the method according to whose standards the target text will be judged.

## 2. METHODOLOGICAL FRAMEWORK

One of the longest-standing disputes or dichotomies in translation studies ever since classical antiquity has been that between the proponents of the *word for word* and the supporters of the *sense for sense* principles, although the terminology has changed and developed considerably. We could also claim that the respective camps have as their aim as accurate a translation as possible, or as fluent a translation as the translator is able to produce in the recipient language, or briefly, the debate may flare up between “fidelity” or “beauty” in the final textual outcome. Most commonly, the language of the original is referred to as the source language (SL), and the language into which the translation is done is marked the target language (TL).

There is hardly a doubt that one of the most pertinent terms, still insufficiently defined in translation studies, is *equivalence*; moreover, the feature of a translation that renders the idea from the SL as an identical idea in the TL is so elusive that there is no final consensus on what it exactly implies. Susan Bassnett summarises the contentious efforts in a neat binary opposition:

The question of defining equivalence is being pursued by two lines of development in Translation Studies. The first, rather predictably, lays an emphasis on the special problems of semantics and on the transfer of semantic content from SL to TL. With the second, which explores the question of equivalence of literary texts, the work of the Russian Formalists and the Prague Linguists, together with more recent developments in discourse analysis, have broadened the problem of equivalence in its application to the translation of such texts (Bassnett 2014: 37).

According to Eugene Nida, formal equivalence is focused on the form and content of the message itself, and under this methodology the message in the target language should match most closely the message in the source language. Constant attention is paid to the accuracy and correctness of the message in the target culture against the analogous features of the message in the source culture (Nida 1964: 159). Dynamic equivalence, in turn, rests on a different criterion, which is termed the principle of equivalent effect – the relationship between the TL recipient and the message should be the same as the one between the SL recipient and the original message. This type of translation also aims at the highest naturalness of expression in the target language, and a tendency to emphasise the dynamic dimension was increasingly pronounced in that age (Nida 1964: 159), even more so nowadays,

as attested by various standpoints: translation as an *intercultural transaction* in the theory of Derrida, Bhabha and Spivak, and translation as *function* or *aim* of the text in Hans Vermeer's and Cristiane Nord's discussions (Bassnett 2014: 83).

It was in the early 1970s that Amsterdam-based researcher James Holmes proposed the name Translation Studies for a new empirical impetus in the hitherto underdeveloped field of the humanities; he divided the science into the "pure" and applied branches, with two subdivisions in the "pure" branch – theoretical and descriptive. Further down the structure, Descriptive Translation Studies falls into three parts: product-, process- and function-oriented. Product-oriented DTS is concerned with the accounts of individual translations, parallel translations and larger corpora that encompass dozens of volumes for analysis, and it was in full swing during the 1990s, with the contributions from Gideon Toury, Theo Hermans, José Lambert and André Lefevere, among other scholars. Seeking a different path from the source-oriented methodology, Toury developed a target-oriented model of translation study, acknowledging the recipient culture's context as the field where the work would be placed, so he regarded translations "as facts of the culture that would host them, with the concomitant assumption that whatever their function and systemic status, these are constituted within the target culture and reflect its own systemic constellation" (Toury 2012: 18). A scheme for studying translations was conceived consisting of four levels: preliminary data (e.g. translation strategies), macro-level data (text division, sections, titles, authorial comment), micro-level data (word choice, dominant grammatical patterns, formal literary structures, forms of speech reproduction, narrative point of view and language levels), and systemic context data (relations between macro- and micro-levels, and information on intertextual and intersystemic correlations) (Assis Rosa 2010: 97). Our analysis will predominantly relate to micro-level phenomena, and on the pertinent examples from the macro-level of Petković's novel in English translation.

### 3. PERITEXTUAL ANALYSIS

The novel's first two "Books" consist of chapters that have intriguing captions – they sometimes act as summaries, as prolepses, or as implied relations between the subject-matter and a number of quoted authors who

were active either before, during or after the early 19<sup>th</sup> century, when the first two major sections are chronologically set. Due to the fact that Book 3 takes place quite close to the time of writing, it does not have to be considered so lexically, historically or culturally distant as to demand as much attention or offer as much analysable material in as the “main” narrative, and it will be left out of this discussion. The more noticeable linguistic and cultural features from the viewpoint of the 20<sup>th</sup> century and of English-speaking culture certainly lie in the Pavel Volkov narrative.

From the very beginning of the text, the reader is given signals about the patina of the past supposed to pervade the novel throughout, so the introduction reads: “Book I, being an account of events in bygone days, of heroes bearing sundry names in sundry times, and of happenings with perchance no name forthcoming, for *what's in a name* says that English writer, the one they're always quoting, *o be some other name*” (DA: 7, our italics). The underlined words have a slightly archaic connotation, redolent of Early Modern English in the Renaissance, further intensified with a literary reference (in italics) to *Romeo and Juliet*, Act 2, Scene 2, although Juliet's exclamations are given here in reverse order. The Serbian original demonstrates an adjectival inversion in the phrase „O dogadajima poprilično davnim”, there are two synonyms, *dogadaji* and *zbivanja*, accurately translated into English as *events* and *happenings*; however, the relative clause „i o *zbivanjima* za koja nije uvek lako pronaći ime” is rendered “and of happenings with perchance no name forthcoming”, where the verbal construction *nije uvek lako* is substituted with a prepositional phrase, including a somewhat archaic adverb *perchance*. The effect of a Shakespeare quotation within the English target text is visibly different from its literal transposition into the Serbian context, where two languages coexist and offer glimpses into a foreign literary system directly. On the other hand, substituting the exact context of Shakespeare's quotation with a third language would undermine the allusion to the particular work in question. Chapter VI is introduced by means of a caption that heralds a frequent occurrence in the entire text, that is, the translations of Serbian words and phrases into a third language: “In which the narrative proceeds *ritenuto ma non troppo*” (DA: 25, original italics). It is a conspicuously more specialised meaning than the Serbian „U kojoj se usporava tok pripovesti” (SK: 27), which is far from possessing any musical denotation of tempo.

In the caption to Chapter IX, the register approaches the time presented (18<sup>th</sup>-century Serbian writer Zaharije Orfelin): “Not by mere happenstance do we speak now of Zaharije Orfelin” (DA: 32), where the Serbian unmarked phrase „nimalo slučajno” (SK: 34) becomes intensified with a less used synonym than *coincidentally*. The following chapter caption has a different turn of phrase: “Nor [sic!] by chance do we turn directly to the words of Zaharije Orfelin” (DA: 34), and stays syntactically parallel to the previous emphatic inversion, but the Serbian original „nimalo slučajno” occurs in both cases, a repetition obviously an expression of the author’s will. The negative *nor* instead of *not* may derive from a typographic error and close proximity of the R and T keys. The personification of Russia as *she* in “how her Navy began” is a marked semantic feature in English, but completely normal in Serbian, and the translation may have gained a point here in its poetic and archaic distinction from common contemporary prose. The caption of Chapter XXIV brings the text: “In which Volkov learns a number of things, none of which the reader should discount” (DA: 88), but the original is noticeably more complex in its idiomatic connotations: „U kojoj Volkov saznaje koješta, mada čitalac ne bi trebalo da pomisli kako je to ‘svašta i koješta’” (SK: 99). The idiom including *koješta* is attested by the *Matica Srpska Dictionary* (s.v. *svašta*), and it does not have an adequate syntactic equivalent in English, since it means ‘nonsense’, ‘a load of rubbish/cobblers’, but nothing that could have two rhyming words with the indispensable *what* (*šta*) pronoun as their root. According to Toury, “the actual subject-matter for descriptive studies within DTS consists first and foremost of functional-relational concepts (rather than their surface textual-linguistic representations), such as textual elements or linguistic units in relation to their positions in the translated utterances as systemic wholes” (Toury 2014: 21), which is amply demonstrated already in the previous examples, ranging from words and phrases to idioms to cultural borrowings into the English communicative system.

Chapter XXVII’s caption runs: “In which Pavel Volkov, with the dreamer’s fortunate immunity from offenses of *lèse-majesté*, receives his first visitor from the glorious past” (DA: 99, original italics). The target cultural context would in all probability expect a natural model of Napoleonic-era diplomacy to include a number of French terms, and bearing in mind the centuries-long influence of the French language and civilisation on England, it is a brilliant translational solution to the problem posed by the Serbian original: „Zakon o uvredi Veličanstva” (SK: 112). There is a useful addition in the English

version of the caption to Chapter XXIX, Book II: "Over the entrance to his cottage at Clouds Hill, Lawrence of Arabia inscribed the phrase *ὄυ φροτις*, which is to say: So what?" (DA: 245, original italics). The Serbian original does not furnish the translation into Greek for the saying „Nije važno" (SK: 291), although theorists like Boris Uspensky consider this to be a relevant feature of fiction that even multiplies the point of view, citing examples from 19<sup>th</sup>-century Russian classics (Uspenski 1979: 71).

The last caption to be analysed derives from Chapter XXXI of Book II, and offers a quotation by Serbian scholar Atanasije Stojković: "Dreams stem from the daily State of the Body" (DA: 264), which incites curiosity through its capitalised nouns, quite common in the scientific discourse of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. The English rendering of the title *Fisika* as *Fisika* could have been made a little more archaic with the spelling *Physica*, occurring especially in book titles of Western Europe at the dawn of the modern age.

#### 4. TEXTUAL ANALYSIS

The body of the text within the chapters is necessarily pervaded with a number of registers in an exquisite polyphonic fabric, and we give a tentative list of the chief professions, branches of knowledge, types of vocabulary found in the novel, which does not attempt to be definitive: seamanship, architecture and the arts, history, theology, archaic lexical items, euphemisms and poetic expressions, foreign words and phrases, and names in general. Each of them will be represented by a select corpus of examples, as all of the notable occurrences of various translational solutions would demand a lengthier philological study.

The first page of the text clearly indicates that the reader will be immersed into a naval adventure, with an abundance of existents and props from the respective register, of which we can select this one: "... and Pavel Volkov was suddenly overcome and had to sit down on the iron bollard to which was moored the brig Saint Nicholas" (DA: 9, original italics). The translation is highly accurate, where the first term is even more pregnant than the Serbian original: „...te je Pavel Volkov osetio trenutnu malaksalost koja ga je naterala da sedne na gvozdeni stub za koji je bio vezan brik Sveti Nikola" (SK: 9). When a sea battle begins between the British and the French, the French ship undergoes a true battering: "...one side of the ship was riddled with 42 gaping holes, several of them below the water-line; nearly

10 feet of water had gushed into the bilge; the sails were torn, the rudder uncontrollable...” (DA: 47). The terms in the original are: *bok*, *linija gaza*, *kaljuga* and *kormilo*, of which the third can be found in certain maritime texts, in the sense ‘part of the hull which would lie on the ground’. Its variant is *kaljuža*, and a synonymous Italian loanword often used in Croatia is *sentina* (Šoša 1966: 169). The register is accurately maintained in the example of a merchant vessel fortified for battle with additional artillery: “...the resulting battery of twelve guns ranged in caliber from a light falconet to a heavy eighteen-pounder” (DA: 59). The original term *falkonet* sounds like other thousands of transliterated loanwords in Serbian, but *osamnaestofuntaš* looks a little more awkward in the original than in English, which is more familiar with compound nouns derived from weights. Two synonyms occur in close succession when the ship is sailing to Trieste: “...they had barely reached the parallel of Split...” (DA: 84) and “...they had barely crossed the Giulianova-Šibenik line...” (DA: 88), which correspond well to the original *visina Splita* (SK: 94) and *linija Đulijanova-Šibenik* (SK: 99). When cannon fire resounds in the Trieste area, Volkov expertly identifies the source: “The answering fire must be coming from a frigate or a sloop-of-war...” (DA: 119) for the Serbian: “...a salve su poticale sa neke fregate ili korvete...” (SK: 135) – the translator seems to have felt the need to specify the type of fire at hand. Occasionally the lesser-known term is preserved in the original form and italicised, like: “...a *trabakul* under French colors sailed out of the Canal” (DA: 131, original italics), for a more complete experience of the foreignness of the word. We can also notice the translator’s use of a variant term, as shown in the example: “There would remain only the slim chance of one day commanding a corvair...” (DA: 247), for the original: “...ali sa verovatnoćom da jednoga dana preuzme zapovedništvo makar na kakvoj korveti...” (SK: 293) The English naval vocabulary proves to be of greater exuberance and flexibility, which makes for a more diversified reading in these instances, which Toury would classify as higher acceptability, i.e. the translation sometimes demonstrates a better adherence to the norms which dominate the system (2014: 32). There are examples of members of the same semantic fields being used, especially in close contextual succession; after listing the terms *ships*, *frigate*, *ship of the line*, the translator opts to use another general noun: “The *Flora* was in the best condition of the remaining boats...” (DA: 260), not the first equivalent of the Serbian hypernym: “...fregate *Flora*, jednog od brodova u najboljem stanju...” (SK: 310)

The fields of architecture and other arts are less frequently met, but they also play their role in the background of the novel's rich tapestry; they mostly serve the purpose of embellishing the scene and foregrounding Lieutenant Volkov's acquaintance with these refined spheres of human activity. This is how the narrative canvas unfolds before the reader: "At the top of the garden beside the palazzo stood a tower. [...] Built long ago to guard from Turkish attacks, the tower's parapet still gleamed with the bayonets of passing sentries, [...] His booted footsteps made no sound on the soft garden path, then rang out along the marble atrium that led to the palazzo" (DA: 53–54). The Serbian expression *palata* is not as distinctly Mediterranean as *palazzo*, the noun *grudobran*, which is the most common equivalent of *parapet*, does not occur in the original (making it the translator's invention), and *atrijum* is another loanword very similar to its English counterpart in spelling. A painting term is used in the description of an inexplicably preserved portrait of an unknown man, left over after the sea storm which Volkov survived in the first act of the narrative: "The royal nimbus round the man's head shone out from the filthy wet rag" (DA: 86). The original has a different adjective: „A oko čovekove glave se blistao zlatni nimbus..." (SK: 96) The phrase in English has the same meaning, and there is a metonymic connection between the golden colour and the rank of royalty. At a location in Trieste relevant to the Greeks, Volkov notices these details: "The facade was adorned with pilasters and ornamented capitals which were meant to remind the Greek builders of their homeland. Above the main doors was a gilded copper relief: St. Spyridon, his hands raised, his flock bowing their heads..." (DA: 139) The original lists the terms *polustubovi*, *kapiteli* and *pozlaćena bakarna ploča sa reljefom* (SK: 157); the average reader of such fiction will not stray with either word-for-word correspondence, and the third term sounds more succinct in English than in Serbian, which makes use of a prepositional phrase as a postmodifier. At a reception in the Riznić villa, the hero observes its basic architectural features: "Its walls were of rough-hewn stone, its windows narrow and few. [...] At the edge of the vineyard stood the summerhouse, a one-room wooden structure furnished with an oaken table and sideboard, where tea was served of an afternoon in Wedgewood cups" (DA: 177). The original has a different syntactic structure and fewer sentences are used: „...zgrada od dobrog, tesanog kamena, sa malim prozorima, skoro izgubljenim u zidovima; [...] Nedaleko, na samoj ivici vinograda, okružena sa nekoliko čempresa, nalazila se letnja kuća, načinjena od drveta, sastavljena od samo jedne prostorije u kojoj se nalazio veliki trpezarijski sto i orman od dobre



hrastovine, na čijim se policama nalazio Vedžvudov servis za čaj;...” (SK: 201–202) The translation perhaps gives a more accurate type of stone dressing, and it also has a single-word term for a Serbian phrase; as far as *orman* is concerned, one of its meanings is equivalent to ‘cupboard’, and if it is used in this sense, the translation provides a more accurate solution in terms of furniture orientation. To a native speaker of English, “Wedgewood cups” is a briefer solution than adding the description “cup and saucer set”.

Naturally, the matters of history are explicitly touched upon in *Destiny, Annotated*, since most Triestine Serbs evoke memories handed down for generations, and often refract them through a hyperbolic prism; thus one of Volkov’s bragging ancestors concocts a narrative of his origins from a Serbian epic hero: “...he rode to glory in battle against the Turks and received the nom de guerre of *Zmaj Ognjeni Vuk*, Vuk the Fire-Breathing Dragon of historical fame” (DA: 22, original italics). The translator decided to supply a parallel English equivalent, probably being aware of the low communicability of the Serbian name alone. It is a little unwieldy, but nevertheless necessary. A similar instance happened several chapters later: “The Austrian flag was a frequent sight on merchant vessels – both Trieste and Fiume (that is, Rijeka) – being home to wealthy shipowners – though it rarely appeared on ships of war” (DA: 43). There was no need to highlight any place name in the original: „...u Trstu i Rijeci žive bogati brodovlasnici” (SK: 47). Although the Dalmatian city is named *Dubrovnik* on multiple occasions, its citizens are referred to by the Italian derivative: “The Ragusans are a proud lot when it comes to their city” (DA: 53). When a mysterious icon painter starts raving in fever, Volkov cannot identify his language: “Oddly, Volkov thought of Cathay” (DA: 80). The original also brings an equivalently archaic term in Serbian: „... da li je ovo kitajski, pomisli sa čuđenjem Volkov” (SK: 88). The novel could not have omitted the mention of notable Serbian rulers, so we can read a sentence from a disjointed conversation after church service on the day of the Battle of Kosovo: “There’s a way to bring back the days of King Dušan,...” (DA: 152), although the original does not mention his royal title: „obnoviti Dušanovo carstvo” (SK: 173). In the example: “Everything went downhill when they beheaded King Lazar” (DA: 153), the translator attenuated the Serbian folk appellation Tsar into a more realistic King, although in fact Lazar was a prince when the battle took place. Such corrections do justice to the expansive historical background of the novel, and do not undermine the reading experience with a change of aristocratic rank.

Slightly less frequently than historical discourse, theological vocabulary inevitably occurs in the text as well, by and large stemming from the Bible and Christian tradition. When the icon painter Spiridon joins Volkov on board the ship, he bestows praise on the officer: “The fathers on Mount Athos esteem themselves saints for leaving the world behind, but how much harder to be virtuous while still in the world. Narrow is the way and few there be that find it” (DA: 90). Both the lexis and syntax are given in a more archaic form than the bulk of the text, and the second quoted sentence is a somewhat corrupt version of Matthew 7:14, as the speaker is not a sedentary theologian from a monastic cell, but rather a mendicant. When explaining the immutable rules of icon painting, Spiridon again uses well-known terms from theological tradition: “The icon is not an artistic discovery. It is an institution, the teaching of the Universal Church as received from the Holy Fathers” (SK: 92). The original brings some differently nuanced terms: „... ikonopis nije otkriće slikara nego je vrсна ustanova i predanje vaseljenske crkve, zamisao naših duhovnih otaca;...” (SK: 104) The noun *ikonopis* is more accurate in this context than just *icon*, and the original does modify the noun *ustanova*; the equivalent of *vaseljenska crkva* is quite accurate, but *Holy Fathers* is usually taken to mean *Sveti oci* from the first several centuries of Christian practice. After one Sunday service the Serbian Orthodox priest begins reading from the Gospel according to John, Chapter 20, which McEneny translates by quoting the King James Version: “...seeth the linen clothes lie, and the napkin, which was about his head, not lying with the linen clothes, but wrapped together in a place by itself” (DA: 140). However, the original has a biblical quote that derives from the 1847 Vuk Karadžić translation: „i vidje haljine same gdje leže. I ubrus koji bješe na glavi njegovoj ne s haljinama gdje leži nego osobito savit na jednom mjestu” (SK: 159). This obvious anachronism in a novel set in 1806 is due to the fact that it would have been hardly possible to find a well-known previous translation of the New Testament into the Serbian vernacular, so the familiarity of Serbian readers with Vuk Karadžić’s momentous work may have outweighed the matters of pure chronology. At a secret mountain location, Volkov is waiting for Katarina, and thinking about his situation in the village, “where the peasants hurried to Mass in a language they didn’t understand,...” (DA: 199) We may suppose that it is a specific celebration of the Eucharist not happening every day, but the original does not denote a rite with that exact meaning: „...seljaci žure da slušaju molitve na jeziku od kojeg ni reč ne razumeju...” (SK: 232).

It is possible to find archaic expressions across a number of registers in this novel, and in view of Bakhtin's dialogicity, one could never separate their age from their technical usage in a detailed description, but some of them stand out in the text without regard for a possible professional context. Thus Volkov's ancestor invents his genealogy: "...Stojan Jovanovich discovered grand origins for the Vuković line in the Nemanjić dynasty of yore" (DA: 20). The original, written in the historical present, is less periphrastic in this example: „...Stojan Jovanović [sic!] otkriva kako su Vukovići zapravo srpski velikaši iz doba Nemanjića” (SK: 21). The text by Zaharije Orfelin treats Peter the Great's founding decisions about the Imperial Navy, with a title suitable for the bygone ages: “And yet for Peter the Great, Emperor and Autocrat of All the Russias, such tasks were dearer than any other...” (DA: 35) The Serbian text also demonstrates archaic features, but with a different morphology: „No Petru Velikom, gospodaru i samodršću sveruskom, takvi su poslovi bili draži od ostalih...” (SK: 38) When they weather the storm at sea, the ship's owner begins a tale related to 11<sup>th</sup>-century King John Vladimir, whom the Bulgarians attempted to assassinate: “...whom they knew to be the angels of God, and they durst not raise their hand against him” (DA: 104). The old form of the modal verb *dare* has long been considered obsolete, and is very suitable for an archaic patina. The original has certain dialectal features that make the utterance look older in its own way: „...i poznajući da to bjehu anđeli Boži, njegovi stražani, nanj ruke staviti ne smješe” (SK: 118). While reading Rajić's history, Volkov has to navigate a stage of language that would have been more proper for a 17<sup>th</sup>-century context: “Bitter indeed is the final Farewell of beloved Child, boon Companion and faithful Friend,...” (DA: 129) Apart from containing a triple noun-phrase structure, the original obstructs the form with at least one archaic noun: „Gorak je večni rastanak ljubeznog čada, milog druga i vernog prijatelja,...” (SK: 146) When the so-called conformity conditions beyond pure linguistic and general-textual are imposed on a literary translation, it may demonstrate an adherence to norms deemed literary at the target end, at various costs in terms of the features and reconstruction of the source text (Toury 2012: 202).

Perhaps euphemistic and other poeticised expressions can be found in the highest frequency from beginning to end, although they do not exhibit an analogously wide array of types and subtypes; the introductory chapters make use of irony and periphrasis in describing Volkov's father's sexual activity: “...as Stojan Jovanovich gave up all interest, well before the child was born, in performing – even sporadically – the requisite physical

exertions atop the motionless Alexandra” (DA: 17). With a slight change of word order, the translation closely follows the original in its subtle nuances of meaning, but with a noticeable omission: „...pošto je još pre njegovog rođenja Stojan Jovanović izgubio svaku volju da nad nepomičnom Aleksandrom i povremeno izvodi onu telesnu vežbu neophodnu za rađanje dece” (SK: 18). In one of the lengthier narratorial intrusions, Romantic poets are described as people “who utterly disbelieve that here be dragons...” (DA: 27), and the phrase in English offers more stylistic connotation than „koji nimalo ne veruju u postojanje zmajeva...” (SK: 29). Noun phrases with adjectival modifiers are quite common in more nuanced descriptions, like “queasy unreality” (DA: 65), “wheedling humility and pointed barbs” (DA: 69), “the dark and swelling silver-crested waves” (DA: 74) for the original „mutno i sa nevericom” (SK: 71), „poniznost i zajedljivost” (SK: 75) and „mračnu masu talasa sa srebrnim krestama” (SK: 82). Occasionally the narrative exhibits complex turns of phrase like this: “For if the reproaches are merely the product of a suspicious and fretful mind, the recipient can do nothing to placate the sender; indeed, the sender means only to ensure that his love will be turbulent and filled with misunderstandings” (DA: 192–193). The Serbian text has one sentence more by comparison, but every other element is harmoniously transposed into the target language: „Jer, ako su neopravdani, ako su plod nečijih živaca i mašte, ne postoji ništa što ono drugo može učiniti da ovu razdraženost umiri. Razdraženi, zapravo, samo traga za opravdanjima sopstvenog nezadovoljstva, koje shvata kao neminovni deo ljubavi, budući da zadovoljnu ljubav i ne želi, pronalazeći cilj i svrhu ljubavi isključivo u sopstvenom nemiru” (SK: 223). However, the bold underlined part is another typical example of omissions rendered by the translator, which occur at quite a few places throughout the novel, and along with splitting of the sentences, may be the most conspicuous flaws in the entire English text. Petković clearly engaged in a dialogue with the most famous Serbian author on the topic of migrations, Miloš Crnjanski, who is also well known for his extraordinarily long sentences (Božović 2006: par. 19). A successful translation can be excerpted from a chapter when Volkov is delirious with a serious fever: “Towering cedars, masses of roses, luxurious palms, silver firs, tundra mosses blooming with lilies” (DA: 212). Apart from being another long Serbian sentence split into three, the shorter structures and their lexis are well preserved in translation when set against the original: „...i ogromni kedrovi, grmovi ruža, raskošne palme, srebrne jele, mahovina severnih tundri na kojoj cvetaju ljiljani;...” (SK: 250) The readers from the

Northern Hemisphere may imply that tundra exists only there, but it is worth noting that it is also found in Antarctica and some nearby archipelagoes, so the writer used a more accurate designation.

Foreign words and phrases appear throughout both texts, with a noticeably higher frequency in the English version, probably due to the closer ties of English with some of the languages, especially French. Thus a number of expressions in Serbian were contextually rendered into French and embedded into the English text: “...*conseiller privé*...” (DA: 29)<sup>2</sup> for „*tajni savetnik*” (SK: 31); “the only similarity to *le théâtre de boulevard*” (DA: 42) for „jedina sličnost sa *bulevarskim pozorištem*” (SK: 46); “Though his orderly had sprinkled the handkerchief with *eau de Cologne*...” (DA: 110) for „...maramicu je posilni jutros natopio *kolonjskom vodom*,...” (SK: 124). Given the almost direct appropriation of the place name *Cologne* into Serbian and English, the last example does not strike the eye as much as the previous ones do. However, it required a great deal of historical knowledge for the translator to produce a sentence like: “...authority had different meanings *selon l'état*...” (DA: 121) for „...u *različitim državama* se kompetencije različito shvataju...” (SK: 137) Invariably, there occur elements of cuisine, suitably expressed in French: “Volkov took a sip of his *café au lait*” (DA: 123–124). The original does not contain this refined social-gastronomical nuance: „Volkov je otpio gutljaj *bele kafe*...” (SK: 139) A French phrase is heard in translation, although it is logical to ask why Count Brigido would not use his native Italian: “How delightful to see you again, *mon ami!*” (DA: 231), for the Serbian: „Tako mi je drago što Vas ponovo vidim, *prijatelju*,...” (SK: 273) Another instance of a fine TL sensibility is given when a fencing metaphor is used in psychonarration: “...the strict rules which prohibit you from attacking without declaring *en garde*,...” (DA: 233) for the original: „...i strogim pravilima što zabranjuju **da se protivnik ozbiljno ozledi, najednom** i *bez opomene*...” (SK: 276) On the other hand, the translation fails to include all the constructions from the Serbian text, thus depriving it of some meaning and fullness. One of the rare phrasal correspondences can be found in an example which makes use of a well-known expression: “It is not in vain that the French call it the *coup de grâce*” (DA: 233) for the text: „...ne zovu ga uzalud Francuzi *coup de grâce*” (SK: 276).

<sup>2</sup> Following the traditional usage, foreign words and phrases in both the original and translation are printed in italics, so there is no need to mark them additionally in parentheses.

The second most frequent language inserted into the translation is certainly Italian, since the action is mostly set in Trieste, and some of the characters must belong to the host community. Due to Venetian rule that extended across the Adriatic and beyond, it was not strange to hear the official rank of “Venetian *proveditore*” (DA: 51) for the Serbian „mletačkom providuru” (SK: 57). The historically marked *Mleci* has a long history in Serbian, and etymological dictionaries agree that the Latin adjective *veneticus* and the plural noun *Venetici* may have been loaned into Old Church Slavonic as *Bъnetъci*, then turned into *Bnetci* > *Mneci* and finally *Mleci* (Pešikan 1971: 108). The captain of the ship transporting Volkov to Trieste, a Slav from the Bay of Kotor, uses some Italianisms in close proximity: “Perast was always loyal to *La Serenissima*.” [...] ...we came to her side. That’s why they call us *primogeniti* (DA: 96). The original contains the same words in the identical spelling, without the definite article: „...mi Peraštani od davnih dana smo podanici *Serenissime*; [...] tada smo joj mi prišli – zato nas zovu *primogeniti*...” (SK: 109) The same seaman makes a comment on another procedure while sailing into port: “That’s where the *piloti* would come aboard...” (DA: 103) for the Serbian: „...i tu smo uzimali *peljare*...” (SK: 117) Despite the English noun *pilot*, the translator wisely chose a loanword to convey the narrow professional usage of the Serbian original. When Volkov takes in the panorama of Trieste, the description includes a local cultural concept: “On high stood the *città vecchia*,...” (DA: 110), since this part of Trieste slopes downwards in comparison with the lower town, whose buildings are more recent. The original retains the exact same Italian phrase, so this translation was less difficult to produce than many other instances. Another relevant feature of Italian culture was retained in the original language: “The citizens – *cittadini* and *borghesi* – continued to make the usual jaunts to the rocky hills...” (DA: 112) Due to a historical difference between the development of bourgeois society in Serbia and that in the West, even between England and Italy, the original language supplies both textual examples with the necessary distinction between the older and recent families living in Trieste: „...građani – *i cittadini i borghesi* – išli su na svoje uobičajene izlete na kras...” (SK: 127). There are also a handful of Slavicisms, easy to transliterate or translate into Serbian, but not so adaptable in English: a ship called “*dedushka*” (DA: 37) for the Serbian „*Dedica*” (SK: 39), the administrative unit “*guberniya*” (DA: 267) for the Serbian „*gubernija*” (SK: 317), and the language designation: “... the same *slovenski* that Vojnovich used to speak...” (DA: 104) for the Serbian: „...na onom *slovenskom* na kojem bi mu se obraćao i sam Vojnovič...” (SK:

118) In the last case, the author wanted to emphasise the cryptic nature of a Slavic language that was not Russian, but closer to the South Slavic area; one may wonder if the adjective *Slavonic* would have been suitable, as it does not indicate any particular language, and it may bear different meanings depending on the geopolitical context.

Proper names pose a number of problems in translation, and the translator must set strict rules of their convincing execution for the reader's fuller understanding and enjoyment; that entails a detailed differentiation between the source and target languages, both in terms of their historical development, orthography and phonology, with necessary connotations that words assume in the consciousness of the source nation, and analogies (if any) within the recipient culture. Thus a man born in the Bay of Kotor named Ivan *Vojnović* remains *Vojnović* genealogically, but his surname in the Russian Navy is *Vojnovich* throughout (DA: 39, SK: 42), which is in accordance with English spelling of Russian names. The palatal sound /j/ often finds a correspondence in the grapheme *y*, so it happens with the surname *Senyavin*, also familiar to the translator from various reference works. The patron saint of Dubrovnik is *Sveti Vlaho* in the original, and the name is well adapted in English as *St. Blaise* (DA: 43, SK: 47); due to betacism, the sound /b/ could change to /v/ in certain stages of Greek, and pass on to the Slavic languages of the Balkans. The name *Rijeka* and the addition *Fiume* have been mentioned above in the historical section. Some monastic names, like *Arsenije* (DA: 101) and *Jovan* (DA: 127) were not transliterated in the Latin and English tradition, *Arsenius* and *John*, although even the ship *Sveti Nikola* is duly translated. Perhaps the translator wanted to retain the original sound and implications of the names borne by well-known Serbs, and on the other hand, complied with the international spelling of the more familiar persons in general Christian history. A divergence in the spectrum of variants occurs in the following example: the church in Trieste is *San Spiridione* (DA: 139), the saint it was consecrated to is *St. Spyridon* (DA: 139), but the original only supplies one version: *Sveti Spiridon* (SK: 157), as opposed to the Italian and Greek spelling variants. The last excerpted sample also warrants attention along the lines of Translation Studies, as it furnishes one of the most relevant dates in Serbian history: June 28<sup>th</sup>, with a perennial reference to the 1389 Battle of Kosovo: "It was the day known to the Serbs as Vidovdan. For Volkov, the morning liturgy had been an unpleasant reminder of eternity..." (DA: 151). The original has a deliberately quicker pace: „Uveče, na Vidovdan – a jutarnja služba je, po Volkovu, budila sasvim neprijatne

misl o bezmernom trajanju večnosti...” (SK: 171) The day is also known in English as St Vitus’ Day, commemorating a young Christian martyr from the age of Diocletian. If the translator wanted to retain the Serbian aura around the holiday, he also used the Orthodox term for *Mass*, which is *liturgy*, in the very next sentence. On the other hand, the holiday name in visibly Serbian morphology, and the service name typical of Eastern rite, do not make the meaning of the phenomena closer to the reader in the target language. We may interpret that the translator had to solve the dilemma whether to use international terms for all the historical persons or to keep the original spelling of those belonging to Serbian culture; in the latter case, the English reader would certainly have to peruse the book with more attention and refer to various sources of encyclopaedic assistance.

The translation of Radoslav Petković’s *Destiny, Annotated* by Terence McEneny is in general an enjoyable reading experience, and the result of a demanding process of work at several levels: transliterational, morphological, lexical, syntactic, and certainly general-historical. Seen from a target-oriented perspective in Translation Studies developed by Gideon Toury, it expertly meets the requirements of English-speaking readers and creates a functional effect in the target language which most frequently corresponds to that of the original language on its readers. However, the translation does not always follow the author’s implicit dialogue with Miloš Crnjanski, probably one of the essential Serbian writers when it comes to diasporic narratives, in that it often divides a long sentence into two or three shorter ones, and thus leaves a different impression from the one originally intended. Certain personal names are Anglicised, whereas some others are left as they were, although it is doubtful whether the foreign reader could understand them so easily in the English language context.

## REFERENCES

- Assis Rosa, A. (2010). Descriptive Translation Studies (DTS). In: Y. Gambier and L. van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, Vol. 1, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 94–103.
- Bassnett, S. (2014). *Translation Studies*. 4<sup>th</sup> ed. Abingdon and New York: Routledge.
- Biblija ili Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta. (1998). Prev. Đ. Daničić i V.S. Karadžić. Beograd: Biblijsko društvo.



- Božović, G. (2006). Zid istorije, senke pripovedanja. *Sarajevske sveske* 13, <http://sveske.ba/en/content/zid-istorije-senke-pripovedanja> Accessed 10 January 2022.
- Hutcheon, L. (2003). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- Nida, E. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: E.J. Brill.
- Pešikan, M. (1971). Toponomastika i njena primjena u historiografiji. *Godišnjak Cetinjske gimnazije*, 3, 107–113.
- Petković, R. (2010). *Destiny, Annotated*. Trans. Terence McEneny. Belgrade: Geoptika Publishing.
- Petković, R. (2013). *Sudbina i komentari*. Beograd: Laguna.
- Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*, 1–6. 1982. Novi Sad: Matica srpska.
- Šoša, T. (1966). Razvoj zdravstvene službe u pomorstvu. *Naše more: znanstveni časopis za more i pomorstvo*, 4–5, 169–170.
- The Holy Bible (King James version). (2013). Published by RCK Cyber Services, University Place, Washington, 2013.
- Toury, G. (2012). *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Revised ed. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Toury, G. (2014). A Rationale for Descriptive Translation Studies. In: Th. Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Abingdon and New York: Routledge, 16–41.
- Uspenski, B. (1979). *Poetika kompozicije / Semiotika ikone*. Prev. i predg. Novica Petković. Beograd: Nolit.
- Žerajić, J. (2019). *Sudbina i komentari* Radoslava Petkovića. *Časopis KULT*. <https://web.archive.org/web/20191016044002/http://casopiskult.com/kult/carte-diem/sudbina-i-komentari-radoslava-petkovic/> Accessed 5 December 2021.

Sergej L. Macura

#### METAFIKCIONALNA ISTORIJA U PREVODU: ROMAN RADOŠLAVA PETKOVIĆA NA ENGLJESKOM

**Rezime:** Rad analizira prevod prve dvije od ukupno tri sekcije romana Radoslava Petkovića *Sudbina i komentari*, koji je na engleski uradio Terens Mekeneni. Pošto su smještene u Trst sa početka 19. vijeka i predstavljaju kaleidoskop događaja, likova, diplomatskih i mornaričkih aktivnosti, pokazuju se izazovnim za prevodioca na nekoliko nivoa: transliteracionom, morfološkom, onomastičkom, etimološkom, leksičkom i opšteistorijskom. Glavni metodološki okvir nalazi se u ciljno orijentisanom modelu izučavanja prevoda Gideona Turija, koji smatra prevode činjenicama kulture–primaoca i usredsređuje se na razne vrste efekata koje tekst na ciljnom jeziku ima na primaoca, a ne na formalnu ekvivalenciju i tačnost prenošenja izvor-

nih jezičkih struktura ili vokabulara u ciljni jezik. U analizirane registre spadaju: pomorstvo, arhitektura i umjetnosti, istorija, teologija, arhaične leksičke jedinice, eufemizmi i poetski izrazi, strane riječi i izrazi, i imena uopšteno. Prevodilac je uglavnom stvorio tekst koji prirodno zvuči na engleskom imajući na umu funkcionalno-relacione pojmove koji odgovaraju izvornom engleskom čitaocu, sa svom polifonijom metafikcionalne historiografske pripovijesti, ali je neobjašnjivo podijelio neke duže rečenice u dvije ili tri, a mjestimično potpuno izostavio neke konstrukcije.

**Ključne riječi:** deskriptivna translatologija, funkcionalno-relacioni model, ciljna kultura, istorijska patina, mornarička leksika, arhaična leksika, poetski izrazi, dinamička ekvivalencija, Radoslav Petković, Gideon Turi.



Ana D. Begović\*  
Univerzitet u Beogradu  
doktorand Filološkog fakulteta

## CRNO-BELI SVET SRETENA BOŽIĆA VONGARA

**Sažetak:** Sreten Božić, alias B. Vongar (1932– ) australijski pisac srpskog porekla koji je svoj bogati dosadašnji opus napisao na engleskom jeziku. Rad se bavi Vongarovim odnosom prema konceptima *crnog* i *belog* u romanima *Nuklearnog ciklusa* – narativima tela (*Valg* 1983), duše (*Karan* 1985) i duha (*Gabo Dara* 1987) ispričanim iz perspektiva pripadnika aboridžinskih plemena na čijim su postojbinama vršene probe atomskog oružja i iskopavanja zlata i uranijuma. Kako je Božić-Vongar u samoj Australiji 1980-ih važio za kontroverznu ličnost, *belog Aboridžina* čija su dela isključivo objavljivana van zemlje u kojoj su nastala, ispitujemo odnos prema svetu, narodnim tradicijama, duhovnosti i telesnosti koje je u sebi pomirio ovaj pisac dvojakog identiteta, čovek koji „oseća dve duše u sebi” (Petrović, A. Intervju sa B. Vongarom. *Ljudi govore*, br.17/18, januar 2013). Postavljamo i pitanje važnosti piščevog identiteta za književne kritičare koji su proučavali njegova dela ili to tek žele da čine. Neobični put malog pastira sa Bukulje bez formalnog obrazovanja do dobitnika najprestižnije nagrade za književnost u Australiji (*Emeritus Award* 1997) neodvojiv je od dihotomije *crnog* i *belog* i nadilazi telesnu manifestaciju seleći se u prostor mita i mitotvorstva karakterističnog za oba naroda kojima je pisac svesno odabrao da pripada.

**Ključne reči:** crno/belo, telo, duša, duh, mitotvorstvo, identitet/pripadnost, migrantska književnost.

---

\* begovic.ana@gmail.com

„U beloj sobi crn Vladimir leži.  
Gleda: za oknom poslednji sneg sneži.

Sve kraj njega tone u belinu meku  
Samo on misli crnu miso neku.

Onda se seti: meseca u voću  
I sebe kako kosi žito noću.”<sup>1</sup>

### **BELI BOŽIĆ I CRNI VONGAR**

Kao što mitovi počinju *postanjem*, tako i priča Sretena Božića – B. Vongara počinje u selu Trešnjevica na Bukulji gde su se oduvek preplitali legenda i stvarnost. Sam je rekao da je pravi srećnik što nije išao dugo u školu jer da jeste, u potpunosti bi izgubio sposobnost da mašta (*Sreten Božić Vongar*, red. Dragan Gavrilović, 2020<sup>2</sup>). Kako njegovo formalno školovanje nije potrajalo duže od nekoliko godina, Sreten Božić se čuvajući stado u planini obrazovao na bogatoj usmenoj tradiciji koju su mu prenosili otac ili nešto starija pastirica Cana, čvrsto uverena da je vila (*Sreten Božić Vongar*, red. Dragan Gavrilović, 2020). Upravo na tom mestu počinje priča o Božiću-Vongaru, piscu poteklom iz usmene književne tradicije srpskog naroda i Jolnga Aboridžina, ali apsolutno svom i neponovljivom po načinu na koji te tradicije spaja u trima romanima kojima se bavi ovaj rad: *Valg*, *Karan* i *Gabo Dara*.

U glasovitom eseju „Tradicija i individualni talenat” T. S. Eliot je utvrdio:

Potrebno je insistirati na tome da pesnik razvije ili stekne svest o prošlosti i da tu svest neguje tokom čitave svoje karijere.

Dešava se upravo to da on sebe stalno predaje, takvog kakav je u datom trenutku, nečemu daleko značajnijem. Razvoj umetnika stalna je žrtva, večito potiranje ličnosti (Eliot 1920: 47<sup>3</sup>).

Božić koji je postao Vongar nesumnjivo poseduje ovu sposobnost istovremenog potiranja tradicije i izgradnje na njoj – i to ne isključivo književne o kojoj je govorio Eliot, već i kulturne tradicije dvaju naroda koja su obeležila njegovo stvaranje.

---

<sup>3</sup> Citati i koncepti iz kritičke literature korišćeni u ovom radu navedeni su u autorkinom prevodu sa engleskog jezika, izuzev citata iz radova izvorno napisanih na srpskom jeziku, objavljenim u Petrović 2011.

Osnovna nit ovog rada u vezi je sa Božić-Vongarovim odnosom prema konceptima *crnog* i *belog*, pre svega u istorijskom i kulturnom pamćenju samog pisca i naroda kojima se njegovo delo bavi. *Crno* i *belo* ćemo pratiti u okviru narativa tela (roman *Valg*), duše (roman *Karan*) i duha (roman *Gabo Dara*).<sup>4</sup> No, pre nego što pristupimo tome neophodno je da se upoznamo i sa samim Božić-Vongarom i njegovim lutanjima.

Sreten Božić odrastao je u teškim ratnim vremenima, ali na bogatoj usmenoj književnosti srpskog naroda, noseći u sebi snažnu želju da misli podeli sa svetom (Metjuz 2006<sup>3</sup>). Otišavši na odsluženje obaveznog vojnog roka, mladi Božić otključava svoj talenat za pisanu reč i počinje da čita i gleda filmove i pozorišne predstave zahvaljujući učestalim dopustima koje mu daje zahvalni kapetan JNA o kome je napisao nagrađeni članak. Taj trenutak zauvek menja život dečaka sa Bukulje koji po povratku u Srbiju pronalazi posao novinara u radničkom glasilu. I dalje bez formalnog obrazovanja i možda još važnije u to vreme – bez partijske knjižice – novinar Božić dolazi u sukob sa Slobodanom Penezićem Krcunom i odlučuje da se otisne put inostranstva jedino kako u tom trenutku može: peške preko Alpa. Stigavši u Francusku zapošljava se u fabrici automobila „Reno” i provodi vreme učeći francuski jezik u knjižarama Latinskog kvarta u Parizu. Sprijateljuje se neočekivano i sa aktivistički nastrojenim francuskim intelektualcima toga doba, ali nemiri u doba Alžirske krize<sup>5</sup> primoravaju ga da ipak nastavi potragu za mestom pod suncem. Ponukan očevim pričama o dalekoj Australiji u kojoj nikad nije bilo rata, a u kojoj je otac proveo neko vreme pre njegovog rođenja, Božić 1960. godine stiže na aerodrom u Kanberi ne znajući ni reč engleskog jezika (*Sreten Božić Vongar*, red. Dragan Gavrilović, 2020). *Beli* Božić dospeva na tlo koje će iznedriti *Crnog* Vongara. Snalazeći se da preživi na novom kontinentu, Božić se upušta u avanturu prelaska preko pustinje Tanami na kamili kako bi stigao do Kimberlija, grada u kome za ljude njegovog profila postoji mogućnost uposlenja i opstanka. Na tom putovanju, koje opisuje u svojoj autobiografiji *Dingovo leglo*, zamalo umire, izvukavši se samo zahvaljujući susretu sa Aboridžinom Dužburuom koji ga spasava ne samo fizički, već i duhovno (Živković u Petrović 2011). Od susreta sa „crnim Svetim Petrom” (*Sreten Božić Vongar*, red. Dragan Gavrilović, 2020), Božić se polako transformiše u *Crnog* Vongara, „glasnika iz drugog sveta” (Živković u Petrović 2011) kroz interakciju i suživot sa aboridžinskim narodima Severne Teritorije.

Upravo će metamorfoza postati nezamenjiva tema u književnom opusu Božića-Vongara, čoveka koji ju je i sam prošao deleći tugu i radost sa naro-

dom koji je na posnoj australskoj zemlji opstajao makar 43.000 godina u skladu sa prirodom, sve dok ga nije otkrio beli kolonizator. Božić, mali pastir sa Bukulje, gotovo se trenutno povezao sa iskustvom naroda koji je disao sa nebom, zemljom, vodom i peskom. Međutim, nipošto ne tvrdimo da je svet koji Božić-Vongar gradi u svojim delima jednostavno polarizovan na *bele* aboridžinske likove i *crne* belce. Baš naprotiv, verujemo da su *crno* i *belo* u njegovim delima manifestacije širine ljudskog iskustva koje se poigravaju našom maštom kao fatamorgana u pustinji. Božića će ove kategorije oblikovati kao čoveka i stvaraoca, makar onoliko koliko su to učinili svedočenje patnjama aboridžinskih starosedelaca u eri trke za nuklearnim naoružanjem i gubitak aboridžinske porodice u ciklonu Trejsi (*Dvostruki život. Život i vremena B. Vongara*, red. Džon Mandelberg, 2004<sup>6</sup>).

Pitanje *crnog* i *belog* doživljaja sveta neodvojivo je od problematike identiteta pisca koji kroz svoja dela zastupa marginalizovanu zajednicu kojoj ne pripada u smislu rase i etniciteta. Ne bi bilo pogrešno reći da je potraga za Vongarom u Australiji kasnih 1970-ih godina predstavljala u intelektualnoj zajednici ove zemlje neku vrstu pohoda na skriveno blago čiji je ishod daleko odjeknuo. Godine 1981. pisac Robert Dru<sup>7</sup> konačno je potvrdio da je *crni* aboridžinski pisac *B. Vongar* zapravo *beli* imigrant poreklom iz Jugoslavije, Sreten Božić (Šarad 1982<sup>8</sup>). Da li je kao takav on pouzdan vodič kroz aboridžinsku kulturu ili makar iskreni borac za poboljšanje pozicije domorodačkog naroda u kolonijalizovanom društvu najmanjeg kontinenta? Božić-Vongaru se po otkrivanju identiteta počela spočitavati danas sveprisutna *kulturna apropijacija*,<sup>8</sup> a dela su mu u Australiji u najmanju ruku zanemarivana. Pol Šarad u svom ogledu *Da li je Vongar uopšte važan?*<sup>9</sup> razmatra problematiku *crnog* i *belog* pogleda na svet u piščevom delu kroz prizmu opreznog kritičara za koga paradoksalni *beli imigrant* koji se drznuo da piše kao *crni aboridžinski tragač* predstavlja još jedan mehanizam represije, a ne pokušaj da se patnje aboridžinskih plemena pod britanskom kolonijalnom vlašću prikažu svetu i da se povodom njih nešto i uradi. Za Šarada je očigledno da Božić ne može da sagleda mitski svet Aboridžina na pravi način i da ga upravo on svodi na dihotomiju *crnog* i *belog*, te da ističe preko svake mere pasivnost Aboridžina i propast plemena pod vlašću gramzivih belaca. Vongarovo je pisanje, dakle, političko u svojoj osnovi i ništa do pamfleta koji šteti aboridžinskoj zajednici jer sokoli konzervativce koji ih i ovako ne smatraju ravnopravnim ljudskim bićima. No Šarad zaključuje da je i takav Vongar dobar da se upoznamo sa ovom starom kulturom, makar „dok se ne pojavi

zaista revolucionarni pisac koji će Aboridžinima podariti njihovo mesto na ovom svetu: u smislu mita, umetnosti i života kao takvog” (Šarad 1982: 49<sup>3</sup>).

Sa druge strane, kritičari kao Sneža Gunev postavljaju oprečno pitanje: da li je uopšte važno ko je taj *Vongar* koji piše ili je bitno samo kako čitalac priču razume? U bartovskom duhu *smrti autora*, Gunev govori o problematičnosti Vongara za *poštene* kritičare – on u svom romanu *Valg* transgredira norme, da ne kažemo da zauzima identitet od koga se književna kritika komotno dá naježiti: beli muškarac iz neke tamo Jugoslavije (dalo bi se razumeti i kao patrijarhalne evropske sredine) *nastupa* kao crna aboridžinska devojka (Gunev 1993<sup>3</sup>). Zaista će Vongar mnogo puta nakon *Valga* nastupati kao neko drugi, pa čak i kao veliki zeleni mrav, mitski otac nekih aboridžinskih plemena Severne Teritorije. Ironije li, za to će biti i nagrađivan od književne zajednice, da pomenemo samo nagrade australijskog PEN-a i *Emeritus*. Gunev se s pravom zapitala da li je upravo ona politička strana Vongarovog rada, pre svega pokušaj prikazivanja izložbe fotografija na kojima su zabeležene užasavajuće posledice nuklearnih probi na aboridžinskim plemenskim teritorijama,<sup>10</sup> doprinela tome da u Australiji od onoga što on govori bude daleko važnije *ko* je B. Vongar. Božiću-Vongaru jeste u krvi tradicija političke angažovanosti i politički angažovane književnosti, ali ako bismo odlučili da ga gledamo isključivo kroz tu prizmu, neosporno bismo mu uskratili pravo na govor i pisanje, što je intelektualna javnost Australije bezmalo činila godinama (Gunev 1993: 12<sup>3</sup>).

Pa kako onda uopšte pristupiti Vongaru ako njegov rad prati toliko otvorenih skandala? Mišljenja smo da je neosporna politička komponenta njegove duge književne i antropološke karijere, ali nije nužno najznačajnija. Ako izaberemo da posmatramo svako od pomenutih dela *Nuklearnog ciklusa* kao književni *causa sui*, onda na površinu nužno izvlačimo magični crno-beli svet Sretena Božića Vongara, ne učitavajući i ne razumevajući isključivo političko-ideološke namere autora. U romanima *Valg*, *Karan* i *Gabo Dara*, Božić-Vongar postavlja pred nas dijalektiku *crnog* i *belog* i pojam liminalnosti, dovoljne za mnogo redova tumačenja i ne samo jedan odgovor na pitanje šta je pisac želeo reći. Uranjanjem u taj svet dopuštamo individualnom talentu da prevaziđe tradiciju, da se izmesti iz prostora i kategorija, da potre *Sopstvo* i nastupi kao žena, drvo ili veliki zeleni mrav, istovremeno mu ne sporeći pravo da diže prašinu po učmalim australijskim institucijama podignutim na temeljima britanskog kolonijalizma.



**VALG: NARATIV CRNOG I BELOG TELA**

Prvi Vongarov roman iz *Nuklearnog ciklusa* posvećen je njegovoj plemenskoj supruzi Đumali, koja deli ime sa junakinjom, naratorkom u prvom licu. Ova mlada žena bivstvuje u rezervatu koji služi i kao neka vrsta centra za genetičke eksperimente – pokušaju belaca da održe u životu aboridžinsku kulturu koju su rudarenjem na njihovoj višemilenijumskoj zemlji ugrozili. Već na prvim stranicama saznajemo da je ona retka, ako ne i jedina preostala žena u plemenu i da se u nju polažu sve nade programa *razmnožavanja*. Đumala je možda uzdanica belaca, ali svakako i simbol otpora njihovom poimanju aboridžinske kulture, jer kroz njena razmišljanja i sećanja na razgovore sa bakom i majkom stičemo uvid u plemenske tradicije koje se tiču odrastanja i inicijacije devojaka, ali i univerzalnih dilema svojstvenih razvoju žena. Đumala se često pita kako će uticati ritualna defloracija na njene psihu i telo, te da li će telo biti sposobno da izvrši svoj prirodni zadatak donošenja novog života na svet. Nažalost, Đumala je izmeštena iz svoje prapostojbine i svoje iskustvo deli na doživljaje crnog naroda kome pripada i njihovog belog antipoda. Upravo se iz njenih prvih zapažanja može primetiti i razlika u poimanju tela kod belih i crnih ljudi:

„Biće da misli na ritual plodnosti, na *naru*; voleli bi belci da nas gledaju kako plešemo goli i ritualno vodimo ljubav. Pre nekog vremena, proširila se po gradu vest da će se u našem kampu održati *nara*. *Balande*, belci, skupili se odmah na nasipu, došli autobusi puni turista, a bilo ih je i sa mesta udaljenih dobrih pola sveta sa sve kamerama i dvogledima – ali nisu imali šta da vide osim upaljenih vatri na ognjištima” (Vongar 1983: 9<sup>11</sup>).

Deluje da je za Đumalu „nara” samo jedan od rituala njenog naroda koji i nije centralan za opstanak, svakako ne na način na koji medicinska sestra neslavnog nadimka *Muva Zunzara* („Wurulu”) i Doktor Kros misle da jeste. Njen narod veruje da začecé ne može da se dogodi bez individualnog kamena plodnosti („dugaruru”) i čarobnih svojstava rodne zemlje sa koje je njihovo pleme proterano zbog eksploatacije uranijuma. Čini se da je pogled Aboridžina na seksualno sazrevanje daleko manje pornografski od belackog.<sup>12</sup>

U romanu *Valg* odnos *crnog* i *belog* počiva na na telesnim prikazima aboridžinskih i belih protagonista i njihovim viđenjima tradicija, pripadanja porodici, plemenu i narodu. Đumala nam prenosi:

Pre mnogo vremena gledala sam kako se trudi da pomogne Tupanu,<sup>13</sup> iako je taj momak napola beo i rođen je ovde. Starešine ne mare za boju kože dok god duša pripada nama. Jeste, Tupan je i te kako iz našeg *babarua*. On se sada već zamomčio, verovatno će uskoro biti spreman za inicijaciju. Iako smo daleko od Galvana moramo se držati naših običaja – za šta drugo da se drži crnac? Možda je majka pričala sa Vagudijem o Tupanu. Kako bi inače starešina znao da je momak jedan od nas? (Vongar 1983: 17–18<sup>14</sup>)

Za Đumalu bela i crna koža ne znače mnogo same po sebi, ali predstavljaju označitelje odnosa prema svetu.<sup>14</sup> Kroz čitav roman Đumala se ne libi da ovim terminima označava dve različite vizije sveta koje nose u sebi kolonizatori bele puti i domoroci crne kože poput njene. *Beli svet* je svet nauke i genetskog inženjeringa, manipulacije genima i prirodom, eksploatacije resursa i potrage za zabavom kroz voajersko posmatranje tuđih tradicija. *Crni svet* je svet duhova predaka u šipražju pored vode, povezanosti sa prirodom i okolinom na takav način da je i kamen sredstvo za rađanje novog života, svetih tradicija kojima vlada odsutni i neuhvatljivi šaman „marngit”, svet snova u kojima se komunicira sa nebesima i sopstvenom unutrašnjošću, ali i fizičkih rana i deformacija izazvanih sukobom dva principa. Premda relativno retki i prepričani iz Đumaline perspektive, beli glasovi u ovom romanu kao da podržavaju i dodatno ističu tu gotovo grafičku, telesnu poddelu na međusobno nepomirljive bele i crne. Dok obilaze smetlište, dva bela radnika razgovaraju o poslovima lokalnih rudarskih korporacija, ali i o istoriji Australije i sveta u, spram mesta odvijanja i pretpostavljenog stepena obrazovanja i opštih sposobnosti protagonista, ironičnoj i gotovo komičnoj sceni:

Nadzornik je olizao suve usne. – Takvo bogatstvo na zemlji koja pripada abosima.”  
Cruenkosi zamahnu prema licu kako bi oterao muvu koja mu je zujala oko glave.  
– Slušaj, jedina zemlja koju poseduje crnac je ona koja mu se zavuče pod nokte –  
kunem ti se, družu.  
Nemoj da šef čuje šta pričaš.

---

<sup>13</sup> U originalu *Plonk*, reč koja u žargonskom engleskom Australije označava osobu koja se ponaša neinteligentno.

<sup>14</sup> Ovde bismo napomenuli da po kolonijalnim zakonima Australije, aboridžinski narod sve do 1967. godine nije imao pravo na državljanstvo, niti je bio zvanično popisivan, da ne govorimo o pravima poput školovanja ili zdravstvene zaštite. Moglo bi se reći da je takav stav posledica činjenice da su britanski kolonizatori ubrzo po dolasku tle Australije proglasili za *terra nullius*, ničiju zemlju, iako je u to vreme tamo živelo preko 500 aboridžinskih plemena. Tek 1992. godine presudom u slučaju *Mabo protiv Kvinstenda* ovaj pravni stav koji je važio od 1770. godine zvanično je i preokrenut (Gorunović 2020).

Dovraga sa tom budaletinom – crnje nikakva prava ne polažu na to kamenje. Bela ruka je stvorila svet, družu moj (Vongar 1983: 35–36<sup>11</sup>).

Odnos belog čoveka prema crnom telu i njegovoj kulturi i ne varira mnogo u Đumalinim susretima sa zaštitnicima Aboridžina. Koliko su beli radnici jednostavni u svojim težnjama i razmišljanjima, toliko ciničnije deluje intervju *dobrog* Doktora Krosa u kome se na jezičkom nivou Đumalin narod izjednačava sa životinjama:

Koliko traje *sezona parenja*<sup>15</sup>?

Otprilike kao i kod nas, rekao bih. *Okot* možda dođe kasnije zato što je zatvorena u centru.

U jednom vašem radu, Doktore, istakli ste da je ovaj vid *razmnožavanja* jedini način da se Aboridžini održe u životu.

Doktor se nagnuo prema njoj. – Mi smo ovde da unapredimo genetski potencijal čovečanstva.

Vaša banka sperme može se onda pohvaliti samo uzorcima donora čiji je koeficijent inteligencije izuzetno visok?

Tako je. Ovaj primitivni narod postoji oko pedeset hiljada godina – njihova genetska osnova mora se popraviti (Vongar 1983: 80<sup>11</sup>).

Ovde vidimo ne samo uverenost u superiornost belog nad crnim telom, već i tužnu činjenicu da ne postoje gotovo nikakve razlike između razmišljanja fizičkih radnika i naučnika kada je u pitanju *crno telo*. Da se vratimo nakratko na jedan od kritičkih eseja u vezi sa Vongarovim radom – onaj Šaradov – kritičar pominje da u Vongarovim delima postoji problem doživljaja propasti aboridžinskih plemena i da se čitanjem stiče utisak da su ona desetkovana, iako činjenice govore suprotno zato što se upravo u periodu koji pisac najčešće pominje u popisima stanovništva Australije jasno dá videti povećanje broja „punokrvnih” Aboridžina, kao i njihovo prisustvo u javnosti kroz film, umetnost, ples, muziku i književnost (Šarad 1982: 46<sup>3</sup>). Deluje nam da se čitava problematika rađanja i opstanka plemena kroz genetski inženjering Doktora Krosa u romanu *Valg* zapravo ogleda u prethodno navedenom stavu istaknutog pripadnika bele intelektualne javnosti u Australiji. Iako Đumala ne komentariše razgovor između novinarku i doktora koji nam prenosi, čini se da on i više nego jasno prikazuje stav koji je nešto pre nego što je ovaj roman ugledao svetlo dana izneo Šarad. *Za belo telo* statistika je glavno božanstvo u panteonu i nijedna manipulacija nije problematična ako

<sup>15</sup> Isticanje A. B. da bi se naglasila poređenja sa životinjama.

se na kraju poklope brojke. Sa druge strane, *crno telo* stalno teži metamorfozi, ali ne nužno u cilju statistike ili unapređivanja kao takvog. Crno telo se stapa sa prirodom bez potrebe za intervencijom. Đumala ume da se naljuti kada misli o intervencijama *belog sveta* na *crnom telu*:

Možda ona misli da ću postati majka ako mi da belaačke krpe da na njih legnem? Zašto li se uopšte trudi? U bušu svaka žena iz plemena zna da je trudna i kako da se brine o detetu koje se rodi. Moja majka je mene rodila na pesku ispod drveta presličnjaka, umotali su me u meku koru kajaputa da mi bude toplo. *Wuluru* je ponovo došla te noći – krećući se na vrhovima prstiju četkicom je iscrtala velika slova „IQ” na mom stomaku. Možda je mislila da tako treba nazvati bebu koju se nada da ću roditi. A kako da rodim? Molitve nisu izrečene kako valja, Gunbuna nije imao snage da duva u *didjeridu*. Čak i da je melodija bila kako treba, nijedan duh ne bi sišao na ograđeni deo centra jer ne želi da ga tamo zarobe.

Duhovi donose *djuwei*, „dušu deteta”, koja nije veća od mušice, ali oni je stave u tvoju *walg*, da se tu ugnezdi. Svi mi smo izrasli iz takve jedne čestice, nevidljive golim okom, baš kao i sami duhovi. Niko osim *marnigita* nema moć da ih vidi.

Tako maleni, *djuwei* znaju da ne smeju da napuštaju matericu dok se ne uobliče u ljudski lik. Kada izađu, oni plaču i guguću, ali to je zato što im duhovi daju moć govora tek kada potpuno zaborave na svet iz koga su došli, da ne odaju slučajno njegove tajne (Vongar 1983: 96<sup>11</sup>).

Moglo bi se reći da upravo na ove trenutke u kojima Đumala postavlja pitanja u vezi sa pravednošću *belog sveta* misli i Simon de Bovoar čiji se komentar nalazi na koricama američkog izdanja *Valga*:

Na stranicama ovog romana upoznala sam se sa devojkom iz plemena sa druge strane planete, Đumalom. Nevina i hrabra, oživela je u mom srcu ugasli plamen povevši me na putovanje kroz njenu rodnu zemlju prepuno izazova. [...] Beli čovek ugušio je tu zemlju pokravši tajne prizivanja kiše. [...] No, ostalo je ipak malo magije: dok putuje, Đumala nosi u torbici dušu svog nerođenog deteta. Prema jednoj plemenskoj legendi, život može postati i iz prašine sve dok postoji žena koja ga može doneti na svet. [...] Toliko me podseća na onu Polinežanku koju je naslikao Gogen dok pokušava da povрати magiju otetu rukom stranog zavojevača. Još dugo ću je čuvati u srcu. Kada ovo nuklearno ludilo koje se širi po svetu uguši i naše zemlje, ja ću znati: u prašini koja se podigne nakon eksplozije lebdeće pepeo njene duše i njene zemlje (De Bovoar u Vongar 1983).

Interesantno je da, za razliku od stvarnih Vongarovih iskustava sa pripadnicima aboridžinskih plemena koji su odvajani od porodica i smeštani u internate da se nauče *civilizovanom* belaačkom načinu života – poput Kerol, koja je i sama redigovala jedno od Vongarovih ranih dela prihvativši se tako potrage za sopstvenim identitetom (Arsenijević u Petrović 2011) – Đumala

ne pokazuje divljenje ni prema čemu što joj nudi *beli* svet. Njoj je i više nego dovoljan njen crni svet porodice, plemena i predaka i tako zaista opravdava poverenje Simon de Bovoar u smislu hrabrosti koju pokazuje pred tehnički daleko nadmoćnijim kolonizatorima. Razmišljajući o ženi koju je videla, Đumala kaže: „Kada dođe do obale, reći ću joj da je voda zatrovana. Belci svu svoju trulež iz grada izlivaju tamo, pa čitavo mesto smrdi kao đavo. Da ubije čoveka svakako može, ali može bogami i duha” (Vongar 1983: 193<sup>11</sup>).

Vodeno tradicionalnim principima zajednice i duhovima predaka, Đumalino crno telo opstaje, izbegavajući sve zamke i zov belog sveta oličen u medicinskoj sestri *Muvi Zunzari* i raznim dušebrižnicima iz organizacije Doktora Krosa, svim do jednog zapravo zainteresovanim za naslage uranijuma pod svetom planinom Aboridžina. Ne samo što opstaje, već donosi na svet novi život kome daje sveti majčinski zavet:

Ne plači, dečače moj... o, pa ti si devojčica. Budi dobra – neće belci ovde ostati daveka. A čim odu ti ćeš ponovo udahnuti život u ovo drveće i kamenje. U zoru ću počistiti krv i ukloniti tragove da nas miris ne oda. Tako ćemo se odbraniti od muva zunzara. Da, sinoć sam sanjala Wurulu. Donela mi je pamučne uloške i ćebe, isto ono što mi je dala i kad sam bila u ograđenom delu centra u gradu. „Glavni među duhovima tvojih predaka sigurno će se odlučiti za devojčicu. Samo žena ima moć da oživi pleme. Uspećemo nas dve same, malena, kao što su i sestre Wawalag uspele, pa su se plemena umnožila i proširila po zemlji – Medojedi, Ostrige, Gušteri, Sove, Kakadui, Mravi, Ulundnwi, Zmije, Kornjače. Pričaću ti o njima i mnogim drugima čim još malo porasteš. I Marngit će biti ovde i govoriće i tebi kroz snove (Vongar 1983: 213<sup>11</sup>).

Od tri romana koja smo izabrali za razmatranje u ovom radu, moglo bi se reći da je upravo *Valg* najjednostavnije podeljen po liniji *crno/belo*, možda zato što se tiče telesnosti i odrastanja glavne junakinje i naratorke (u tom smislu ovo je pravi *Bildungsroman*). On se završava svesnim odabirom crnog tela i plemenske kulture, te istrajavanja u razorenoj prapostojbini po svaku cenu. Iako je kod jednog dela kritike važno to da je Vongar izrazito pesimističan pisac kada je reč o opstanku i napretku njegovih junaka (v. Šarad 1982), smatramo da to nije sasvim istinito. Vongarovi crni likovi i te kako preživljavaju i što je još važnije, istrajavaju uprkos uroti moćnih mehanizama protiv njih – pa čak i kao duhovi, što je u svetu u kome mitološko i duhovno dominira nad realnošću telesnosti i istorije sasvim prihvatljiv status.

### **KARAN: NARATIV CRNE I BELE DUŠE**

Ispričan iz perspektive sveznajućeg autora koji deli misli i iskustvo sa glavnim junakom Anavarijem Malijem, *Karan* (1985) bi lako mogao biti trijumfalno delo u okviru *Nuklearnog ciklusa*. Kao i u slučaju *Valga*, možemo se opredeliti za bavljenje političko-ideološkim namerama pisca i ne negiramo tu dimenziju, ali osećamo da bi svodenje ovog romana isključivo na pitanja postkolonijalnog diskursa predstavljalo relativizaciju potencijala dela.

Anavari Mali je sveštenik u raseljeničkom kampu osnovanom za pripadnike aboridžinskog naroda čije su plemenske teritorije proglašene nepogodnim za život, iako se pravi razlog tome nikada ne otkriva. Četiri kampa nazvana po australijskim premijerima ujedinjuju kulturni centar u kome naš junak radi i bolnica, zastrašujuće mesto sa koga se niko ne vraća, a kojim upravlja jednako misteriozna i strašna figura belog Doktora Tinta. Anavari je vrlo svestan svoje pozicije od samog početka – on je neka vrsta *uspelog eksperimenta*, civilizovani Aboridžin sa belom verenicom, vešt u upotrebi kompjutera, odeven u haljine hrišćanskog sveštenika. No, problem je u tome što je i on svestan da ništa od toga nije istina, da njegova duša ima i da će tek imati drugačiji put:

Titula 'Velečasnog' isključivo je počasna, na to se dosetio neko u Kanberi, ali ne da učini čast njemu lično, već da oni steknu versku naklonost Aboridžina tako što će ga učiniti „hrišćanskim” klerikom. Niko njega nije pitao za mišljenje; možda bi Anavari i odbio, ali svakako nije želeo da od svog poslodavca pravi neprijatelja. „Belci bi zaradili i kengura da znaju da će tako preobratiti par crnja”, mislio je u sebi nakon što je unapređen, ali dobro je pazio da ne kritikuje naglas” (Vongar 1985: 7<sup>11</sup>).

Svest o nepripadanju belom svetu u kome se kreće samo je pojačana mističnim iskustvom koje doživljava na početku priče – budi se sa plemenskim oznakama (ožiljačnim tkivom) po telu, iako dobro zna da nikada nije zvanično iniciran. Anavari, naime, pripada takozvanim „ukradenim generacijama” (*Stolen Generations*), deci koja su otimana od roditelja Aboridžina i odvođena u posebne internate u kojima su lišavani identiteta i pripremani da se uklope u belачko društvo. Po završetku *prevaspitavanja*, odlazili su na rad, u inostranstvo na školovanje, čak su ih usvajale bele porodice (Arsenijević u Petrović 2011). Anavari ne pamti svoju biološku porodicu, a osim nekoliko sećanja na detinje avanture sa dečacima sličnim njemu potiskuje sve što bi moglo ugroziti njegovu relativno ugodnu poziciju u svetu belaca. Čak se može reći da se junak najviše plaši sopstvenih pomisli i snova:

Anavari je žurno zaključao stražnja vrata i navukao zavese, iako nije znao čega se to tačno plaši. Da li možda belci imaju nekakve uređaje koji se mogu uvući ljudima u snove? Anavari se zamislio. Iako nije čuo da tako nešto postoji, smatrao je da sigurno imaju čitav niz tajnih metoda za čitanje misli crnog naroda (Vongar 1985: 4<sup>11</sup>).

Taj uređaj zaista postoji, a čak je i Anavari naučen da njime rukuje – zove se kompjuter i služi belcima koji vode projekat da snimaju i pohranjuju plemenske oznake i tetovaže na telima Aboridžina koje bukvalno *dopremaju* u kampove. Te oznake u tesnoj su vezi sa njihovom dušom, odnosno *karanom*, i iscrtavaju se pri inicijaciji dečaka, a pohranjivanje ovih podataka u superkompjuter služi mapiranju *Snevanja* (*the Dreaming*). Robert L. Ros napominje da je ovde na delu zanimljiva analogija (koju Vongar često koristi) između podataka skladištenih na kompjuterima i načina na koji se prenose kulturne tradicije Aboridžina kroz inicijacije (Ros 1990). Anavari, koji je odrođen od tradicije svog narod i u kome stanuje *bela* duša, odjednom se budi označen svojim *crnim sopstvom*. Prvo mu nikako nije pravo to što se desilo, pa pokušava da pronade svoje oznake u memoriji kompjutera, pazeći dobro da ne skenira lice kako njegova potraga za identitetom ne bi dospela do Doktora Tinta. Ne postoji ništa čega se Anavari toliko plaši kao susreta sa svojom nutrinom:

Šta će se dogoditi ako belci shvate da je na neki čudnovati način i on iniciran? To se možda desilo bez njegovog znanja, ali belci mu svakako neće dozvoliti da im to objasni, a ako mu ne poveruju, izgubiće posao u Centru. Neće smeti ni kantine da koristi, neće više biti član kluba, a moraće da napusti i kuću. Anavari se gotovo uspaničio od same pomisli na to da će mu privilegije biti oduzete, da će morati da se vrati u buš i da tamo traga za hranom kao i svaki drugi Aboridžin (Vongar 1985: 5<sup>11</sup>).

Posredi je očigledno klasični mehanizam tlačenja od društva koje je tehnološki dominantno i koje smatra da ima pravo da upravlja ne samo resursima već i mislima potlačenog (Bančević-Pejović u Petrović 2011). Anavarija mori belačka problematika materijalnog, ali on polako svlači nametnutu ljušturu i prepušta se nasleđu sve dok i sam ne postane deo aboridžinskog mita. Vongarova narativna strategija je „uspostavljanje krhke ravnoteže između realizma kada govori o belom svetu i fantazije kada beleži aboridžinsko iskustvo” (Ros 1990: 37<sup>3</sup>).

Iako nevoljko priznaje, Anavari je na prekretnici. Odlično zna da u belom svetu nije sve kako treba, da je bolnica u kojoj njegova verenica En radi neka vrsta eksperimentalnog centra nad kojim visi misteriozna bolest koju

njegovi sunarodnici i belci nazivaju „Trulež” (*the Rot*).<sup>16</sup> Doktor Tinto i njegovi saradnici ne govore mnogo o ovoj pošasti koja napada i ubija i bele i crne, ali zna se da je svako „zaražen” osuđen na propast i strogo se pazi da se epidemija ne proširi po kampu. Isto tako se zna da je kretanje van bezbedne zone kampova i centra rizik koji Anavari s početka ne želi da preuzme. Pa ipak, poziv belog narednika da sa njim pođe u „lov na Aboridžine” i pomogne u pripremama ubrizgavanja sedativa i otrova u pomorandže koje će postaviti kao mamac za ljudsku lovinu ne može da odbije: „Anavari se gnušao ovog posla, ali šta je drugo mogao da učini? Pa on nikada nije rekao belcu „neću”, a pogotovo sada mora da se kloni nevolja” (Vongar 1985: 16<sup>11</sup>). Moguće je povući paralelu između „truleži” i nemogućnosti da se iskažu vapaji duše. Ovde možemo napomenuti interesantan dokumentarni film Vorika Torntona i Johana Gabrielsona po imenu *Mračna nauka*<sup>17</sup> u kome jedan pripadnik plemena govori da sve do skoro Aboridžini nisu imali snage da belcima kažu „ne” po bilo kom pitanju, uplašeni za puki opstanak jer je beli čovek bio mnogo nadmoćniji u tehnološkom smislu. Zanimljivo je da neko ko možda i nije čitao Vongarov *Karan* apsolutno potvrđuje na javi razmišljanja jednog njegovog junaka – ako ništa drugo, piscu ovde možemo odati počast na sposobnosti opažanja najtananijih mehanizama ljudske duše.

Kroz različite i najčešće nimalo prijatne susrete i događaje, Anavari osvešćuje svoje poreklo i prestaje da se plaši onoga što nosi u sebi:

---

<sup>16</sup> Najverovatnije se radi o radijacijskoj bolesti izazvanoj eksploatacijom uranijuma i probama nuklearnih oružja, ali Vongar nigde ne opisuje sve simptome sasvim precizno, niti identifikuje ovu bolest. Interesantno je i da samu tu reč na engleskom uvek piše velikim slovom, kao da je reč o ličnom imenu – moglo bi se zaključiti da na taj način Vongar personifikuje bolest, dajući joj veću simboličku i realnu moć u romanu *Karan* i podižući je na nivo samosvojnog junaka.

<sup>17</sup> *Mračna nauka*, rediteljji Vorik Tornton i Johan Gabrielson, naratori: Džon Tompson, Den Bret, Dien Dib, Enhance TV, Australija 2008, pristupljeno putem linka: <https://www.creativespirits.info/resources/movies/dark-science> u maju 2021. godine. Ovaj dokumentarni film govori o švedskom istraživaču Eriku Mjobergu (Eric Mjöberg) koji je 1911. godine vodio ekspediciju u Australiju i uz brojne artefakte i preparirane životinje poneo nazad u svoju zemlju najmanje šest celih skeleta Aboridžina. Gotovo neprirодно interesovanje za pogrebne običaje aboridžinskog naroda, te veru o kojoj sa strancima nisu voljno govorili, kao i uverenje da su Aboridžini karika koja nedostaje u evoluciji primata u čoveka nagnali su ga da ukrade pogrebne ostatke i ilegalno ih prenese u Švedsku. Izgubivši razum, pred kraj života bio je ubeđen da ga duše ljudi čija tela je ukrao progone. Posredstvom arheologa i antropologa koji su se bavili ovim slučajem u Švedskoj i Australiji, kao i potomaka samog Mjoberga, skeleti su vraćeni u Kimberli i sahranjeni po plemenskim običajima 2000-ih.



Aboridžinski narod ovde živi već oko četrdeset hiljada godina, kažu udžbenici, ali sve su ih pisali belci, pa je Anavari sumnjao u istinitost podataka u njima; znao je da su njegovi crni preci ovde oduvek. Prvi čovek nastao je uporedo sa oblacima, stenama, vetrovima, drvećem i mravima. Čovek je od samog postanja gledao kako se smenjuju godišnja doba i kako njegov svet menja boje pod uticajem vetra koji drobi stene u prah i tera ga preko ravnica. Taj crnac sa nepoznate teritorije koga su belci nazivali „pustinjskom zveri” jači je od čelika, iako belci misle da je krhak, da puca pod pritiskom kao staklo. Takav čovek ume da izbegne one koji ga love, vešto zaobilazi lukave mamce poput pomorandži u bušu, ne pije vodu iz zagađenih izvora, pa čak ume i da preživi na zemlji izrovanoj nuklearnim eksplozijama koje su smrvile i planine – i sve to mu prolazi prilično dugo.

\*\*\*

Još dok je išao u školu Anavari je negde pročitao da Aboridžini imaju neverovatno razvijeno šesto čulo i da zato tačno znaju kada im neko laže. Kako bi proverio snagu tog nasleđa i u sebi, mladi Anavari bi, na praznim listovima jedne stare vežbanke, ubeležio svaki put kada oseti da ga belci obmanjuju. Dokaza mu nije manjkalo, možda bi i ispunio čitavu tu svesku da nije upoznao En i okanuo se projekta. Da mu je sveska sada pri ruci, sigurno bi pribeležio i ovaj razgovor sa pilotom u klubu... (Vongar 1985: 30–31 i 32<sup>11</sup>).

U predgovoru romanu *Karan*, Vongar se osvrće na iskustvo putovanja sa obolelim aboridžinskim starešinom čiji lik je i ugradio u ovaj roman i koji mu je ispričao legendu iz *Snevanja* koja inspiriše čitav Anavarijev put ka sebi samome i večnosti. Priča o plemenima *Pungal* i *Ninja* počinje sa dva putnika kroz pustinju u doba suše. Pungal uspeva da pronade izvor vode i brižljivo ga sakriva nakon što se napio. Ninja, lud od žeđi, otvara nožem venu na nozi i pije sopstvenu krv. Njegovo mrtvo telo pronalazi zmija i odvlači ga u podzemni svet gde se on pretvara u ledenog čoveka i osniva novo pleme sebi sličnih muškaraca, u većitom sukobu sa Pungalima koje jure kopajućim tunelima pod zemljom u pravcu juga. Iako Ninje otimaju devojke i napuštaju svoje podzemno carstvo da pronadu hranu, Vongarov saputnik insistirao je da su Pungali ti kojih se valja plašiti jer menjaju prirodu oko sebe metalom koji obrađuju i koriste. Ako neko želi da izbegne i jedne i druge, može se pretvoriti u drvo plute. Upravo ovoj legendi *Karan* duguje mnogo od svog zapleta i dogodovština Anavarija Malija po duhovnom buđenju i napuštanju kampa. Sam Vongar napominje: „Bio sam zbunjen time što ne mogu da odredim gde prestaje plemenska legenda, a gde počinje život, jer i meni je lakše verovati u narodne priče nego li u smrtonosni dah radioaktivnih čestica” (Vongar 1985: xv<sup>11</sup>). Baš kao i pisac, Anavari se intimno upoznaje sa sukobom između naroda kovača metala Pungala (odnosno belaca) i Ninja – otpadnika od belackih zakona koji se kreću podzemnim tunelima, u koje se ubrajaju on i Gara, pro-

tagonista Vongarovog romana *Raki* (1993). Gara objašnjava šta se dogodi sa *karanom*, crnom dušom, kada svedoči nuklearnoj eksploziji: ona pobegne u buš i čovek postane prazna vreća koja čeka smrt, osim ako njegovu dušu moćni vrač ne ulovi i ne vrati mu je (Vongar 1985: 178<sup>11</sup>). Ponovo se, dakle, suočavamo sa sukobom *crnog* i *belog* principa, ali ovaj se put ta bitka vodi i u Anavarijevoj duši. Povratkom u svet belaca i prihvatanjem odgovornosti za nametnute i navodne zločine, Anavari bi se ogrešio o Sopstvo.

Pa ipak, Anavari dopušta sebi, upravo zato što je i njegova priroda podvojena odrastanjem među belcima, da primeti neke kvalitete u njima koji ih nažalost skupo koštaju:

Ima belaca koji zaista iskreno misle na Anavarijev narod, koji stvarno brinu. Oni se saosećaju sa ljudima otrgnutim od plemena, bačenim u svet belog čoveka i ostavljenim bez nade u bolju budućnost i sa gotovo nepodnošljivim teretom nepoznavanja samih sebe i razloga zbog kojih žive – ali i ti najdobronamerniji belci bili su namerili da Aboridžine asimiluju u njima potpuno stranom svetu gde će oni bez ikakve sumnje postradati. Beli čovek jednostavno ne ume da ne bude neprijatelj.

\*\*\*

Anavari je često razmišljao o tome kako belci imaju ljubopitljive umove, naučno govoreći. Trebalo bi da to kaže majoru – čovek mu deluje dovoljno ekscentrično da se ne uvredi takvim zapažanjem. Iako je beo kao sir sa ponekom pegom na koži, ovaj čovek Anavarija podseća na plemensku dušu (Vongar 1985: 200 i 213<sup>11</sup>).

Anavari Mali putuje ka svom kraju kao čovek umirenog duha. U skladu sa verovanjima njegovog naroda, mora otići u rodnu zemlju da tamo umre pre nego što ga slomi „Trulež”. Aboridžini veruju da *karan* ne umire – on se samo seli u životinje, drveće ili bilo koji drugi oblik postojanja. U već pomenutom dokumentarnom filmu *Mračna nauka* (v. fusnotu 17), govori se o rituelu aboridžinske sahrane u kojoj se telo pokojnika umotano u koru kajaputa postavlja u šupljine drveća. S tim u vezi je i poslednje putovanje protagoniste romana *Karan* koji teži tome da ga precizno, uprkos njegovom grehu komodifikacije duše, pretvore u drvo. Anavari razmišlja o tome koliko oprečna je vizija tradicije u beloj i crnoj duši:

Možda su belci saznali tajnu da je svako drvo zapravo čovek i zgrozili su se nad samom pomisli o čitavoj šumi crnaca koji šapuću i koje ne mogu naterati na ćutanje, pa su se zato sada obušili na čitav zasad.

\*\*\*

„Belci veruju u čudesa ljudi koji su hodali po vodi, a ne mogu da poveruju da se čovek može pretvoriti u drvo. To je zato što nikad nisu videli *karan*. [...] Major se nada da će zarobiti *karan* kiše, ali to ne možeš postići letećim monstrumima i skenerima – ma-

šine su napravljene da unište zemlju. Živi svet pripada šamanu; samo on zna kako da hoda po vodi, da pretvori čoveka u drvo ili da učini da nešto ponovo raste – nijedan ljudskom rukom stvoren uređaj za to nije kadar (Vongar 1985: 226 i 226<sup>11</sup>).

Za Aleksandra Petrovića, odnos prema uništavanju šuma i crpljenju prirodnih resursa u tesnoj je vezi sa uspostavljanjem totalitarnog režima koji tradicije zaglušuje vizijom „najbolje budućnosti” (Petrović 2013) – čini se da Anavari u svom introspektivnom buđenju crne duše upravo to uočava i odlučuje da se suprotstavi, makar ga ovo koštalo života kakav poznaje. Jedan od nama najlepših pasusa koje je Vongar napisao gotovo da je definicija razlike između *belih* i *crnih* duša:

Anavarijevo samopoštovanje – samo njegovo postojanje – zavisi od tanane niti koja ga vezuje za puteve predaka, a on ne sme dopustiti da se njegovom nepažnjom ta nit prekine. Čovek se nikad neće pretvoriti u drvo ako su preci podozrivi prema njemu, upozorio je sam sebe. Ipak, prosvetlio se, *tjama* se drže podalje od ove zemlje zbog belaca, a ne zbog njega. Ta užasna metalna ptičurina posadila se na ono mrtvo drvo u blizini, svih senzora nabaždarenih da hvataju i otkrivaju tajne koje su održavale zemlju, drveće i čoveka u životu još od prve mitske kiše (Vongar 1985: 228<sup>11</sup>).

Kraj legende o Anavariju Maliju, *belom* svešteniku i *crnom* tributu, donosi nam preko potrebni dašak vongarovskog optimizma. Baš kao u plemenskom mitu i narodnoj bajci, mnogo je godina prošlo otkad se protagonista pretvorio u drvo ispunivši svoj mitološki zadatak. U međuvremenu je propala metalna civilizacija *bele duše*, propala je njena nauka i njena tiranija nad prirodom. Šume su se oporavile i napunile crnim dušama, reke su se vratile u svoja korita. Kada je voda donela skelet koji je još grčevito stiskao istruleli mikroskop, Anavari Mali, sada već staro drvo, dobio je priliku da postavi pitanje: „Doktor Tinto, pretpostavljam?” (Vongar 1985: 244<sup>11</sup>) – pokazavši nam tako da je samo duša večna i da se čuda događaju, iako je za njih možda potrebno proći kroz neizmernu patnju i smrt. Utoliko priznajemo Šaradu da ima nečeg evropskog, izrazito judeo-hrišćanskog u Vongarovom pisanju (Šarad 1982), ali dodali bismo da njegova magija zapravo počiva na veštom spajanju dva iskustva, odnosno *crne* i *bele duše*. To nije mana, niti primer kulturne apropijacije i književnog skandala,<sup>18</sup> već model sveta u kome čo-

<sup>18</sup> Ovde aludiramo na naslov studije Tereze-Mari Mejer *Gde se završava fikcija: četiri skandala o konstrukciji književnog identiteta (Where Fiction Ends: Four Scandals of Literary Identity Construction)* iz 2006. godine. Mejerova je obrađivala i slučaj B. Vongara u tom svom delu. Više o samoj ovoj studiji autorica ovog rada saznala je iz ogleđa Gordane Gorunović (Gorunović, 2020). Interesantan je i podatak koji navodi Gorunović da je T-M. Mejer

vek istovremeno sme da veruje u selidbu duše u drvo i u Božjeg sina koji je hodao po vodi.

### **GABO ĐARA: CRNI I BELI DUH**

Najmlađi od tri romana *Nuklearnog ciklusa*, *Gabo Đara* (1987) napisan je možda i najlakšom rukom, u satiričnom tonu. Metjuza priča o velikom zelenom mravu, mitskom pretku Aboridžina imunom na radijaciju na mahove podseća na „one naivne luralice poreklom iz zapadnog književnog kanona: na Volterovog *Kandida* ili možda još bliže, na *Iskreno srce*<sup>19</sup> čiji su likovi ljudi ograničene percepcije, ali kroz koje čitaoci mogu da uvide daleko više nego li oni sami” (Metjuz 2006<sup>3</sup>). Neosporna je tematska veza sa *Valgom* i *Karanom*, ali može se reći da je duh ovog romana drugačiji. Saglasni smo sa Metjuzovom ocenom da je *Gabo Đara* satirična priča o duhu *belog* i *crnog* naroda, pisana iz perspektive sveznajućeg naratora, da obiluje metaforama i duhovnim susretima i sukobima percepcija i da je daleko manje grafička u prikazivanju pošasti razvoja nuklearnih oružja i atomske energije nego prethodnici. Promena Vongarovog tona osetna je već na samom početku:

Nije ovo bilo ni pravo vreme ni mesto da se ponovo rodiš.

Kada se Gabo Đara, zeleni mrav, oslobodio iz čaure, svet nije imao vremena da mu poželi dobrodošlicu. Predsedavajući Parlamenta upravo je završio jutarnju molitvu izgovorivši „Amin” i poveo parlamentarce na nastavak sednice, pa je čitavo zdanje odisalo duhom profesionalne ozbiljnosti. Nikoga nije bilo da pridrži čauru i tako se Gabo Đara sam samcat morao izboriti da dođe na svet (Vongar 1987: 1<sup>4</sup>).

Gabo Đarina avantura počinje na svetom mestu zakonodavstva belog sveta, u Parlamentu. Pa ipak, glavne misli junaka su šta će pojesti i kako da ga ne zgaze. On je biće jednostavnog duha čije je unutrašnje poimanje vremena ostalo u mitskom svetu u kome trka za materijalnim dobrima i resursima nema nikakvog smisla. U igranom filmu Vorika Torntona *Mila zemlja*<sup>20</sup> jedan od junaka objašnjava da Aboridžini nikad nisu razumeli pohlepu belih doseljenika kada su u pitanju zlato, drago kamenje i slično, jer jednostavno

---

zapravo Tes Kejter (Tess Caiter) čiji smo ogleđ u vezi sa romanom *Valg* takođe koristili u ovom radu – v. fusnotu 12.

<sup>19</sup> *L'Ingenu*.

<sup>20</sup> *Sweet Country*, red. Warwick Thornton, igraju: Hamilton Morris, Sam Neill, Bryan Brown i ostali, scenario: David Tranter i Stephen McGregor, Bunya Productions i Sweet Country Films, Australia 2017

nisu razumeli kako čoveku može biti interesantno nešto što se ne jede i ne doprinosi preživljavanju u bušu. Zeleni mrav kao da je oličenje tog *crnog primordijalnog duha*, posebno kada pojede nekoliko stranica *Zakona o ukidanju ropstva iz 1833.* u odsustvu svake druge hrane. Za Gabo Đaru jedini validni zakoni su oni koje nosi u nesvesnom – zakoni rodne *Namaname*.

Kako belci nažalost „nikada ne miruju” (Vongar 1985: 237<sup>11</sup>), Gabo Đara se ubrzo otiskuje u novu avanturu i dospeva na svečani prijem u Bakingemsku palatu. Ako bi neko možda i očekivao da će Gabo Đara iskoristiti priliku da iskaže sasvim politički protest, našeg junaka zanimaće samo puki opstanak: kako pobeći od usisivača ili teških vrata koja ga mogu zgnječiti. Kroz čitav roman imamo utisak da je vreme odvijanja svih Gabo Đarinih dogovština sa belcima nejasno, ili da mu se makar slični problemi ponavljaju i razrešavaju svaki put na drugačiji način. Za Livija Dobreza, ovo „vanvremeno vreme” srž je *Snevanja*, a možda i najsnažniji dokaz duhovne dimenzije priče o zelenom mravu. Dobrez piše:

Ako je subjekat duhovno povezan sa nekim primordijalnim bićem, njegovi rituali ili čak svakodnevne aktivnosti ponavljaju se/odvijaju se u vremenu u kome je primordijalno biće obavljalo isto to u mitsko ili „posebno” vreme – ili kako bi Elijade rekao, u „ono” vreme nekada davno: *illo tempore*. Subjekt, dakle, privremeno sprovodi aktivnost koju obavlja primordijalno biće van vremena, u večitom Sadašnjem trenutku *Snevanja* (Dobrez 2014: 712<sup>3</sup>).

Tako posmatrano, nije nimalo nelogično da se Gabo Đara susreće sa različitim vladarkama Engleske (ne samo sa Elizabetom II), sa Marijom Kiri, Papom, Alfredom Nobelom, da sa svog oblaka prati ratove vođene širom sveta i da zbunjeno posmatra generala oduševljenog idejom „zvezdanih ratova” koji će se voditi nuklearnim oružjima. Gabo Đara se u prisustvu belih moćnika priseća:

Šaman je došao da je zamoli da napusti ovu zemlju, ali belci su ga maltretirali i on je izgubio svoj *djalg*, prekrivku za genitalije od kajaputa – jedinu odeću koju je nosio. Belci su ga onda tako golog vezali za jarbol i trebalo je da ga narednog dana obese zbog uvrede nanete Kraljici. Nijedan čovek nema snagu da pokida taj lanac. Srećom, Gabo Đara je šamana pretvorio u *warana*, u dinga. Zarobljena duša skoro da je izgrizla polovinu sopstvene noge kada se prišunjao *balanda* i oslobodio ga. „Trči ka bušu, a ja ću za tobom”, rekao je *waranu* (Vongar 1987: 28<sup>11</sup>).

Da bi se prekinuo metaforički lanac ropstva koje nameće *beli duh* svima ostalima koje smatra inferiornima, potreban je jednako moćan i onostrani

*crni duh*, koji se ironijom sudbine manifestuje uz malu pomoć *belog saveznika*.<sup>21</sup>

Međutim, u veoma zanimljivom poređenju, Ros predlaže da se Vongar u ovom romanu poigrava jednim drugim dokumentom – *Otkrivenjem Jovanovim* (Ros 1990<sup>3</sup>). Gabo Đara kao i Sveti Jovan svedoči lomljenju pečata, puštanju zveri i vavilonske bludnice na zemlju, pa na kraju i samom Armagedonu, osim što je ovoga puta to nuklearni sukob koji kulminira eksplozijom reaktora nakon koje zlo konačno nestaje i dobro se ponovo uspostavlja pod kapom nebeskom. Vongar, dakle, prepričava *Otkrivenje* kao mit iz aboridžinskog *Snevanja*. Ovo tumačenje ne samo što je smisljeno, već ide i u prilog onoj dvojakoj prirodi Sretena Božića Vongara, *iskovanog* iz rodne judeo-hrišćanske i izabrane domorodačke australijske tradicije. Njegovi *crni* i *beli duh* sreću se u vremenu Apokalipse i u duhu razvijenog smisla za humor i satiru, ne mogu da nađu zajednički jezik, čak i kada govore o istoj stvari, o ljudskoj duhovnosti:

Bog belog čoveka obitava na nebesima. Časna sestra je tako govorila našem narodu. Pokušala je da uveri i Marngita, a kako nijedan šaman ne bi sebi dozvolio da se svada sa ženom, on ju je pustio da napravi svoj kamp pored litice Luma u blizini obale. Časna je bila donela čajnik i kad god bi neko navratio kuvala je vodu za čaj. Deci bi dala i po kocku šećera ako u pesku ispišu reč Bog za nju. Nadala se da će on ubediti pleme Zelenog mrava da je Bog na nebu. Marngit u to nikako nije mogao da poveruje jer na nebesima živi Džambaval, Čovek-munja. [...] Marngit je pokušao da upozori Sestru Albu da sledi sezona monsuna i da bi bilo dobro da se njen Bog drži podalje jer će naši preci parati nebo svojim *larpan* kopljima. Sestra Alba nikako nije htela da prihvati da nebo pripada bilo kome osim njenima. Dok su se tako prepirali, munja je pogodila obližnji *djalg*, drvo kajaputa. „Ovo je sigurno došlo od mog Boga.” Marngit ju je iznenađeno pogledao: „Je l' ima On neko svoje drvo da se njime igra? (Vongar 1987: 94–95<sup>11</sup>)

Upravo je lik časne sestre Albe, čije ime bi se prevelo kao „Bela” neka vrsta nade u mogućnost suživota *crnog* i *belog* duha, dve strane iste medalje. Postoje dakle i takvi belci koji nisu uzrok Armagedona i propasti bilo koje civilizacije, iako ih je zaista malo. Gabo Đari je prilično teško da razume motivaciju belaca koji pustoše svet i njihovu nesposobnost da razumeju ono što uništavaju. Razmišlja o tome na više mesta:

Mrava je čudilo to što većina belaca ne razume ne samo pretke crnog čoveka i svet koji su stvorili, već i čovečanstvo i njegove običaje kao takve. Mogli su toliko da nauče od onog oca Rotara i sestre Albe o plemenima i životu u bušu, ali i kako da žive u

---

<sup>21</sup> „Balanda” je aboridžinska reč koju Vongar uglavnom upotrebljava kada govori o belcima.

svetu; ona je tako lepo govorila i njene reči nisu mogle povrediti ničije duhove, ni bele ni crne. Žena je došla u Namanamu da u bušu traži svoga brata za koga su starije pretpostavile da je umro tako što ga je ubio njegov narod, a njegov je duh otišao da traži bolju zemlju u kojoj će se opet roditi. On je bio moćan šaman, taj Isus o kome je Sestra toliko često govorila; pričala je da je on mogao da udahne život mrtvima, ali i sama Sestra je bila vešta kao šaman.

\*\*\*

Gabo Đara se pitao da li će *balanda* ikada umeti da veruje u biljke. Kad ljudi izrastu na stenama, oni žude za njima i ne vide ništa drugo. Čovek se može pretvoriti u drvo pod uslovom da u njega veruje, ali kad bolje razmisli, belce bi užasavala i sama pomisao na to, baš kao što ih užasava pomisao na smrt.

\*\*\*

Beli čovek opet više kako ne želi da nestane. Gabo Đara je pogledao pravo u oči koje su se krile iza debelog stakla naočara. Kako li se samo množe belci i njihovi sveci – možda pomoću mašina? S vremena na vreme dovuku tako neke metalne zveri u svoj kamp... Ne, pa *balanda* živi u kućama, okuplja se u crkvama, fabrikama, bankama i svećanim salama, a kad god su zajedno obožavaju te svoje metalne zveri, vode ljubav sa njima. Mašini ne treba *Iharang* da se najede, ona loče gorivo, a kad se dobro napije onda putuje uzduž i popreko. Sad se Gabo Đara zainteresovao – da ukrstiš *balandu* sa mašinom, šta bi se rodilo – možda samo pesak i prašina, ali šta to vredi svima ostalima? (Vongar 1987: 104–105, 202–203<sup>11</sup>)

Opažanja zelenog mrava relevantna su na dva plana istovremeno. Sa jedne strane, kao *duh crnog* sveta prirode i predaka i stanja pre izгона iz Raja, Gabo Đara šalje univerzalnu poruku o suštinskim vrednostima koje su ljudi u svojoj pohlepi i trci za materijalnim zaboravili. Sa druge strane se osvrće na posebno australijsko iskustvo potiranja *crnog duha* od tehnološki naprednijeg *belog*. U tom smislu nije moguće, niti bi trebalo izostaviti politički element Vongarove priče. Ne zaboravimo da se žanr satire upravo razvio kao način upućivanja kritike društvu i autoritetu. Tako i ovaj roman posmatran kao satira postaje možda najglasniji piščev krik protiv ljudske tragedije kojoj je svedočio u zemlji za koju je i sam verovao da je obećana jer nikada nije doživela rat na svojoj teritoriji. U ogledu „Otkrivanje Sebe kroz istraživanje Drugog” Ljiljana Bogoeva Sedlar pozvala se na poglavlje iz romana jednog drugog australijskog pisca – Džona Pildžera, a citat iz njegovog romana *Tajna zemlja (A Secret Country)* smatramo odgovarajućim pojašnjenjem navedenih uvida *crnog duha* Gabo Đare:

Pildžer piše: „Priča o Australiji koja se tiče australijskih domorodaca, ostaje najveća tajna bele Australije. Kada izbrišete Aboridžine iz te priče, ona se čini lišenom svake politike, postaje donekle herojski narativ o borbi belog čoveka sa silom Prirode,

priča o 'nacionalnom postignuću' u kome nema crnaca, žena i sličnih faktora koji komplikuju stvari. Kada su Aboridžini u toj priči, ona se potpuno menja: to je onda priča o krađi, o otimanju i ratovanju, o masakru i otporu, jednako obeležena pohlepom koliko je to i priča o Sjedinjenim Državama, Latinskoj Americi i kolonizaciji Afrike ili Azije. To je pre svega, politička priča" (str. 31) (Pildžer kod Bogoeva Sedlar 2002: 319<sup>22</sup>).

Da li bismo na kraju smeli *ocrniti* beli duh do kraja i da li je zaista on izvor svih zala kako za Gabo Đaru, tako i za pisca koji ga osmišljava? Možda se odgovor krije u onome što Ros naziva „regenerativnim iskustvom” (Ros 1990: 35<sup>3</sup>). Ako uzmemo da je svaki od tri romana *Nuklearnog ciklusa* napisan sa uverenjem u sposobnost čoveka za transformaciju i regeneraciju na individualnom i plemenskom planu, onda se trilogija prirodno zaokružuje iskustvom obnove (Ros 1990<sup>3</sup>). U tom slučaju, roman *Gabo Đara* možemo posmatrati kao priču koja ne teži daljoj podeli na *crne* i *bele*, na Boga i Džambavala, već na ujedinjenje kroz jednostavnu formulu: *biti čovek*. Teško da se neka priča može završiti u optimističnijem tonu od ovog, čak i kada je za njeno ostvarenje potrebna nuklearna kataklizma.

### ZAKLJUČAK: VONGAR – „ŽIVI ROMAN”<sup>23</sup>

Pisci poput Sretena Božića Vongara imaju talenat da naprave pometnju, možda baš zato što se od njih ne očekuje da istraju u svom pozivu jer je prepreka previše. Da bi opstao u Australiji bez škole i znanja jezika, Vongar je radio najteže fizičke poslove po Melburnu. Jezik je učio usput, a njegova dugogodišnja partnerka Pru Griv<sup>24</sup> ozbiljno i temeljno je lektorisala najveći deo njegovih radova (Metjuz 2006<sup>3</sup>) pre nego što su uopšte i bili poslani nekom izdavaču. Dok mu dela nisu stekla popularnost u SAD i Francuskoj, javnost ga je ignorisala. Kada su počele pristizati nagrade, ostao je nepoznat na dva mesta koja su mu najviše značila – u Australiji i u Srbiji, odnosno tadašnjoj Jugoslaviji. Njegovo delo nije mnogo proučavano kako u nauci o književnosti, tako i u antropologiji u kojoj takođe ima mesto kao saradnik

---

<sup>22</sup> Budući da je ogled Lj. Bogoeve Sedlar u originalu objavljen na engleskom jeziku, prevod korišćenog citata je naš.

<sup>23</sup> Ovako je pisac Robert Dru koji je i potvrdio piščev identitet u svom članku opisao Vongara. Više o tome dostupno je u samom članku: Robert Drewe, 'Solved: The Great B. Wongar Mystery', *The Bulletin*, (Literary Supplement) 21 April 1981, 2–5.

<sup>24</sup> Prue Grieve.



Alana Maršala,<sup>25</sup> australijskog naučnika koji je čitavu karijeru posvetio Aboridžinima. Moglo bi se reći da je Vongar jednostavno *marginalac*. Megi Nolan upravo govori o ovome citirajući Dobreza:

Vongarov status migranta objašnjava njegovo interesovanje za aboridžinsko pitanje, pri čemu kreativni aspekt njegovog dela potiče iz ličnih iskustava, a na taj se način u korist jedinstvenog sopstva razrešavaju kontradiktornosti proistekle iz Vongarovog kompleksnog stava prema svetu i njegovog tekstualnog statusa (Nolan 1998: 12<sup>3</sup>).

Ona se nadovezuje i na Dobrezovu tvrdnju da Vongar kao autorski glas na kraju mora umreti ili se makar ponovo utopiti u Božića, dodajući da bi valjalo razmisliti i o tome da ako Vongar ne preživi Božića, to je zato što mu tako nešto nije dopušteno (Nolan 1998: 13<sup>3</sup>). Saglasni smo sa stavom da se mnogo vremena i energije utrošilo na pitanje identiteta ovog pisca, u onom najdoslovnijem smislu jedinstvenog matičnog broja građanina. Isto je moglo odavno biti utrošeno na poruke njegovih proznih, pesničkih i dramskih dela, kojih je zaista nemali broj.

Pa ipak, Vongar ističe da nije žanrovski pisac i da potiče iz epske usmene tradicije srpskog naroda, zbog čega mu je i bilo lako razumeti mitološki svet Aboridžina (Gorunović 2020). Isto se tako lako povezao i sa piscima koji su u svojim delima govorili o patnji – od Alena Patona, preko Sartra i Simon de Bovoar, Beketa, do Amirija Barake i Petera Handkea. Sa svima njima održavao je prijateljske odnose možda baš zato što su mogli da razgovaraju na ravnoj nozi o temama koje tište sve ljude, a da pritom ne nude jedinstven, *crni* ili *beli* odgovor na sva pitanja. Ako malo razmislimo, teško da takvog odgovora u književnosti i može biti – ona je *put*, ali ne i *odredište*.

O Vongarovom radu Amiri Baraka rekao je ono što bismo i sami voleli da smo kadri tako sročiti:

Vongarov svet je magičan i divan, koliko je strašan i surov. Ima u njegovom radu nečega što apsolutno ne liči na bilo šta što sam do sada pročitao. On poseduje istinit i magični realizam koji je nemoguće kategorizovati. Put koji smo prešli kroz njegov rad bio je veoma težak, neobičan, ali uvek dostižan, prepoznatljiv, prolazeći kroz slike rata i nepravde oko nas, kroz slike našeg sopstvenog drugog lica, lica pravde i ljubavi (Baraka u Petrović 2011).

I zaista, Vongar se ne trudi da podstakne na krvavu revoluciju nošenu geslom *oko za oko, zub za zub*, on mrak rasteruje svetlošću i vizijom pomire-

---

<sup>25</sup> Alan Marshall.

nja između *belih* i *crnih* principa, *belog* i *crnog* čoveka (Palavestra u Petrović 2011).

U dokumentarnom filmu *Sreten Božić Vongar* sada već ostareli pisac izrazio je želju da dobije dovoljno vremena da napiše makar još jedno delo. Nazvao bi taj roman *Dingov piknik*, a radnja bi pratila dinga koji poziva sve njemu značajne ljude na poslednji izlet u prirodi (*Sreten Božić Vongar*, red. Dragan Gavrilović, 2020). Voleli bismo da u toj nameri uspe i da svedočimo tome da rad jednog pisca književni svet može ispratiti od samog početka do kraja, upravo onako kako je on taj put zacrtao, jer u svetu *slova i snova* to je prava retkost. Sasvim pristrasno ćemo reći da „crni Vladimir u beloj sobi” to zaslužuje. Jednog dana, kada se ljudsko iskustvo više ne bude delilo na *crno* i *belo*, B. Vongar neće biti samo „glasnik iz drugog sveta”,<sup>26</sup> a upravo to je budućnost u koju želimo i moramo da verujemo.

## LITERATURA

- Arsenijević u Petrović 2011: Jelena Arsenijević, „Kultura dominacije i pokušaj otpora: Slučaj B. Vongara”, objavljeno u *Antropologija istine: Drugi život i opus primum B. Vongara*, urednik Aleksandar Petrović, FILUM i Centar za naučna istraživanja SANU, Beograd: MST Gajić, 93–111.
- Bogoeva Sedlar 2002: Ljiljana Bogoeva Sedlar, *Mapping the Self, Mapping the Other, FACTA UNIVERSITATIS*, Series: Linguistics and Literature, Vol. 2, No. 9, 313–325, <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2002/lal2002-04.pdf>, preuzeto u februaru 2021.
- Bančević-Pejović u Petrović 2011: Ivana Bančević-Pejović, „Dijalektika B. Vongara”, objavljeno u *Antropologija istine: Drugi život i opus primum B. Vongara*, urednik Aleksandar Petrović, FILUM i Centar za naučna istraživanja SANU, Beograd: MST Gajić, 111–127.
- Dobrez 2014: Livio Dobrez, *The Culture of Endings, Humanities* 2014, 3, 711–739, DOI:10.3390/h3040711, preuzeto u februaru 2021.
- Eliot 1920: Thomas Stearns Eliot, “Tradition and Individual Talent”, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Methuen and Co. Ltd, London, 42–53.
- Gorunović 2020: Gordan Gorunović, *Književno delo i život B. Vongara u svetlu etnologije i antropologije, Etnoantropološki problemi*, n.s. god. 15 sv. 1, <https://doi.org/10.21301/eap.v15i1.8>, preuzeto u februaru 2021.

---

<sup>26</sup> Prevod reči *Wongar* sa aboridžinskog jezika preuzet od Živković u Petrović 2011.

- Gunev 1993: Sneja Gunew, "Culture, Gender and the Autor Function: Wongar's *Walg*", *Australian Cultural Studies: A Reader*, edited by John Frow and Maeghan Morris, Urbana Chicago: University of Illinois Press, 3–14.
- Kejter 2003: Tess Caiteer, *Censored Creativity: B Wongar's Original Version of Walg*, *Journal of Australian Studies* 27(77):117–121, DOI:10.1080/14443050309387857, preuzeto u februaru 2021.
- Metjuz 2006: David Matthews, *B. Wongar (Sreten Bozic) (1932–)*, *Directory Literary Biography*, 325: 364–368, <http://www.wongar.com/sites/default/files/pages/DLBB.pdf>, preuzeto u februaru 2021.
- Nolan 1998: Maggie Nolan, *The Absent Aborigine, Antipodes*: Vol. 12 : Iss. 1 , Article 3, 1998, <https://digitalcommons.wayne.edu/antipodes/vol12/iss1/3>, preuzeto u februaru 2021.
- Palavestra u Petrović 2011: Predrag Palavestra, „Vongar, glasnik iz drugog sveta” u *Antropologija istine: Drugi život i opus primum B. Vongara*, urednik Aleksandar Petrović, FILUM i Centar za naučna istraživanja SANU, Beograd: MST Gajić, 15–27.
- Petrović 2011: *Antropologija istine: Drugi život i opus primum B. Vongara*, urednik Aleksandar Petrović, FILUM i Centar za naučna istraživanja SANU, Beograd: MST Gajić.
- Petrović 2013: Aleksandar Petrović, „Drvo kao duh slobode: Ka biopolitičkom čitanju pesništva Laze Kostića i B. Vongara”, objavljeno u: *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, 2013, MSC, Filološki fakultet Beograd, 42, 241–250, 0351-9066
- Petrović, A. Intervju sa B. Vongarom. *Ljudi govore*, br.17/18, januar 2013: Aleksandar Petrović, *Intervju sa B. Vongarom, Ljudi govore* 17/18, januar 2013, <https://www.ljudigovore.com/issue/ljudi-govore-1718/article/ko-ce-pisca-da-spreci-da-oseca-dve-duse-u-sebi/>, preuzeto u januaru 2021.
- Ros 1990: Robert L. Ross, *The Track to Armageddon in B Wongar's Nuclear Trilogy*, *World Literature Today* 64 (1): pp. 34–38, DOI: 10.2307/40145790, preuzeto u februaru 2021
- Šarad 1982: Paul Sharrad, *Does Wongar Matter?*, *Kunapipi* 4 (1): pp. 37–50, <https://ro.uow.edu.au/kunapipi/vol4/iss1/6/>, preuzeto u februaru 2021.
- Vongar 1983: B. Wongar, *Walg: A Novel of Australia*, New York: Dodd, Mead & Company
- Vongar 1985: B. Wongar, *Karan*, New York: Dodd, Mead & Company
- Vongar 1987: B. Wongar, *Gabo Djara*, New York: Dodd, Mead & Company
- Živković u Petrović 2011: Milica Živković, „Umetničko delo B. Vongara kao odgovor na politiku zaborava” objavljeno u *Antropologija istine: Drugi život i opus primum B. Vongara*, urednik Aleksandar Petrović, FILUM i Centar za naučna istraživanja SANU, Beograd: MST Gajić, 49–65.

## FILMOVI POMENUTI U RADU

- Dvostruki život. Život i vremena B. Vongara*, red. Džon Mandelberg, 2004: *A Double Life. The Life and Times of B. Wongar*, director John Mandelberg, with Sreten Božić and Hugo Weaving, Sorena Productions, Australia, 2004.
- Mila zemlja*, red. Vorik Thornton, 2017: *Sweet Country*, director Warwick Thornton, with Hamilton Morris, Sam Neill, Bryan Brown and others, screenplay by David Tranter and Stephen McGregor, Bunya Productions and Sweet Country Films, Australia, 2017.
- Mračna nauka*, red. Vorik Thornton i Johan Gabrielson, 2008: *Dark Science*, directors Warwick Thornton and Johan Gabrielson, narrated by John Thompson, Dan Bratt, Deanne Dibb, Enhance TV, Australia, 2008.
- Sreten Božić Vongar*, red. Dragan Gavrilović, 2020: *Sreten Božić Vongar*, reditelj Dragan Gavrilović, sa Mladenom Krstićem, Sašom Gavrilovićem, Brankom Plavšićem i Sretenom Božićem, Apertura Films i Dragan Films, Australija, 2020.

Ana D. Begović

## THE BLACK AND WHITE WORLD OF SRETEN BOŽIĆ WONGAR

**Abstract:** Sreten Božić, or B. Wongar (1932 - ) is an Australian writer of Serbian origin who has been writing almost exclusively in English. This paper explores Wongar's conceptualisation of *black* and *white* in his *Nuclear Cycle* novels by investigating narratives of the body (*Walj* 1983), the soul (*Karan* 1985), and the spirit (*Gabo Djara* 1987). The three novels were told from perspectives of the Aboriginals who first-hand witnessed atomic weapon trials, and the literal plunder of their gold and uranium-ore rich ancestral territories. As Božić-Wongar was deemed a rather controversial figure in the 1980s Australia, a *White Aboriginal* whose works could be published only outside his adopted country, we aim to shed light on his worldview, take on traditions and customs, spirituality and carnality that are all embodied in this peculiar writer of the double identity, a man who "has got two souls inside of him" (Petrović, A. "Interview with B. Wongar". *Ljudi govore*, no.17/18, January 2013). We also raise the question of relevance of the writer's identity to a literary critic who wishes to further explore Wongar's work. A filmic journey of the little shepherd from the mountain of Bukulja in Serbia, with no formal education whatsoever, to the winner of the most prestigious literary award in Australia (the *Emeritus Award* 1997) is inseparable from the *black : white* dichotomy, and effortlessly slides into the province of myth and mythopoeia characteristic of both the Serbian and Aboriginal peoples whom Wongar has consciously chosen as his literary tradition.

**Keywords:** black/white, body, soul, spirit, mythopoeia, identity/belonging, migrant literature



Миливој С. Бајшански\*  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност и језик

## ДРУГИ У КЊИЗИ ЕСЕЈА *НИКОГ НЕМА ДОМА* ДУБРАВКЕ УГРЕШИЋ И КЊИЗИ ЕСЕЈА *ПРЕПИСИВАЊЕ СВЕТА* ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

**Сажетак:** У раду се проблематизује однос према Другом у књизи есеја *Никој нема дома* Дубравке Угрешић и *Преписивање света* Давида Албахарија. Имаголошким методом приступљено је тумачењу есеја и то слојева који се тичу: односа међу бившим југословенским народима и корелативности између Истока и Запада. Почетна хипотеза представља мишљење да постоји субверзивност и негативно сагледавање између наведених категорија као према Другом. Елаборацијом есеја који се тичу тог проблемског подручја, дошло се до закључака да су почетне хипотезе потврђене и да постоји субверзивност према Балканцима као Другом у очима Запада у есејима Дубравке Угрешић; потом је изнађен корпус стереотипа који се односи на народе Истока и Запада. У есејима Давида Албахарија је такође утврђен негативан однос према Балканцима од стране Запада, али и исти став бивших Југословена према Јеврејима.

**Кључне речи:** Исток, Запад, имагологија, Други, стереотип.

Истраживањем се обухватају књига есеја *Никој нема дома* (2005) Дубравке Угрешић и књига есеја *Преписивање света* (1997) Давида Албахарија. Методолошки приступ своди се на преиспитивање субверзивности у есејима Дубравке Угрешић и Давида Албахарија. Проблемско подручје елаборације обухвата: слику Другог у односу међу бившим југословенским народима, потом повезаност бивше Југославије са оста-

---

\* [bajsanskimilivoj4@gmail.com](mailto:bajsanskimilivoj4@gmail.com)

лим земљама на западу, тј. релација између Истока и Запада – а у циљу утврђивања представа једних о другима и обратно. Циљ рада представља изналажење имаголошких аспеката обеју књига.

Имагологија се као методологија бави проблемом конструкције Другости у тексту. Један од кључних појмова имагологије јесте идентитет; а нас највише интересује национални идентитет који се разликује од других националних идентитета. Такође, у оквиру идентитета постоје лични и колективни идентитет: први је суочавање субјекта са његовом околином, док други подразумева сопствено трајање кроз време. Још један кључни појам имагологије јесте слика. Слика је дефинисана као ментална или дискурзивна репрезентација или репутација особе, групе, ентитета или нације. У зависности од перспективе коју слика заузима, разликујемо: аутослике (како ми себе видимо), хетерослике (усмерене на културу Другог) и метаслике (наше слике о њиховим сликама о нама) (в. Милановић 2012: 39). Слика се може сматрати и формом стереотипа, и он је веома делотворан јер уноси пометњу између природе и културе. Случај може некада бити да стереотипи буду иронизовани. Њихова историја није дуга, па би требало водити рачуна о њиховој променљивости или непроменљивости. Треба истаћи да се ова методологија бави измишљеним карактеризацијама које издвајају одређену нацију од остатка света као другачију, притом не проверавајући исказе као тачне или нетачне. У карактеризацији националности, национално неодређени феномени су односи: Север–Југ, центар–периферија, Исток–Запад, и они се развијају без обзира на националност. Организација простора Другог је исто важна за ову методологију, попут односа: град–село, урбано–рурално, далеко–познато.

Захваљујући хибридности есеја, који се протеже од књижевности, преко публицистике, до науке, уз делове жанра обојене субјективношћу аутора и емпирије, добијамо широк спектар полазишта за тумачење Другости у овом жанру.

### ДРУГИ У КЊИЗИ ЕСЕЈА *НИКОГ НЕМА ДОМА* ДУБРАВКЕ УГРЕШИЋ

Збирка есеја *Никој нема дома* је последња у низу есејистичких књига: *Амерички фикционар* (1993), *Култура лаж* (1995) и *Забрањено читање* (2001) у којима Дубравка Угрешић описује заглај Истока и Запада, и посматра последице тог односа. Ауторка мери на тасу протекла дешавања 20. века и спрам њих објашњава нашу садашњост.

У књизи есеја *Никог нема дома* Дубравке Угрешић, на првом месту бисмо издвојили слике Хрвата о Србима као Другом, али и слике које имају Срби о Хрватима као Другости. Први есеј који нам посведочава нетрпељивост комшијских народа јесте „Право на несрећу”. Желећи да избришу део времена које су провели у заједништву са Србијом и осталим словенским народима, Хрвати слику о Другом према Србима испољавају на веома агресиван начин, скоро физичким контактом, што нам предочава случај Холанђанина из есеја. Угрешић наводи да се Холанђани, као и Срби, љубе три пута; али да се једном Холанђанину догодило да су га умало прегукли у Загребу јер су мислили да је Србин, чиме стичемо увид да су хрватске хетерослике о српском народу на самој ивици (не)трпељивости, чак и када је у питању поздрављање. Упропашћеност туризма на лепом плавом Јадрану оправдана је Србима и њиховим деловањем на споменутом мору. Заједничко Хрватима и Србима, тврди ауторка у есеју „Ах, та реторика”, јесте апсолутно шампионство у продавању морала. Вели нам да једни другима продају морал или то чине сами себи. Есеј „Идентитет”, у вези са Хрватском и Србијом, опажа проблем идентификације народности Дубравке Угрешић. Када је желела да изађе ван своје државе, морала је показати пасош и своју идентификацију, а при томе захтеву Дубравки Угрешић би навирале алергијске сузе. Сметала јој је одредница „хрватска књижевница”. Али Угрешић зна да су идентитети замењиви, па „tako i njezin vlastiti identitet nastaje u artikulaciji razlike naspram Drugog, u ovom slučaju nacionalističkog diskursa 90-ih” (Kolanović 2008: 159).

Друга кључна тачка књиге есеја *Никог нема дома*, а у складу са темом истраживања, представља тему југословенства и однос међу бившим југословенским народима, али и релацију између Запада и Истока као Другом. Земљаци Дубравке Угрешић, односно бивши Југословени, веома су препознатљиви на улицама у иностранству: „mrko zvjeraju uokolo, kreću se oprezno, spremi na odbranu, baš kao da su u džungli, baš kao da ih iza svakog grma чека kakva strahota” (Ugrešić 2005: 22). „Бившим земљацима” ауторка конфронтира западњаке који имају одређене манире при вербалној комуникацији. Из тог поређења се уочава да је слика Истока, у односу на Запад, оличена у народу који је несоцијализован и носилац несреће; ниједан народ није толико песимистичан као југословенски, ауторка илуструје то и примером своје мајке која јој сваке суботе јавља ко је умро од њихових познаника. Бивши Југословени се у иностранству препознају и спремни су да помогну једни другима. Наводи Угрешић да се тада осећала као главни лик неке бајке. Аутослика сагле-



дана је у позитивном смислу уз извођење закључка да глобално братство ипак постоји, иако је оно државно разорено. У есеју „Простор и вријеме” увиђа се југословенска опсесија временом и осећај за сопствену позицију у свету, осећај који ниједан народ не поима. Аутослика је веома изражена у реченици: „Mali narodi na Balkanu srasli su s перокOLEBLJIVOM вјером да су геополитички необично важни” (*Исто*, 58). Хрватска себе види као штит од Турака, потом од Срба комуниста, и, на концу, од западне цивилизације. Улогу бранитеља себи приписују и Македонија, и Босна, и Србија. Све оне себе виде као штит од Запада који овде добија негативну конотацију узурпатора. Угрешкић жели да појасни да набројани народи због чињенице да су мали народи, они само „proizvode buku, a велики – smisao” (*Исто*, 56). Различитост Америке и Европе, односно Запада и Истока, у есеју „Повијест и култура”, приказује Америку као земљу која не памти своју историју, док су бивши Југословени спремни да за своју повест пролију крв. Срби своје Косово бране протеривањем Албанаца, а Хрвати штите Книн терајући Србе одатле. На вишем нивоу, али и опаснијем од рата, „бивши земљаци” свој образовни систем и културу граде без помена на суседне сестринске земље. Хрватска је избацила српске књиге из библиотека, док Србија гранатира Дубровник, Националну библиотеку у Сарајеву и разара џамије на Косову. Свака од држава чини недела из потребе за браћењем националног идентитета, где су сви „urlali i zapomagali braneći svoj nacionalni identitet [...] toliko su lajali i režali bljeskaјуći oбјасима i psećim ogrlicima” (*Исто*, 77). Угрешкић сагледава идентитет као pseћу ogrлицу, али она не жели идентитет, па се поставља као Други према својим сународницима.

Веома велику опасност и комплексност историјских дешавања и случајева који су се обрели у историји – представљају стереотипи. Стереотипи настоје да појединачне случајеве фиксирају као опште особине народâ. Есеј „Стереотипи” на самом почетку износи стереотип да Роми краду, а заправо уврежено мишљење почива на васпитавању детета које је немирно. Ауторки би у детињству, када би била немирна, говорили да ће је дати „Cigанима који краду malu decu” (*Исто*, 25) ако не буде добра. Дубравка Угрешкић каже да су стереотипи „najotpornija vrsta mentalnoga kогова” (*Исто*, 26) и да се многи тог корова не ослобађају јер је то веома тешко учинити. У есеју је изнесен каталог стереотипа једних народа о другима док су још били у заједници: Словенци су шкрти, Црногорци лењи, Хрвати су „педери и пицајзле”, Срби су „примитивне сељачине”, Македонци су паприкари, Босанци су глупи. Али Дубравка Угрешкић се,

напуштајући ту и такву земљу, отишавши на Запад, не ослобађа стереотипа. Сада су у питању стереотипи западњака о Балкану. На разгледницама Европске уније приказани су типични представници западњачких народа: распусни Французи, шкрти Холанђани и Енглези који се праве Енглезима. Тај поглед на тзв. типичне представнике западњачких народа представља слику Истока о Западу. Међутим, најопасније у вези са стереотипима јесте то што они надилазе државне границе и законе, и утискују се у свест осталих народа, чиме се „множе i razmnožavaju, mutiraju као virusi, на мјесту starih нићу нови, neočekivani” (*Исто*, 28). Стварање стереотипа заправо доприноси конструкцији Другости која се укорјењује дубоко у менталне представе једног народа у другом. Стереотипизацијом се, закључује Јамина Лукић (2001), производи једна поједностављена слика света у којој губитак права на избор и права на разлику заправо занемарују у име новог. Овим процесом, стварањем стереотипа, обухваћен је цео колектив, а појединац је занемарљив.

Дубравка Угрешић нема проблем да своју земљу, односно неке људе у њој, представи као пагане. Ауторка, у есеју „Hometown”, даје опис села Володер које је добило назив по сељанима који су, сваке јесени, пекли вола на ражњу. Али поред аутослике, ауторка каже да се слика њеног „hometowna skladno uklapa u mitologiju koju su proizveli američki hometown filmovi” (Ugrešić 2005: 42). Хетерослике америчке филмске продукције, тј. Запада, по ауторкином исказу, слику о хрватском селу, односно Истоку као Другом, износиле су на веродостојан начин, али – уз напомену да опис хрватских сељана прелази из сфере појединачног у сферу општег, стога је на хрватско друштво у целини гледано као на пагане, дивљаке, приказујући став маније. Такође, ставом маније окарактерисана је и сцена есеја „Што је европско у европској књижевности”. Дубравка Угрешић добија рецензију своје прве књиге у Енглеској са питањем је ли њена књига нешто што им треба. Наиме, ауторка себе види у инфериорном положају, прати је етикета „Made in the Balkans” (*Исто*, 182) којом је сврстана у корпус стереотипа коју Запад има о Истоку. У есеју „Говно” пореди лепе речи, којих се највише наслушала на западу, са изражавањем њених „бивших земљака”. Југословенима је све „срање”, став о било чему је поткрепљен том речју. Са друге стране, „бивши земљаци” имају глобални поглед на свет и ствари у њему, а да се нису помакли из сопствене земље. А зашто је то тако? Цео свет је долазио к њима – да их освоји, колонизује, што значи да је представљен став маније, а уз њега иде и самосажаљење у пару. Негативна слика Истока такође је дата у есеју „Амстердам, Амстер-

дам”. На западу се „бивше земљакиње и земљаци” баве проституцијом, од Русиња, Пољакиња, преко Хрватица, Српкиња, до младих Босанаца и Македонаца; заправо Запад експлоатише њихова тела. Дубравка Угрешић на Западу осећа став маније, осећала се као да је на Истоку: сваким даном је себи више личила на Индијку, што је јасан став угрожености и алузије на колонизацију. Ауторка је срела Босанце који су се интегрисали у америчко друштво, а Босне се више и не сећају. Дубравка Угрешић, износећи стереотипе Запада према Истоку, даје слику „бивших земљака” у негативном светлу; где Балканци (односно Други) заузимају став маније.

Разједињење Југославије је прошло неприметно по Европу. По распаду заједничке државе, југословенски интелектуалац изгубио је заједнички културни простор. Оно што су тешко интелектуалци прихватили јесте био етнички идентитет, морали су се укалупити и трансформисати у одређени идентитет. И Дубравка Угрешић се, уз остале припаднике југословенског народа, обрела у ситуацији да јој је „прилепљен” хрватски идентитет. Одједном је од југословенске књижевнице постала хрватском књижевницом. Ауторка есеја постаје веома осетљива на етикете јер сматра да оне представљају оно што оптерећује књижевни текст. На основу претходно изнесеног, приметно је да код Дубравке Угрешић постоје три врсте носталгије (Џирић 2009). Прва носталгија иде ка југословенском социјализму – ауторка, у есеју „Алиби културних разлика или: How I Got The Picture”, наводи да је имала привилегованији положај у односу на жене на Западу, као што је право гласа, учешће у јавном животу и сл. Друга врста носталгије сеже у ауторкину бездомност, њен егзил. У том егзилу среће „бивше земљаке”, па егзил постаје космополитизмом. Трећа носталгија представља емпатију са бившим сународницима у Југославији, али у исто време иронично представља бивше Југословене, одређујући границе између „ми” и „они”. Заправо, вели Колановић (2008), Дубравка Угрешић не жели да се идентификује ни са једним националним симболичким простором јер себе види као транснационалну ауторку.

### ДРУГИ У КЊИЗИ ЕСЕЈА *ПРЕПИСИВАЊЕ СВЕТА* ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Књига есеја *Преписивање света* Давида Албахарија поклапа се у одређеним ставовима са књигом есеја *Никој нема дома* Дубравке Угрешић. Давид Албахари, у есеју „Моје виђење књижевности”, износи мишљење да је само „наша” књижевност опседнута: моралом, поуком, наравоуче-

нијем. Писци „наше” књижевности су моралистички писци, дају савете у виду узрочно-последичне везе. Педагошки писци су ван реалне сфере дејства, представљају дух народа. Са друге стране посматрано, писац који не сеже за поруком, већ се окреће књижевној форми, завршава са етикетом „експериментатор”, и он „нема додира” с ’нашом стварношћу”, означен је као Други у друштву. „Нашу” књижевност „свет” (Запад) не познаје. Њу је заобилазе награде, иако је светском нивоу, због класичне неправде света према њој. „Наша” књижевност је Други за Запад, позната је тамо као што је нама добро знана књижевност Камеруна, коју посматрамо као Другог. Албахари износи да се код западних издавача осети „држање ’цивилизованог човека’ према ’дивљаку” и он слуша, „а притом једва чека да одете, па да отвори прозор и проветри канцеларију” (Албахари 1997: 89).

Велика тема Албахаријевих есеја из *Преписивања светиа* јесу Јевреји и антисемитизам. Есеј „Речи без снаге” у Давиду Албахарију изналази пробуђење, „прави политички сатори”. У есеју се тематизује књига *Сугбина Земље* Џонатана Шела и она износи теме наоружања и разоружања које су повезане са Албахаријевом стварношћу. Шел износи тему националног суверенитета, а коју национални „реалисти” препоручују да прихвате као неизбежну у Југославији. Национални суверенитет постао је део свих народа. Разликује две струје јеврејске заједнице: асимиланте и ционисте – да не би били другачији, Јевреји се асимилију – подељени су били због идеологије, стапање идентитета и национализма. Српски Јевреји се разликују у односу на остале југословенске Јевреје. Напомиње да наднационални Јеврејин у Југославији постаје све „ређа зверка” (*Исто*, 96). Напоменуто је да Јеврејима са Запада понестаје стрпљења које је својствено „далеким подручјима Истока”, где се, тврди Милановић (2012), Исток овде јавља као место стрпљења и један од ретких стереотипа Албахаријевих есеја. Код Давида Албахарија се појављује и страх од антисемитизма. Есеј „Лењинградски дневник” сведочи о ауторовом стереотипу против којег жели да се избори, а то је руски антисемитизам. Пре неколико месеци по његовом доласку, одржан је скуп писаца на којем су нападнути аутори јеврејског порекла, па би Албахари да уђе „у олују да би се из ње изашло” (Албахари 1997: 100). Аутор ишчекује напад антисемитизма у Лењинграду, на опрезу је јер су очигледни знаци антисемитизма по граду: исцртане шестокраке звезде по зидовима лењинградских кућа, неки Јевреји су били приморани да напусте своју кућу и град, а један писац рекао је да је добио написмену претњу која каже да ће

од њега направити абажур ако не оде у Израел. Уз антисемитизам у пару иде и национализам. Међутим, иако Албахаријем влада бојазан од руског антисемитизма у Лењинграду, аутор је спреман да се поново врати граду јер код њега уз страх долази и љубав, а њихово стапање тумачи као веру у визију. Албахари је, као писац јеврејског порекла, потпуно равнодушан према стварности, али као човек јесте застрашен и узнемирен. Такво осећање код човека проистиче из положаја јеврејског народа: припада мањинском народу и налази се на ветрометини догађаја, њихов распоред у времену се мења, па Давид Албахари то осећање изражава описно у свом есеју: „бити Јеврејин данас у Југославији значи познавати вештину ходања по жици, јер једино такво балансирање може да га спасе од пада у понор” (*Истио*, 112). На питање шта ће учинити када се Југославија распадне, аутор даје два одговора, две могуће ситуације. Први ситуација представља поистовећивање пишчеве земље са пишчевим језиком. Други одговор оличен је у изједначавању пишчеве земље Југославије са његовим телом. Код другог одговора приметан је бол, тело се распада, тј. земља се дели, није му занимљива ниједна друга варијанта раздвојене земље, па би после распада отишао из те нове земље, односно остатака старе Југославије. Интересантно је да Албахари неће да иде код „америчких мртваца и чудака”, нити у „израелску провалију између историје и стварности”, не жели „европски неспокој и трулеж” (*Истио*, 113) – све негативно конотирано – већ се одлучује за „какво острво, топло, благо, довољно удаљено од свега” (*Истио*, 113); где

замршену стварност света Албахари покушава да разуме поређењем слободе која му је била доступна у Југославији и оне која се нуди у Канади (Милановић 2012: 27).

Есеј „Срце на трпези света” нуди случај у којем је аутор наишао на хашиодску причу у којој примећује сличност са тадашњом политичком стварношћу Југославије. Прича тематизује Сатану који је најсрећнији када убеди човека да је учињено злодело у ствари добро дело, тада човек није свестан своје погрешке, па изостаје кајање. Корелатив у тадашњем времену овој причи о несвесном чињењу злодела Албахари налази у последњем конвоју сарајевских Јевреја. Пред крај есеја, Давид Албахари коментарише да ће сигурно на њему бити примењена иста реторика, као о „’прљавом Јеврејину’ који трује ’чисту српску душу’” (Албахари 1997: 122), попут оптужби против Хрвата који су „’прљави’”, Мађара или Албанаца – које пролазе уз слегање рамена и тихи протест који нико не чује.

Пре сарајевског конвоја Јевреја, аутор главни град Босне доживљава као сан, тврди: „Сарајево је било можда последња нит која ме је уверавала да још могу да сањам. Када се та нит прекинула, стварност је остала без снова” (*Истио*, 127). Али након злочина над Јеврејима, Давид Албахари не иде у Сарајево више јер је оно „схема ратних дејстава”, а „на свим босанским брдима, расте густ коров, тумори које никакве терапије или ампутације неће уклонити” (*Истио*, 127).

### УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

На нивоу синтезе преиспитивања Другог у есејима Дубравке Угрешки и Давида Албахарија, не би шкодило да се извуку заједничке тачке у њиховим поетикама.

Kolanović (2008) истиче да је идентитет Дубравке Угрешки заправо пачворк идентитет зато што има дела колективног у себи, али и власти-тог. Са друге стране, „и у Албахаријевом случају, дакле, можемо говорити о схватању идентитета као непрекидног обликовања пачворка” (Милановић 2012: 31).

И код Дубравке Угрешки и код Албахарија јавља се ироничан однос према мишљењу својих „бивших земљака” о њиховој важности. У есејистици Дубравке Угрешки мали народи на Балкану сматрају да имају геополитичку важност. На другом плану, код Давида Албахарија, постоји мисао да је „наша” књижевност на светском нивоу, али да Запад, због класичне неправде света, није чуо за нашу књижевност; али чињеница јесте да они знају за „нашу” књижевност као што ми познајемо књижевност Камеруна.

Оба аутора се тешко одричу свог југословенског идентитета, положаја у којем је било више публике и братског народа. Распадом Југославије Дубравка Угрешки бива декларисана као хрватска књижевница, а одласком у добровољни егзил, постаје транснационална књижевница, док Давид Албахари жали за Југославијом, поистовећује своју земљу са језиком, а по распаду земље, он одлази из варијанте раздвојене заједничке државе. И један и други аутор у бити жале за земљом која се распала, а однос њених бивших (заједничких) држављана своде на однос према Другом, који је одувек постојао, али је по распаду заједничке земље интензивирао.

## ЛИТЕРАТУРА

- Албахари 1997: Д. Албахари, *Преписивање света*, Вршац: КОВ.  
Колановић 2008: М. Kolanović, „Patchwork identitet (esejistika Dubravke Ugrešić)”, *Ulaznica*, 211/212, Zrenjanin, 153–163.  
Лукић 2001: Ј. Lukić, „Pisaње као antipolitika”, *Reč*, 64, Beograd, 73–102.  
Милановић 2012: Ж. Милановић, *Два писца и Други*, Београд: Службени гласник.  
Ћирић 2009: С. Ćirić, *Užici hermeneutike*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”.  
Уршевић 2005: Д. Ugrešić, *Nikog nema doma*, Beograd: Fabrika knjiga.

Milivoj S. Bajšanski

THE OTHER IN THE BOOKS OF ESSAYS *NO ONE AT HOME*  
BY DUBRAVKA UGREŠIĆ AND *REWRITING OF THE WORLD*  
BY DAVID ALBAHARI

**Summary:** The paper discusses the relationship with the Other in the book of essays *No one at home* by Dubravka Ugrešić and *Rewriting the World* by David Albahari. The imagological method is used to interpret the essays, namely the layers that concern: the relations between the former Yugoslav people and the correlation between East and West. The initial hypothesis represents the opinion that there is subversiveness and negative perception between the above mentioned categories as towards the Other. By elaborating the essays concerning that problem area, it was concluded that the initial hypotheses were confirmed and that there was subversiveness towards the Balkans as the Other in the eyes of the West in Dubravka Ugrešić's essays; then a corpus of stereotypes was found that refers to the people of East and West. David Albahari's essays also establish a negative attitude towards the Balkans by the West, but also the same attitude of the former Yugoslavs towards the Jews.

**Keywords:** East, West, Imagology, Other, stereotype.

**Tijana Parezanović\***  
Alfa BK University, Belgrade

## TRANSLOCALITY AND THE FOREIGNER'S LANGUAGE IN ALEC S. PATRIĆ'S *BLACK ROCK WHITE CITY*

**Abstract:** Referring to the literary work of Serbian migrants in Australia, and in particular to Alec S. Patrić's 2015 novel *Black Rock White City*, this paper deals with language and space as two important aspects of the migrant experience. The novel is analysed from the theoretical prism of translocality, which, according to Brickell and Datta, describes the sense, frequently experienced by migrants, of being situated simultaneously across two different locales. This theoretical prism is complemented by Julia Kristeva's description of foreigners. Presenting an unusual thriller story on the surface, *Black Rock White City* in fact revolves around the translocal life of its protagonist Jovan Brakochevich, who emigrated to Melbourne with his wife Suzana after the war in the former Yugoslavia. Close reading of the novel suggests that the language used by the main characters reflects, through the selection of lexical and grammatical categories, the experience of translocality, with characters using either English that sounds like Serbian or Serbian that reads like English; additionally, translocality is also manifested as unspoken words of the art produced by the characters. Establishing language as one of the arenas where translocality is effectively enacted paves the way for further research into the socio-stylistics of migrant literatures.

**Keywords:** Australian literature, Serbian migrant writers, A.S. Patrić, translocality, language, foreignness.

### 1. INTRODUCTION

One of the greatest challenges that international migrants face is certainly language. Many move to a foreign country not knowing its official language; some spend years, even decades, not mastering it, gradually

---

\* [tijanaparezanovic@gmail.com](mailto:tijanaparezanovic@gmail.com), [tijana.parezanovic@alfa.edu.rs](mailto:tijana.parezanovic@alfa.edu.rs)



forgetting their native language in the process, or at least starting to pronounce it awkwardly. Distancing from one's place of origin seems to imply an increasing distance at least from the standardised version of one's mother tongue (Ćuk 2020: 51). Language barriers can often pose an obvious challenge to international migrants, and yet another equally obvious is posed by the perception and experience of new places. As Julia Kristeva, herself an immigrant, writes in *Strangers to Ourselves*, "[n]ot belonging to any place, any time, any love ... The space of the foreigner is a moving train, a plane in flight, the very transition that precludes stopping" (Kristeva 1991: 7–8). Conceiving space in this way implies the lack of rootedness in either the place one originally comes from or the place one moves to. The foreigner/migrant is in a permanent state of semi-connectedness to at least these two different places. Since their relationship with language is similarly twofold, it is of some interest to explore how place and language interact in migrant literature. To this effect, this paper deals with the literature of the writers of Serbian origin in Australia, more precisely, with Alec S. Patrić's 2015 novel *Black Rock White City*. The analysis of the novel relies on the theoretical concepts of translocality and translocal geographies, as presented in the 2011 study by Katherine Brickell and Ayona Datta. Bearing in mind the importance of language and space to migrant writing, this paper aims to explore to what extent language used by characters, who are first-generation Serbian migrants in Australia, reflects the experience of translocality, that is, of being in two places at the same time.

## 2. SERBIAN IN AUSTRALIA

The first literary echoes of the Serbian diaspora in Australia date back to the 1950s work of political refugees, who wrote in Serbian and were therefore marginalised in Australia, where they remained inaccessible to the wider readership, as well as in Yugoslavia, where their work was unwelcome (Kampmark 2017: 40). Authors who found themselves among the economic migrants of the 1960s, 1970s, and 1980s were the first to write in both languages, English and Serbian, and most of their work was published not independently but in prose, poetry, and drama anthologies. An exception among them was Sreten Božić Wongar, probably the most successful and today best-known Australian – or, perhaps more accurately, Aboriginal – writer of Serbian origin. His work, however, has never been

properly recognised in Australia, where “the titles of his books are almost unheard of” (Živković 2011: 94). The absence of recognition can perhaps partly be accounted for by the fact that he barely spoke English when he started writing; additionally, numerous reasons may have made Wongar “alien, eccentric, or unpopular, as well as a politically suspicious, subversive, and undesirable dissident” (Gorunović 2020: 218). What attention Wongar received was largely due to the literary hoax his name evokes, which focused on the ever-important issue of authenticity in the Australian context, and which gave rise to debates centring on whether Wongar, as an “outsider,” that is, an immigrant, was “in a position to criticize settler Australians for their treatment of Indigenous Australians” (Nolan 2007: 130), or delve into taboo topics from the national history of Australia (Gorunović 2020: 218–219). General opinion was that Wongar was in the position of “double unbelonging” (Gorunović 2020: 218), a state that was and remains reflected in the language of his books as well as in the places with which his life and career have been associated. The case of Sreten Božić Wongar, in any case, shows the lasting significance of language and space in migrants' lives.

The 1990s wave of migration from various places of the then dissolving Yugoslavia brought more writers to Australia, most of whom were war refugees, and most of whom, like their predecessors, wrote in both languages. Examples of bilingual authors include poets Sanja Kačar and Jelena Dinić. Thematic interests of all the authors of Serbian origin writing from Australia certainly include the sense of place and dislocation, and their problematic relationship with language is also evident. For instance, Sanja Kačar retains the Serbian language as her primary medium, but “expressing herself in English becomes equally important in the context of her new environment in which her son grew up with English as his first language.” (Kampmark 2017: 46). On the other hand, there is a group of first-generation migrant writers, including Toda Matić Medić (see Kampmark 2016), who persist in writing in Serbian although they have been living in Australia ever since the 1970s. This persistence to a certain extent prevents them from obtaining international recognition, while at the same time their dislocation from their mother country and its great geographical distance from Australia make these authors' presence on the literary scene in Serbia less conspicuous than it deserves to be.

An exception, particularly as regards the problem of international recognition, is Alec S. Patrić. Born in Zemun, Patrić migrated to Australia in the 1970s, when he was a child, with his family, who were economic

migrants. His oeuvre includes four collections of short stories: *The Rattler and Other Stories* (2011), *Las Vegas for Vegans* (2012), *Bruno Kramzer: A Long Story* (2013), and *The Butcherbird Stories* (2018), as well as two novels – *Black Rock White City* (2015) and *Atlantic Black* (2017). Having arrived in Australia at a young age, Patrić has lived with English as his first language and Australian as his native culture (Kampmark 2017: 50–51). While he is knowledgeable about Yugoslav and European cultural heritage, he writes in English only, and his work has so far not been translated into Serbian. What is particularly interesting about Patrić's oeuvre and significant for this research is the fact that *Black Rock White City* won him the most prestigious Australian literary award in 2016, the Miles Franklin, awarded to the novel of the highest literary merit which, additionally, depicts *Australian life in any of its stages*. Bearing in mind what Benedict Anderson put forth in his 1983 book *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, that nation as an imagined community is shaped by, among other things, songs and anthems, language and anthologies of literature, we might go on to claim that canonising authors through affirmative critique and award-giving is a similar practice, and that Alec S. Patrić is the first Australian writer who was welcome to introduce elements of Serbian culture into fiction which is supposed to represent *Australian life*. While the writer himself obviously has no problems with the English language, the protagonists of *Black Rock White City* struggle with it, the struggle reflecting their precarious position across different locales, including Sarajevo, Belgrade, or White City, and Melbourne.

### 3. MELBOURNE-BELGRADE

*Black Rock White City* is a combination of a migrant and mystery story. It is set in the year 1999, and the protagonist, Jovan Brakochevich, works as a janitor in a Melbourne hospital; his wife Suzana cleans private houses. Back in Yugoslavia before the 1990s wars both were professors of literature at the University of Sarajevo. The couple was already traumatised when they fled the war-torn city, but on their way to Belgrade, Suzana's hometown, their son and daughter died of food poisoning, which deepened the war trauma and left permanent scars on the spouses. As migrants in Australia, they are trying to rebuild their lives, but they hardly even communicate. Suzana finds some comfort in her only friend, Jelka from Croatia, and her attempts to

write a novel, while Jovan tries to forget his problems by having extramarital affairs. Another thing that occupies his mind is the mystery that breaks the hospital routine when someone, to whom the staff and the police refer as Dr Graffito, starts leaving curious artistic messages in the hospital, using medical equipment and organic material. Instead of destroying Dr Graffito's works as he should, being the janitor, Jovan secretly collects them in his garage because he is fascinated with Dr Graffito's creative expression.

Language is obviously one of the leitmotifs of the novel: Suzana is using it to write her novel, Jovan used to do the same, and Dr Graffito now uses it as a tool to create his strange art and shock people. It seems, moreover, that language is primarily used in its aesthetic or poetic function, with the single purpose of presenting words and sentences as linguistic artefacts (Leech 1974: 69). The narrative of the novel, however, demands that characters use the English language phatically or informationally. Jovan particularly has to cope with this demand: his time is split between the hospital, where he is constantly, voluntarily or not, involved in small talk with his colleagues, and his home, similarly filled with a kind of small talk that beneath the surface hides numerous questions and the suppressed genuine need for communication and information exchange. Being a migrant, and not yet at ease in the English language, Jovan uses it in a distinct way or, more precisely, two distinct ways: one at home, the other at the hospital. Home and workplace are the two locales featured most prominently in the novel, and both reflect the protagonist's attachment to not only here and now but, simultaneously, to different times and faraway places. In other words, the protagonist's experience transcends them in an attempt to reach his home country.

The concept of translocality is often used to describe transnational migrants' lives or diasporic space. Translocality is a concept rather different from that of national space or transnationalism (Greiner and Sakdapolrak 2013: 373). It is a "space in which new forms of (post)national identity are constituted" (Mandaville 2002: 204), and as such it is often primarily considered as regards migration and diasporas. It is a dynamic concept which refers, quoting the authors of *Translocal Geographies*, to "the personal experience and narratives of migrants during their movements across nations, cities, neighbourhoods, homes and regions" (Brickell and Datta 2011: 6). Apart from being dynamic and related to movement, translocality is also frequently reflected on a scale smaller than that of national space. Translocality implies that the hybrid transnational identity of migrants is manifested not globally but locally, that

is, it implies that “transnational connections [are] only possible through local-local connections across national spaces” and national boundaries (Brickell and Datta 2011: 9). Translocality implies “being identified with more than one location” (Oakes and Schein 2006: xiii). It perhaps suffices to use the title of Patrić’s novel to illustrate this since the title merges the name of a Melbourne suburb (Black Rock) and Serbia’s capital (White City as the literal translation of Serbian Belgrade) into a single phrase. The two localities, Belgrade and Black Rock, can only be joined together in this phrase to give the name of the protagonists’ home. “Home as a concept is primarily understood both as a physical location of dwelling as well as a space of belonging and identity” (Brickell and Datta 2011: 13), and since the Brakochevich family has lost one home (which they were supposed to have in Belgrade with their children) and is still in the process of building another, the only way for them to express their identity and belonging is by the hybrid toponym Black Rock White City. They dwell physically in Black Rock, but memories of their past lives pervade their house. Not just memories, though. At a certain point, the Brakochevichs’ house echoes with the radio news reporting on the bombing of Belgrade, which has specifically disturbed animals in the Belgrade Zoo, whereby “[m] any of them have aborted their young in the latter stages of pregnancy” (Patrić 2015: loc. 2496 73%), some have killed their cubs, and some are on the other hand trying to hurt themselves. While the news of the plight of these animals evokes Suzana’s painful past, an abortion and later death of her children, it does not only carry her across time. The news on the radio effectively brings the Belgrade atmosphere into Suzana and Jovan’s Black Rock home, reminding Suzana of what home really is: their house is not home without news from Belgrade; Belgrade and Yugoslavia do not belong to any past or distance – they are instead part of the Brakochevichs’ everyday lives.

#### 4. LANGUAGE AS LOCALE

The English language, in which the novel is written, is noticeably different depending on the context in which the main character uses it. As has been mentioned, the two locales most prominently featured in the novel are the hospital where Jovan works and his house – these two kinds of places are to a certain extent naturally contrasted, the former pertaining to the public, the latter to the private realm. Many hospital employees come from different parts of the world, and this locale therefore depicts the working

day routine of the immigrant worker. Readers may assume that many of these workers do not speak grammatically proper English. In some of the sentences uttered by Jovan in conversation with his colleagues there is the obvious interference of Serbian word order, grammar, or phrasing. This can be seen in the following selection of examples:

1. "*What is hard to speak Yo-vahn? Jovan. The sounds all in English*" (Patrić 2015: loc. 54 2%) – the first question is a word-for-word translation of the Serbian sentence, which makes it ungrammatical in English;
2. "*He sings all the time. Can be funny hundred times?*" (Patrić 2015: loc. 60 2%) – no subject is given in the second sentence;
3. "*You reporter – you job to make the theories.*" (Patrić 2015: loc. 269 8%), and
4. "*What's wrong with you legs?*" (Patrić 2015: loc. 780 23%) – "you job" and "you legs" could be mistranslations of the Serbian dative case, transferred as a personal pronoun where it should have been a possessive adjective;
5. "*This word. Ogre? Do you know what means?*" (Patrić 2015: loc. 435 13%) – a subject is missing in the second sentence;
6. "*It waste my time,*" *Jovan tells him.* (Patrić 2015: loc. 41 1%), or
7. "*He still want to eat people. Monster want to be real.*" (Patrić 2015: loc. 612 18%), or
8. "*As well as the eye charts, she find the body with the message cut in chest. Maybe this have effects*" (Patrić 2015: loc. 833 24%) – ungrammatical use of tense;
9. "*More graffiti. I had to clean this words other day.*" (Patrić 2015: loc. 124 4%), or
10. "*No one here can do this thing. Maybe anyone, everyone, as well, does this things.*" (Patrić 2015: loc. 279 8%) – ungrammatical use of adjective and noun;
11. "*Why you ask me?*" (Patrić 2015: loc. 277 8%), or
12. "*What you think?*" (Patrić 2015: loc. 835 25%) – absence of the auxiliary verb which can be explained by the interference of Serbian word order.

There are at least as many similar examples of this immigrant worker's linguistic expression, which reflect the fact that he is from elsewhere, that while he speaks, he may be physically present in the Melbourne hospital, but

his mind instructs him to form sentences that belong to a different language and a different space. From the following example we can gain additional certainty that Jovan uses Serbian:

13. “*Dovi gen ja, Joe,*” he [Mr X-Ray] says before leaving. “*Dovidjenja,*” Jovan says. (Patrić 2015: loc. 45 1%)

While his colleague from the X-ray department tries to imitate the Serbian word, Jovan pronounces it in his mother tongue, as is seen from the transcription of both versions. Any verbal exchanges that are related to his workplace, including conversations about Dr Graffito, reveal that Jovan’s use of English reflects his state of translocality, and being simultaneously in two different locales influences his daily communication.

Such use of English stands in contrast to the language attributed to Jovan at the second locale that has narrative importance – his Australian home. The sentences he exchanges with Suzana are properly and perfectly English:

14. She asked Jovan whether he remembered what he hated most about the university they both had taught at in Sarajevo.  
*He said, “I think the staff rooms filled to choking with tobacco smoke would be close. Winters were always unbearable. It made me think about how in Scandinavian mythology Hell was a place of ice and cold and how we should have had that kind of idea for Hell in our part of the world as well. The devil could be some sinister version of the Snow Man. Good old Frosty with horns”* (Patrić 2015: loc. 232–236 7%).

Here the reader perceives no problems with complex grammatical structures (“should have had”), lexical choice (“sinister”), or cultural references (“Frosty”). However, at a certain point in the narrative it is indicated that Jovan and Suzana actually communicate with each other in Serbian:

15. “*Don’t read into it, Joe.*” She uses the name they gave him in the hospital, speaking to him in English.  
 Jovan replies, “*The next thing, I’m putting you in a cage. Is that the metaphor you’re using?*” *Resolutely in Serbian* (Patrić 2015: loc. 2066 61%).

What appears to be Jovan’s perfect English is in fact Serbian; the reader might from the narrator’s comment (“Resolutely in Serbian”) assume that the couple usually converse in Serbian. Again, this is a linguistic

expression of translocality. Being at home in Australia is manifested as speaking grammatically proper English, unlike the language the protagonist speaks at work, but this proper English is in fact Serbian presented to the English-speaking readership. This is how home through language becomes, quoting again from *Translocal Geographies*, merely one locale in “a range of connections to other homes in other localities” (Brickell and Datta 2011: 14). In the present case, the broken English spoken in the hospital indicates a broken identity in pretty much the same way as translated Serbian spoken at home does.<sup>1</sup> Additionally, both can be viewed as acts of unconscious translation: Jovan translating from Serbian in the former case, Patrić pretending to be doing so in the latter. The motif of translation and its process in the context of *Black Rock White City* deserve special attention and research; for the purposes of the present paper, it should perhaps be stressed that translation is in some way important to every character. Suzana, for example, writes her novel by making a draft version in Serbian and translating it into English, and this process also serves to highlight the aesthetic function of language, which receives its finest description in the work of the murderous Dr Graffito.

## 5. MIGRANTS' ART

Apart from being a professor of literature, Jovan was also a poet back in Yugoslavia. *Black Rock White City* is interspersed with segments of his poems, for example:

---

<sup>1</sup> Serbian translated into English does not only appear when the narrative depicts Suzana and Jovan's Australian home. Suzana's first encounter with her best friend Jelka is described in the following way:

“Jelka got Suzana a housecleaning job after they met on a Frankston bus one day. Realising they spoke the same language because one swore at the other, saying ‘fuck your bitch of a mother’, the other responding ‘watch your mouth, fat slut.’ The bus had swerved and braked, dumping Jelka into Suzana's lap. Or it was the other way around. Annoyance and embarrassment instantly turned into laughter and banter all the way home. They still call each other fat sluts in happy greeting” (Patrić 2015: loc. 222 7%).

Language is here used a means of identification and recognition, which again has the purpose of transferring one from a foreign to a domestic place, and thus making the foreign more homelike. Suzana and Jelka remain close friends precisely because of the language, albeit swearwords, that they share.



16. *“There is an entry. There is an exit. There is the escape of cold pierced skin. There is the seal of flushed flesh...”* (Patrić 2015: loc. 420 12%).

Most of his poetry, however, remains in the realm of silence – hence the italics in all similar examples. Jovan is unable to produce art in English, the language with which he is still not at home: “In Australia he never commits a word to paper. He finds himself recalling phrases, some old, some new, playing them over and again in his head” (Patrić 2015: loc. 50 1%). He suffers from the usual malady of all foreigners, which is “[n]ot speaking one’s mother tongue. [...] the melody of your voice comes back to you as a peculiar sound, out of nowhere [...] between two languages, your realm is silence” (Kristeva 1991: 15). The malady has a name, as Kristeva puts it, “polymorphic mutism” (1991: 16). Instead of saying, of speaking, the foreigner often turns to doing – “house-cleaning, playing tennis, soccer, sailing, sewing, horseback riding, jogging, getting pregnant, what have you” (Kristeva 1991: 16). Jovan cleans the hospital and, significantly, thoroughly cleans the mess made by Dr Graffito; Suzana also cleans people’s homes, and both will by the end resort to healing the silence by conceiving a child. Beneath the foreigner’s armour of the “tireless ‘immigrant worker’,” the foreigner is hypersensitive (Kristeva 1991: 6) and conceals this hypersensitivity by avoiding to speak.

Unspoken poetry becomes yet another manifestation of translocality in Jovan’s encounter with Dr Graffito. When Dr Graffito’s first work of vandal art is introduced – “The/Trojan/Flea” on X-ray screens, Jovan immediately recalls some of the verses he had written and published back in Yugoslavia: he says “Dovidjenja” to the X-ray man and his thoughts move to his poetry as he starts washing away Dr Graffito’s words from the screens:

17. *If I was washed away, if I was faded by the sun until my text was as vague as the tracery of veins below your blushed skin, if I was breathed in and out and whisper gone, if I evaporated with the thought you have just forgotten, and weighed as much as the word love weighs on your tongue* (Patrić 2015: loc. 45 1%).

The occasions when chunks of poetry from Jovan’s Yugoslav life come to his mind increase with the frequency of Dr Graffito’s work. The two kinds of poetic work become juxtaposed. For instance, Dr Graffito’s message, transcribed in a different font (which, like Jovan’s italics, indicates the silence and anonymity of the artist), reads:

18. *The dead will not bother you. The dead have left you a world. The dead will welcome you. The dead have slept here [...]* (Patrić 2015: loc. 148 4%).

The message is localised, written on a hospital wall; after reading it carefully, Jovan steps out and the words cross his mind:

19. *The air that breathes me, the air that moves my life, that evaporates my soul, the air that kisses me and kisses me [...]* (Patrić 2015: loc. 157 5%).

The anaphoric style at least forms a connection between his own thoughts and Dr Graffito's words to such an extent that, bearing in mind the thriller or mystery level of the story, one might easily think that Dr Graffito and Jovan are the same person. This also works on the level of the immigrant story, where the two could be interpreted as halves of a split identity, Graffito the poet from Sarajevo and Jovan the janitor from Melbourne. Example 16 can be compared to the following lines by Dr Graffito, written on back of the hospital newsletter, in terms of the almost brutal carnality of expression as well as the cryptic, associative, and obscure style:

20. *Dog eat dog eat dog  
Every man for himself  
Winner rapes all  
The last man standing  
Dog eat dog eat dog* (Patrić 2015: loc. 264 8%).

As Jovan thinks, "There's a space in his life these messages fill" (Patrić 2015: loc. 372 11%) and gradually the hospital space that he cleans starts evoking the war hospital in a refugee camp, where he nearly died of the same food poisoning that killed his children. It is a place that Jovan has deliberately been trying to forget in his Australian life, but Dr Graffito's appearance triggers his memory by veiling the hospital with scenes of horror similar to those during and in the wake of the 1990s Yugoslav wars. On another occasion, using the hospital toilet Jovan thinks of the bloody bathtub in a Belgrade apartment where Suzana tried to kill herself by cutting her veins; his thoughts are interrupted when he suddenly spots the new graffiti, sprayed red, in the form of a poem:

21. *A river of Waste  
Just below Your skin  
your Bones rot in  
history's flowing Shit* (Patrić 2015: loc. 1814 53%).

Dr Graffito's poem indicates that Jovan, whom it affects most, transcends the space of the hospital toilet only to be, in his memory at least, in the Belgrade bathroom. The poem's words – language in its pure aesthetic function – have the ability to form and present this link between two different locales, whereby they come to stand themselves, in the spatial organisation of lines and through emphasis on certain words, as the point of translocality. Finally, not a locale per se but the larger space of Yugoslavia, or perhaps Yugoslavia localised as Bosnia, where “the loveliest illusions of Yugoslavia were most thoroughly destroyed” (Patrić 2015: loc. 218 6%), is effectively recreated in Jovan's hospital with Dr Graffito's drawing of dead bodies' contours, with the words “Ethical Cleansing” written as a title across the wall.

## 6. CONCLUSION

Regardless of the function language may have, of whether it is used as a means of providing information, expressing one's creative impulse, or in any other way, it can serve as the platform for representing the spatial aspect of the migrant experience, as this brief analysis of the language of *Black Rock White City* has shown. While migrants tend to confuse the two most important languages they live with, the novel presents characters whose linguistic confusion generates further relationship with places. Using English which sounds like Serbian becomes a reflection of the protagonist's simultaneous association with the present and former workplace; using Serbian that reads like English forms a link between an Australian and Yugoslav home, and writing poetry, however gruesome, can transcend rootedness in any single locale. Language in migrant literature has the potential to become a point in which at least metaphorically images and memories of different places can come together – of places situated across borders and nations. Any conceivable problems posed by immigrant writers' precarious position between two languages during the seventy years over which Yugoslav and Serbian migrants have been writing in Australia could find solution in the protagonists of *Black Rock White City*: one does not need to be “a foreigner from within” (Kristeva 1991: 14) – foreigners can on the contrary feel at home everywhere, relying on the power of translocality and the ability of language to express it.

## REFERENCES

- Anderson, B. (1983/2016). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York: Verso.
- Brickell, K. and A. Datta (eds.) (2011). *Translocal Geographies: Spaces, Places, Connections*, Farnham: Ashgate.
- Ćuk, M. (2020). *Kultura, nacija, naracija: Književnost srpske dijaspore u Kanadi*, Beograd: Alfa BK Univerzitet.
- Gorunović, G. (2020). „Književno delo i život B. Vongara u svetlu etnologije i antropologije”, *Etnoantropološki problemi*, 15/1, 199–238.
- Greiner, C. and P. Sakdapolrak (2013). “Translocality: Concepts, Applications and Emerging Research Perspectives”, *Geography Compass*, 7/5, 373–384.
- Kampmark, N. (2016). “The Topos of Australia in Contemporary Serbian Language Writing of First-generation Serbian Migrants to Australia”, *The Journal of the European Association for Studies of Australia*, 7/2, 70–83.
- Kampmark, N. (2017). “From Literary Orphans to Award-winning Authorship: Serbian Migrant Writers in Australia”, *Transcultural Studies: A Journal in Interdisciplinary Research*, 13, 35–55.
- Kristeva, J. (1991). *Strangers to Ourselves* (L.S. Roudiez, Trans.), New York City: Columbia University Press.
- Leech, G. (1974). *Semantics: The Study of Meaning*, Harmondsworth: Penguin.
- Mandaville, P. (2002). “Reading the State from Elsewhere: Towards an Anthropology of the Postnational”, *Review of International Studies*, 28/1, 199–207.
- Nolan, M. (2007). “The Demidenko Affair and Australian Hoaxes”, in: N. Birns and R. McNeer (eds.), *A Companion to Australian Literature since 1900*, Rochester, New York: Camden House, 127–138.
- Oakes, T. and L. Schein (2006). Preface in: T. Oakes and L. Schein (eds.), *Translocal China Linkages, Identities, and the Reimagining of Space*, London: Routledge, xii–xiii.
- Patrić, A. S. (2015). *Black Rock White City*, Melbourne: Transit Lounge.
- Živković, M. (2011). “Does B. Wongar Write as a Migrant Writer?”, *Reči*, god. 3, br. 4, 93–103.

Tijana Parezanović

TRANSLOKALNOST I JEZIK STRANACA U ROMANU  
ALEKA S. PATRIĆA *BLEK ROK BEO GRAD*

**Sažetak:** Rad analizira književnost pisaca srpskog porekla u Australiji, tačnije, roman *Blek Rok Beo Grad* Aleka S. Patrića iz 2015. godine, poseban po tome što je autoru doneo Nagradu „Majls Frenklin” i time uneo život srpske/jugoslovenske (izbegličke) porodice u spisak tema relevantnih za književnost Australije. U radu se posmatra kako roman tematizuje dva bitna aspekta iseljeničkog iskustva: jezičke barijere i promenu prostora i okruženja. Romanu se pristupa kroz teorijsku prizmu koju pruža koncept translokálnosti, definisan kao osećaj istovremenog bivstvovanja na dvama različitim mestima. Ovaj osećaj često se javlja kod iseljenika, a kao teorijska osnova za rad dopunjen je mislima Julije Kristeve o strancima/migrantima. *Blek Rok Beo Grad* čitaocima pruža naizgled kriminalističku priču, ali se ispod površine bavi translokálnim životom Jovana Brakočevića, univerzitetskog profesora književnosti, koji je sa suprugom nakon rata u Jugoslaviji emigrirao u Melburn, gde sada radi kao domar u bolnici. Pažljivo čitanje romana ukazuje na to da jezik koji glavni likovi koriste, kroz izbor leksičkih i gramatičkih kategorija, održava iskustvo translokálnosti. Likovi koriste engleski koji zvuči kao srpski, ili pak srpski koji se čita kao engleski. Osim toga, translokálnost se manifestuje u vidu neizgovorenih reči u umetničkim delima koja protagonisti stvaraju. Uspostavljanje jezika kao jednog mogućeg poprišta na kojem translokálnost može doći do punog izražaja otvara put za dalja istraživanja sociostilističkih karakteristika iseljeničke književnosti.

**Ključne reči:** australijska književnost, srpski iseljenički pisci, A. S. Patrić, translokálnost, jezik, stranci.

**Biljana D. Obradović\***

Xavier University of Louisiana, New Orleans, LA, USA

## EDITING AND TRANSLATING THE SERBIAN ISSUE OF *ATLANTA REVIEW*

**Abstract:** The co-editor/ translator of the special issue on contemporary Serbian poetry, Summer 2021 of *Atlanta Review*, Biljana D. Obradović, discusses her own background as well as that of her co-editor Dubavka Đurić's background, her own history of translation of poetry, and their work together and how the project of translating poems for this special issue on contemporary Serbian poetry came to be. She also highlights other recent publications of Serbian poetry in the US.

**Keywords:** Editor, Critic, Poet, Translator.

The daughter of a Serbian customs officer working on the border with Greece and Yugoslavia, I was born in Bitola, now in N. Macedonia. My father, Dragoslav (the middle D. in my name), then joined the Foreign Affairs Office, so that we began living abroad. First we lived in Thessaloniki, Greece from 1970-1975 and I attended an American school called Pinewood, and was immersed in the English language from the age of nine. Then I lived in Bombay, India and attended a prestigious Indian school, Cathedral & John Connon School, whose instruction was in English, the same one that Indian novelists, Salman Rushdie<sup>1</sup> had attended before me and that Amit Chaudhuri<sup>2</sup> attended with me. Then in 1980, I left India to return to Belgrade, Yugoslavia,

---

\* bobradov@xula.edu

<sup>1</sup> Rushdie writes about our school, Cathedral, in his *Midnight's Children* (among other books).

<sup>2</sup> Chaudhuri mentions my name in relation to Cathedral, in a poem his book, *Real Time: Stories and Reminiscences*. Picador, 2003.

where in 1987 I received a B.A. in English Language and Literature from the Philology Faculty of Belgrade University in Belgrade.

I, now a Serbian American poet, first came to the US in 1988, to pursue an M.F.A. in Creative Writing, Poetry at Virginia Commonwealth University. The now late, Dr. Tihomir Vučković, from the Philology Faculty, told me about the existence of the field of Creative Writing and advised me to pursue it after seeing some of my poems written in English. (I am trying to explain how I came to writing poetry in English, as well as translating poetry into English from Serbian.) In Belgrade, I had met an American performance poet, Max Schwartz, in the late 80s before I left for the US, then saw him again in NY. He connected me with the renowned Serbian poet, Desanka Maksimović (my childhood idol). When I met her in 1989 in Belgrade, she didn't quite understand what Creative Writing was and why I needed to study writing poetry. But she gave me the rights to translate her as part of my Masters thesis which primarily included my original poetry.

After graduating with my M.F.A. in 1991 at Virginia Commonwealth University (VCU) in Richmond, VA, where I studied with the poets, Dave Smith, Margaret Gibson and Gregory Donovan, Dave Smith suggested to me to pursue a Ph.D. afterwards and so I did. I published some of my translations of D. Maksimović in the US before graduating from my M.F.A. program in 1991. I earned a Ph.D. in Creative Writing from the University of Nebraska, Lincoln in 1995. (There were only eleven Ph.D. programs in Creative Writing at the time in the US.) There, I studied with Marcia Southwick (the poet, Larry Levis' ex-wife). I had met the US poets, Larry Levis and Philip Dacey, in the summer of 1988 before going to the US. They were Fulbright scholars in Belgrade that summer. Levis later came to teach at VCU after I had already left, and then sadly died there a bit later. Dacey, a Neoformalist poet, continued to be a great friend. Before he died in 2016, he left me his essays on poetry to edit and publish which I did last summer (Dacey 2020).<sup>3</sup> In Nebraska I also studied with the poet Hilda Raz who was then the editor of one of the oldest US literary magazines, *Prairie Schooner*, housed at the University of Nebraska. I also worked with poets Marcia Southwick, Greg Kuzma and the ex-US Poet Laureate, Ted Kooser at Nebraska.

My first collection of poems, my dissertation, *Frozen Embraces*, winner of the Rastko Petrović award from the Center of Emigrants from Serbia,

---

<sup>3</sup> Dacey, Philip. *Heavenly Muse: Essays on Poetry*. Biljana D. Obradović, Ed. New Orleans: Lavender Ink, 2020.

was published bilingually in 1997 (Obradović 1997). That was followed *Le Riche Monde* (my MFA thesis) (Obradović 1999). My first collection of translations was published the same year, of poems by my then partner, now husband, the poet John Gery (Gery 1999). I translated several other poets into Serbian, Stanley Kunitz (Kunitz 2007), Ezra Pound's granddaughter, Patrizia de Rachewiltz (de Rachewiltz 2012), Bruce Weigl, who has roots in Serbia and Slovenia among others, (Weigl 2013), and Nigerian American poet, Niyi Osundare (Osundare 2015). I also translated collections from Serbian into English by Bratislav Milanović (Milanović 2014), and Zvonko Karanović (Karanović 2020). My first anthology of poetry in translation was called *Fives* (Obradović 2002) and the second, *Cat Painters* (Obradović & Đurić 2016), which won the Mihajlo "Miša" Đorđević Book Prize, from the North American Serbian Society, in November 2019. I also published two more collections of poems, *Little Disruptions* (Obradović 2012), which will be coming out in the US in 2022 from WordTech Communications (previously only published in Serbia), and *Incognito* (Obradović 2017).

So, I've lived in the US since 1988, now 33 years. I've been a Professor of English and Creative Writing at an HBU, Xavier University of Louisiana, in New Orleans since 1997, now in my 25th year. A poet, translator and critic of Serbian poetry, I write narrative poetry in English, having lived abroad from age nine, including in Greece and India.

I met Dubravka Đurić twenty years ago this year, through a mutual friend, the poet, Charles Bernstein, after he and I were together on a panel about poetry after 9/11 at the Modern Language Association (MLA), the biggest conference in North America on languages and literatures, held in New Orleans in December 2001. Đurić, likewise, graduated with a B.A. in General Literature with Theory of Literature from the Philology Faculty of Belgrade University. She received her Ph.D. from the University of Novi Sad, in Serbia. She has been a leading feminist critic, Language poet, and Editor of *ProFemina*, a leading feminist journal in Serbia. She teaches at the Faculty of Media and Communication, Belgrade, Serbia. In association with the women's initiative she started the AWIN School of Poetry and Theory. Once we were introduced, we began cooperating in publishing reviews of Serbian poetry collections in the US and writing papers about them for conferences in the US and Europe. She has worked on translations of contemporary American Language poets in Serbia from the 80s. In 2012 Dubravka Đurić and I began work on a four-year project of compiling an anthology of contemporary Serbian poetry, *Cat Painters: Contemporary*



*Serbian Poetry*, gathering the work of 71 poets born after World War II and completed it four years later, in 2016. Charles Bernstein wrote the Preface.

In addition, we have been eager to continue promoting and working on translations of individual collections of poetry, such as the one I translated and published, Zvonko Karanović's, collection of prose poems, and before that I also translated a collection of Bratislav Milanović's poems, and am currently working on translating a collection by Dubravka Đurić, as well. I edit and review book reviews for *Serbian Studies* and review books for *World Literature Today* and *Xavier Review*.

But we are not the only ones who have been hard at work on translating Serbian poetry and publishing it in the US. Credit must go to ex-US Poet Laureate, Serbian born, Charles Simic, who translated individual collections by several contemporary Serbian poets in the past: Ivan V. Lalić, Vasko Popa, Aleksandar Ristović, Novica Tadić, and Radmila Lazić. The anthology that preceded ours, called, *The Horse Has Six Legs: An Anthology of Contemporary Serbian Poetry* (Simić 2010), got first published in 1992 and had two editions, but was not as comprehensive as ours. Nina Živančević translated individual poets and published her own poems in the US, most recently *Roller Skating Notes*, through Coolgrove Press. Besides these two, there was the now late, Vasa D. Mihajlović, of Chapel Hill, a poet himself to whom I was introduced by Desanka Maksimović, who did regular reviews of Serbian writing including poetry in *World Literature Today*. He did some translations as well. He translated the Serbian epic poems among others. Recently Ana Ristović's collection, *Directions for Use*, published by Zephyr Press in 2017 has been translated by the married couple (Steven and Maja Teref), who also translated Novica Tadić, a collection called, *Assembly*, published by Host in 2009. Sybelan Forrester translated Marija Knežević's *Breathing Technique*, a Zephyr Press, a 2020 publication. The poet, Snežana Žabić, who also has an MFA in Creative Writing, now living in Chicago, has done some translations of poems and published her work in English as well. So there really have not been that many collections of translations of contemporary Serbian poetry published in the US recently, and I invite you to do so, if you translate. It's not easy to translate into your second language, however I have been going to school and working in English for fifty years. It's important to be familiar with the American dialect, spelling and punctuation that need to be used if you do so and plan to publish in the US.

This particular project began in Spring of 2019, at the Associate Writing Programs Conference (AWP) in Portland, Oregon. This is the biggest writers'

conference in Northern America, which I've attended for the past thirty years on a regular basis. Past Poet Laureate of Louisiana, Julie Kane (the state where I reside, who was once a student of Charles Simic), and the poet, Grace Bauer, a Professor from the University of Nebraska (where both Karen Head and I received our degrees), who were the editors of the *Nasty Women's Poetry Anthology* (Bauer & Kane 2017), featuring among others, Obradović's and Karen Head's poems, invited me to dinner in Portland before the conference. Besides other people, among the guests was Karen Head, now editor of *Atlanta Review*, who sat next to me and to my surprise invited me to guest edit *Atlanta Review* featuring Serbian poetry. I presumed that she must have seen Dubravka's and my anthology, *Cat Painters*. I was familiar with and aware of the prestige of the special international issues of *Atlanta Review*.

To be frank, at first I was both excited and not excited about the project. Of course, I was honored for the invitation, but at the same time, it came only two and a half years since we had completed *Cat Painters* which took us four and a half years to do, and I was tired of translating and wanted to devote some time to my own poetry. I had had a sabbatical for the anthology, at first, but then continued working on it after it had ended while teaching a full load. I didn't have one this time around....However, I wasn't going to pass this opportunity by, and besides it was a shorter project. We were asked to select one-two poems by thirty or so poets and add an introduction and bios. So, thanks to Karen for this opportunity, we began. Right after I found out about this project, I communicated with Dubravka Djurić, who co-edited *Cat Painters* with me, and who lives in Belgrade, and she immediately accepted the project with enthusiasm, and wrote to the poets during the spring and summer 2019, inviting them to submit their poems.<sup>4</sup>

For this journal, we selected additional poems by some of the same poets from, *Cat Painters: Contemporary Serbian Poetry*, but also other younger Serbian poets, with almost all poems not previously published in the US. This selection of contemporary Serbian poetry, focuses on the generation of poets born between 1960s and 1980s. Our selection shows how Serbian poetry is rapidly changing under the influence of contemporary transnational tendencies and becoming globalized. We want to show a wide range of poems, from those that are narrative to those who

---

<sup>4</sup> Parts of the next six paragraphs were taken from the Introduction to *Atlanta Review's* special issue on Serbian Poetry co-written with Dubravka Đurić.

insist on the fragmentary. In selecting and translating these poems we have noticed a prevalence of three-four directions poets seem to be taking in this generation: readers will find some poets dwell on individual experience outside of politics, while others use satiric devices to respond to dramatic political conditions or changes in the last two decades in Serbia, a third group cultivates experimental art and an interest in the avant-garde, while a few write in the surreal voice about individual experience in imaginative ways. Some are preoccupied with domestic life, the imaginative, some are concerned with politics or avant-garde language play.

Readers should immediately note that all the selected poets write in free verse. It is important to know that historically free verse in the Serbia (which had been overshadowed by the predominant practice of formal verse) represents a contemporary impulse to break from tradition into being modern, in both the style and content. In this selection we can single out a few characteristic thematic tendencies articulated in various ways. For obvious reasons, a large number of poets remains preoccupied by the hardships of the Yugoslavian wars (1991-1999). They write not only about the actual war, and the mass murders, condemning them, but also about the experiences as refugees, in the search for that which was lost or for new identities (Tanja Stupar Trifunović, Dragoslav Dedović, Biljana D. Obradović, Nenad Milošević, Tatjana Bijelić, Dubravka Đurić, Natalija Marković, Bojan Savić Ostojić, Petar Matović, Siniša Tucić, Ana Marija Grbić).

In addition, this selection gives the impression that on the scene there are more women, than men. During the 1990s, the Anglo-Saxon feminist theories arrived in Serbia, and since then poets have turned to questions of gender and gender identity, especially in women's and less frequently in lesbian (Jelena Kerkez) poets. They rarely declare themselves as feminists, but feminist themes proliferate in the majority of their writings. In this selection, the women poets, dealing with the female identity, in the most direct way include Jelena Angelovska, Danica Vukićević, Jasmina Topić, Ana Seferović, and Vitomirka Trebovac. Other women poets, such as Maja Solar, Ivana Maksić and Snežana Žabić, deal with the consequences of the brutal neoliberal exploitation of the human work. In short, contemporary poets have become very politicized, so that many poems offer critiques of the constitutionalizing of national countries and the imperial aspirations which has been achieved through brutal wars around the world during the 20th and 21st centuries (Ana Ristović).

Other poets broaden their scope to engage more diverse cultural circles: Central Europe (Alen Bešić and Oto Horvat) and the Mediterranean (Nadija Rebronja). They call on the classic European heritage (Enes Halilović) and indicate the experience of life and literature in North America (Alen Bešić). Another important element is how poets weave popular culture into their work as part of global experience, as in the poems of Zvonko Karanović and Marija Midžović. Poets are dealing with everyday life, gender roles, national and sexual stereotypes, the relation of local and global (Vladimir Kopicl, Marija Knežević, Dragan Jovanović Danilov, Nenad Jovanović).

Stylistically, poets oscillate between writing the short and concise lyrical poems (Danica Pavlović, Bojan Vasić), and those who use longer lines, especially in the case of narrative poetry. The narrative impulse, present in the majority of the poems, is important as it challenges the strong demarcation lines drawn between poetry and prose. Slobodan Tišma in fragments from *Blues Diary*, a hybrid book, mixes genres of diary, essay, poetry and prose. This selection shows the appearance of the prose poem (Bratislav Milanović, Nenad Milošević) which has seldomly been seen before in the Serbian poetry. Most importantly, however, is that we believe this selection demonstrates forms of poetry seldom seen before in Serbia and possibly the direction it is headed in, in the future. Most poets here are of an Eastern Orthodox background, but there are those who are Moslem or Catholic or atheist with a critical stance toward any religion (remember that Yugoslavia used to be communist). Some of them are of mixed national heritage. Most of them live in Serbia, some of them in Serbian part of Bosnia and Hercegovina, others in the diaspora: Germany, Italy, USA or France.

Even though I am not the only translator of the poems in this issue, she is the primary one. Some poets, like me, write poems in English or translate them themselves, like Ana Nina Živančević (who lived in the US, but now lives in Paris, France) and Snežana Žabić (who lives in Chicago). Some poets co-translated the poem with me like Anđelovska and Nenad Jovanović (who lives in Dayton, Ohio), and a co-translation with another translator as in the case of Tamara Božić from Montenegro who translated Vitomirka Trebovac. Nina Živančević translated Vladimir Kopicl, Sibelan Forrester translated Marija Knežević and Novica Petrović translated Dragan Jovanović Danilov. The rest I did myself, working with the poets themselves. We ordered the poems in alphabetical order by last name instead of by year of birth as we did in *Cat Painters*. So, out of 147 pages of the journal we had our section from 39–137, and then some of the short bios at the end of the journal, so altogether with the introduction 102 pages of Serbian poetry.

Besides Karen Head, we'd also like to thank the poets, the translators, and our spouses, for their support, Miško Šuvaković, and John Gery who helped edit most of the translations.

## REFERENCES

- Bauer, G. and J. Kane (eds.) (2017). *Nasty Women Poets: An Unapologetic Anthology of Subversive Verse*. Sandpoint: Lost Horse Press.
- Dacey, P. (2020). *Heavenly Muse: Essays on Poetry*. Biljana D. Obradović, Ed. New Orleans: Lavender Ink.
- De Rachewiltz, P. (2012). *Poems and Photographs by Lynda Smith. Dear Friends/ Dragi Prijatelji*. (A bilingual edition). Transl. Biljana D. Obradović Belgrade from English into Serbian. Belgrade: Književno Društvo "Sveti Sava".
- Gery, J. (1999). *American Ghost / Američki duh* (A bilingual selection. A bilingual selection, Transl. Biljana D. Obradović into Serbian. Belgrade/ Merrick, NY: Raška Škola/ Cross-Cultural Communications.
- Karanović, Z. (2020). *Sleepwalkers on a Picnic/ Mesečari na izletu*. A bilingual edition. Transl. Biljana D. Obradović. New Orleans: Lavender Ink.
- Kunitz, S. (2007). *The Long Boat/ Dugi Čamac* (A bilingual selection. Translation: Biljana D. Obradović into Serbian). Belgrade / New York: Plato/ Cross-Cultural Communications.
- Milanović, B. (2011). *Doors in a Meadow*. Transl. Biljana D. Obradović from Serbian into English. New York: The Edwin Mellon Press.
- Obradović, B. D. (1997). *Frozen Embraces/ Zamrznuti Zagrljaji* (A bilingual, English/Serbian, collection of poems). Belgrade/Merrick, NY: Center of Emigrants from Serbia/Cross-Cultural Communications.
- Obradović, B. D. (1999). *Le Riche Monde* (A bilingual, English/Serbian, collection of poems). Belgrade/ Merrick, NY: Raška Škola/ Cross-Cultural Communications.
- Obradović, B. D. (2002). *Fives: Fifty Poems by Serbian and American Poets*, A Bilingual Anthology. Editor and Translator with an Introduction. Belgrade / Merrick, NY: Contact Line / Cross-Cultural Communications.
- Obradović, B. (2012). *Little Disruptions/ Mali Poremećaji* (A bilingual edition). Transl. from English by Tatjana Stefanović et al. Niš: Niš Cultural Center Press.
- Obradović, B. D. and D. Djurić (eds.) (2016). *Cat Painter: An Anthology of Contemporary Serbian Poetry* (450 pages, 71 poets, an Introduction and 70% of my translations; with an introduction by Charles Bernstein). New Orleans: Dialogos Press.
- Obradović, B. D. (2017). *Incognito*. Cincinnati: Word Tech Communications.
- Osundare, N. (2015). *The Tongue Is a Pink Fire / Jezik Je Ružičasta Vatra*. Transl. Biljana Obradović.. Belgrade: Udruženje Književnika Srbije.

Simic, C. (2010) *The Horse Has Six Legs: An Anthology of Serbian Poetry*. Graywolf Press.

Weigl, B. (2013). *What Saves Us / Šta nas spasava*. Trans. Biljana D. Obradovic. Belgrade: Beogradska Knjiga.

Biljana D. Obradović

O UREĐIVANJU I PREVOĐENJU SRPSKOG IZDANJA ČASOPISA  
*ATLANTA REVIEW*

**Rezime:** Kao ko-urednica i prevodilac specijalnog izdanja časopisa *Atlanta Review* o savremenoj srpskoj poeziji (leto 2021), Biljana D. Obradović razmatra svoju istoriju prevođenja poezije, zatim zajednički rad sa kourednicom Dubravkom Đurić, kao i okolnosti nastanka i osmišljavanja ovog prevodilačkog poduhvata za specijalno izdanje o savremenoj srpskoj poeziji, ističući druge skorašnje publikacije srpske poezije u Americi.

**Ključne reči:** urednik, kritičar, pesnik, prevodilac.



**Александра Б. Жежељ Коцић\***  
Научни сарадник

## СВЕЧАНА ПАЖЊА ПРЕМА ЧИТАЊУ: СРЂАН ВАЉАРЕВИЋ И АНГЛОАМЕРИЧКИ ПИСЦИ\*\*

**Сажетак:** Овај рад се бави везом између погледа на свет, појединачних тематско-мотивских комплекса и вредносних судова Срђана Ваљаревића и одабраних англоамеричких писаца: Пола Остера, Хенрија Дејвида Тороа, Гертруде Стајн и Самјуела Бекета. Поезија и проза Срђана Ваљаревића отворено улазе у дијалог са различитим уметничким, преваходно књижевним, традицијама и сензибилитетима, кроз неизмењене или парафразиране цитате. Помним читањем и детаљном упоредном анализом извесних дела англоамеричких писаца и целокупног опуса Срђана Ваљаревића може се боље разумети ненаметљива, али зато ништа мање постојана, лепота Ваљаревићеве књижевности која није обојена Блумовим 'страхом од утицаја'. Наиме, Ваљаревићева интертекстуалност и аутореферентност саткана је од јасних 'знакова поред пута' који од читаоца праве својеврсног саучесника који ће се с писцем 'сусрести у тами', у простору потпуног поверења, личних и читалачких сећања, искустава, слика, трагова и питања. Уколико претпоставимо да се писац не налази у својој биографији него у свом писању, и уколико нам књиге одређују идентитет, онда о Срђану Ваљаревићу знамо много – толико је пута прокријумчарио себе ранијег, подсетио да су читање и писање, у ствари, ствар избора, и да се могу наизменично изједначити са дисањем, уживањем, ходањем, путовањем, слободом, самоћом, владањем собом, и, зашто не рећи, самим животом.

**Кључне речи:** Ваљаревић, Остер, Торо, Стајн, Бекет, писање, читање, сагласја.

---

\* [aleksandra.zezelj@gmail.com](mailto:aleksandra.zezelj@gmail.com)

\*\* Овај рад представља скицу наше студије *Ваљаревић у дијалогу са англоамеричким писцима* која се налази код издавача.



## УВОД: ЗНАКОВИ ПОРЕД ПУТА

Морис Метерлинк, добитник Нобелове награде за књижевност 1911. године, у есеју „Дубоки живот” каже: „Зар нека узвишена жеља или на просто тренутак свечане пажње према животу не могу да уђу у једну малу собу?” (1998: 37). Отуд реч *свечан* из наслова рада, да укаже на свечану пажњу Срђана Ваљаревића према другим писцима, а онда и нашу према свима њима заједно. Наиме, чини се да извесна књижевна дела непосредније упућују на „осећајни нерв из којег се шири узбуђење кроз нас”, како Вирџинија Вулф дефинише читалачки укус, објашњавајући да би критичар морао да буде усхићени читалац који ће „следити сопствене инстинкте и доћи до сопствених закључака” (1956: 292; 279). Ако се сложимо са њом да „чак и после читања од целог живота не бисмо могли да ишта значајније допринесемо критици” (293), онда има смисла допустити себи слободу читања и владања собом које уз њу иде.

Песме и романи Срђана Ваљаревића улазе у дијалог с многим, не само англоамеричким, писцима. Кроз појединачне тематско-мотивске комплексе, овде ћемо се позабавити везом између обликовања сопства, сензибилитета и погледа на свет у свим, до данас објављеним, књигама Срђана Ваљаревића – *Листи на корици хлеба* (1990), *До Фрејзер и 49+24 песме* (1992/1996), *Људи за столом* (1994), *Зимски дневник* (1995), *Дневник грује зиме* (2006), и *Комо* (2007) – и одабраним књижевним делима Пола Остера, Хенрија Дејвида Тороа, Гертруде Стајн и Самјуела Бекета. Полазимо од идеје да Ваљаревићево апострофирање поменутих писаца упућује на суштинско прожимање и садејство њихових међусобних поетика у најширем смислу. Ваљаревићеве књиге вас подсећају на то да је уметност „дијалогска”, да је књижевност „поимање света”, „борба појмова” (Шкловски 2015: 105; 111; 137), кретање пре него мировање, бахтиновско *догађање* пуно противречности. Оне вас, такође, увлаче у интертекстуалну мрежу саткану од писаца различитих култура, својеврсних ’знакова поред пута’, који вребају одасвуд, и који сви нешто говоре, појединачно и заједно.

Наиме, дословним или алузивним указивањем на имена писаца и њихових дела, Ваљаревић, у извесном смислу, ствара празнине и пуко-тине у сопственом тексту, захтевајући од читаоца да за тренутак напусти простор речи у којем се налази, завири у неке друге књиге, и да се према њима одреди. С обзиром на то да је читање увек политички чин, ствар избора, признавање једног погледа на свет и одбацивање другог (сетимо

се шта Ваљаревић и Буковски кажу о Шекспиру), нема сумње да Ваљаревић док пише истовремено *чита/истисује* себе и друге, и не престаје да указује на вишеструкост и коначну неодредивост своје аутобиографски интониране, али фикционализоване, тј. измишљене, наративне стварности. С друге стране, имајући у виду то да су Ваљаревићева дела неретко интратекстуална, односно аутореферентна, идеја књижевног текста као палимпсеста се у њима нужно удвостручава. Уколико претпоставимо да се писац не налази у својој биографији већ у свом писању, и уколико нам књиге које читамо одређују идентитет, онда о Срђану Ваљаревићу знамо много.

Критика је већ приметила да обиље имена књижевника, музичара и филозофа које Ваљаревић помиње у својим записима представља „рекапитулацију естетских доживљаја и спознајних преокрета који пословично прате егзистенцијалне преломе”, али и „саодношење његове прозе са светом књижевности” (Бајчета 2013: 884–885). Не мисли се ту, међутим, о угледању на друге, пре свега писце, нити ту проналазимо повод за разговор о ’страху од утицаја’, теорији коју објашњава Харолд Блум још 1973. године. Ту говоримо о „сагласјима која су срећа за сваку књижевност”, као што каже Михајло Пантић, уочавајући нит која повезује Ваљаревића са Растком Петровићем (2008: 13). Ту је, пре свега, реч о истој врсти везе која постоји између Карвера и Чехова, која је знак „великог духовног сапутништва”, како истиче Тес Галагер, сапутница Рејмонда Карвера последњих десет година његовог живота (2020: 479).

## **ВАЉАРЕВИЋ У УЛОЗИ ЧИТАОЦА**

Велика је ствар када писац одлучи да са својим читаоцима подели радост читања њему важних писаца. Ако вам писац каже да су га Достојевски, Валзер, Бернхард, Музил, Бенјамин, Црњански или Хамсун неповратно променили, онда знате с ким имате посла. „Уосталом, мене не интересују писци као писци. Ја увек мислим само на књиге” (2010: 76), каже Срђан Ваљаревић, чиме недвосмислено истиче надмоћ књижевног дела над личношћу писца, посвећеног читања над биографском критиком. Подсетимо на његов поетички став да је све што нам је потребно од уметника већ садржано у његовом делу, што видимо, рецимо, из његовог читања Ван Гогових писама или слика.

Читање је за Ваљаревића испреплетено са концептима љубави, посвећености и трајања, осим што је обојено искуствима која су се у њега уградила: „Ја волим да читам. И то је једино што волим”:

Заправо, мислим да сам ја целог живота само један читалац. Ако сам нешто пажљиво радио, онда је то. С једне стране зато што сам то заволео, релативно касно, али сам заволео, и до данас је то једина ствар коју нисам прекидао.<sup>1</sup>

Овај писац буди асоцијацију на лични простор библиотеке, покушај састављања садашњости и будућности од парчића сећања, препознавање себе у прокријумчареним сценама свог или туђег, стварног или домаштаног, прошлог живота. Када наиђемо на неку књигу коју смо читали, ми заправо пролазимо кроз „ритуал васкрсења” (Mangel 2019: 82), и рађамо се стари и нови у исти мах. Наше су библиотеке, каже Алберто Мангел, „складишта нашег сећања” (110). Неуморно ходајући од једне до друге књиге, Ваљаревић показује да нам је увек потребна још једна виртуелна реалност, јер „ниједна од њих никада у потпуности не успе у свом послу” (Hilis Miler 2017: 135). Ваљаревићева библиотека, барем она за коју поуздано сазнајемо из његових књига, постаје интимна исповест писца који, осим на специфичну проницљивост читаоца, увек рачуна и на константно присуство других у себи. Разуме се да је „сваки читалац палимпсест који чува трагове свега прочитаног” (Генис 2015: 289). Ваљаревићеве песме и романи умногоме се састоје од прустовских описа дана који се у самоћи проводе с неком драгом књигом, те читалац схвата да повремено постаје сметња. Синтагмом Боре Ћосића, Срђан Ваљаревић „оловком хода по тргу свог сећања” (2014: 71), сажима, распоређује, бира слике које ће представити, пошто нам је већ исклизнуо из руку, и одшетао у неке нове књиге.

## ВАЉАРЕВИЋ И ОСТЕР

Погледајмо шта каже Ваљаревић: „Писање и читање су скроз лични, интимни догађаји, и ту се и налазимо, сусрећемо”; „Пишем о ономе што знам и онако како то доживљавам и то је све што ме занима. Пишем то што пишем, живим своје, и тако је како је”; „Јер писање је нешто што је одвојено од живота који живиш, док пишеш одвојен си и склоњен од

<sup>1</sup> Valjarević, Srđan. „Intervju – Nema neispravljenе greške u životu”, *Danas*, 2. 1. 2020. <<https://www.danas.rs/drustvo/nema-neispravljenе-greske-u-zivotu/>> 21. новембар 2020.

света. Али се све то на крају врати у живот”; „На крају, моје је да завршим шта сам започео, кад се то објави не може да се предвиди шта ће с тим бити”; „Оно што чујеш од другог је много лакше од оног шта си себи радио” (према Машић 2008: 24–25); „Не може се дуго живети загладан у себе, то је сигурно. Тако се умире”;<sup>2</sup> „Човек постане неподношљив кад се превише загледа у себе, и тамо остане” (2019: 184); „Приликом писања важно ми је да за оно што хоћу да кажем пронађем прави начин да то напишем, остало ме не занима: ни како то звучи, ни шта ће ко о томе рећи. А који ће то бити начин, ја одређујем.”<sup>3</sup> Очигледно, говоримо о сусрету читаоца и писца у тами, на начин на који га схвата Вирџинија Вулф, о хемингвејевској преради искуства, и о гледању себе *шубљим* очима.

Тренутак када је Ваљаревић одлучио да се после болести врати оловци умногоне је епифанијски: „Сад знам свој једини пут. Писац сам. Писање је моја исконска потреба. Тако то осећам.”<sup>4</sup> Овакво схватање књижевног позива са њим дели Пол Остер (Paul Auster, 1947–), чији је интервју унеколико допринео Ваљаревићевом опоравку, и у коме он, поред осталог, говори о мукотрпном процесу изливања речи на папир, о срећи коју откријете када живите у књигама, о писцима који се налазе у њему али да он ипак пише *своје*, о важности да се каже оно што се мора рећи без обзира на устаљене конвенције или како ће то звучати, о потреби да се стварност бележи на што вернији начин, о томе да писци кроз фикцију покушавају да саопште истину о свету, о пакту са собом да ћете рећи истину, о разлозима због којих роман никад неће одумрети:

Због тога што је роман једино место на свету где се двоје незналица срећу у условима потпуне интимности. Читалац и писац заједно праве књигу. Ниједна друга уметност то не чини. Ниједна друга уметност није у стању да ухвати суштину нутрину људског живота.<sup>5</sup>

Остер такође истиче да се писање њему сâмо намеће, и да је једино важно да саопшти то што мора да каже. Књиге се пишу из потребе да се остане жив (1995: 104: 112: 116). Као и Ваљаревић, Остер сматра да је

---

<sup>2</sup> Valjarević, Srđan. „Intervju – Ovde očaj dugo stanuje”, *Novi magazin*, 6. 8. 2020. <<http://novimagazin.rs/vesti/intervju-srdjan-valjarevic-ocaj-ovde-dugo-stanuje>> 21. новембар 2020.

<sup>3</sup> Valjarević, Srđan. „Intervju – Ova vlast će zbog svojih laži pojesti samu sebe”, *Vreme*, 6. 6. 2019. <<https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1694127>> 21. новембар 2020.

<sup>4</sup> Ваљаревић, Срђан. „Интервју – Болест ме вратила у живот”, *Политика*, 29. 7. 2007. <[politika.rs/sr/clanak/3454/Болест-ме-вратила-у-живот](http://politika.rs/sr/clanak/3454/Болест-ме-вратила-у-живот)> 21. новембар 2020

<sup>5</sup> Oster, Pol. „Intervju: Pisac priča o ljudima samoće”, *Vreme*, 5. 8. 2004. <<https://www.vreme.com/cms/view.php?id=387243>> 20. 11. 2020.

стање самоће тренутак у којем најбоље осећате своју везу са другима (107). Што више зароните у самоћу, то дубље осећате ту везу (142). Остер зна, као и Ваљаревић, да оног тренутка када заврши књигу, она више не припада њему. Оба писца, видимо, изједначавају писање са опстанком, готово са самим дисањем. У том смислу, Остер је у праву кад каже да је књига коју писац пише „слика самоће, без обзира на то да ли говори о усамљености или не” (1992: 136).

Да је блискост између поетика Срђана Ваљаревића и Пола Остера суштинска говоре некад и паратекстови. Наиме, Ваљаревић објављује *Зимски дневник* 1995. године, а Остер књигу под истим називом (*Winter Journal*) 2012. године. Каква је ово радост за читаоце – да се један српски и један амерички писац споје у својеврсној временској капсули, и сусретну у тачки различитих култура, али истоветне чежње да се ухвати свет око нас! У *Зимском дневнику* Остер се враћа у прошлост како би испитао „унутрашњост своје главе” (2013: 107), како би себи објаснио то копање по потреби да из дана у дан седи и пише и у руци држи оловку. Ево шта, на пример, каже:

Како би радио оно што желиш да радиш, мораш да шеташ. Шетање је оно што ти доноси речи, оно што ти дозвољава да чујеш ритмове речи док их пишеш у својој глави. Писање почиње у телу, то је музика тела. Чак и ако речи имају значење, или ако могу да имају значење, музика речи је место где значења почињу. Седиш за столом како би записао речи, али у својој глави ти још увек шеташ, увек шеташ, и оно што чујеш јесте ритам срца, лупање срца. Писање као нижи облик плеса. (224–225)

Ваљаревићев *Дневник грује зиме* говори и о шетању, на много различитих нивоа. Сада када у шетњу креће са штапом, Ваљаревићев јунак се сећа да је некада и другачије ишао улицама Београда: „Сада сам у другачијој брзини. Сада сам у спорости. Што је исто брзина” (2019: 18). „И ходање, и о томе сам писао. И то ми је сада нормално. Јер нисам могао да ходам, па сам проходао, и шта сам друго могао да пишем него о томе” (41), каже Ваљаревићев *doppelgänger*, који нешто касније током романа подвлачи чврсту везу између писања и ходања, шест година пре Остера:

Иако сам ја био у питању, ја сам на то тако морао да гледам, и мене је то исписивање у себи, онога што се дешавало, спасавало. Ја сам имао велику вољу да, као прво, проходам. Ја сам имао велику вољу да више не пијем и да проходам. (59)

Писање, такође, претпоставља излажење из сопства и тражење себе на неком другом месту, ван сопственог тела: „Ја сам морао да у себи ис-

писујем све те реченице и да описујем све то као да се дешава неком другом и да уживам у тим реченицама” (60). Ваљаревићево схватање кретања истоветно је Остеровом разумевању хода по жици или плесу, јер важно је не испустити ритам који је самом животу једнак. У својеврсном метафоричком распарчавању тела, Ваљаревић је уверен да нам од ногу много тога зависи. Овде је, у ствари, реч о томе да је Срђану Ваљаревићу било потребно да поново почне да хода и шета како би себе почео да посматра као писца.

Остерова потреба да се исприча прича, за коју каже да је истовремено „некако некомпатибилна са језиком” (1992: 32), огледа се у безмало свим Ваљаревићевим делима. Заправо, Ваљаревић је писац који не може без приче као начина да се ухвати и схвати понешто од суштине људи и света, писац који жели да се „књижевности врати њена традиционална читљивост, за разлику од нечитљивости мутација постмодернизма” (Перишић 2014: 205). Тако, на почетку романа *Људи за столом*, Ваљаревић читаоце усмерава ка одређеној врсти читања када каже да је битна само једна прича, „твоја прича”, да би се на крају питао коме који део приче припада. Има ту још нечег. Ваљаревић приповеда гледањем и интензивним посматрањем свега што се око њега нађе, док лута по Београду, или другим градовима кроз сећање. Приче су различите и непрестано се мењају, као кадрови на филму, и зато их он хвата у лету. У ствари, Ваљаревићеве слике личе на фотографије, по томе што су „оптерећене случајношћу” (Bart 2004: 12).

Веза са Остеровим погледом на свет налази се и у вери у чудесну моћ књижевности да вас натера да поверујете у причу по себи, ако прича уопште може да се исприча – у ону која јесте и није ваша, посебна и банална у исто време, добра ако је истинита, мањкава јер је кратког века. Ваљаревић је приповедач истанчаног ока који би највише волео да се налази на више места у исто време: „Ако ми је овог тренутка нешто промакло, негде, у неком другом делу града, налетећу на то једном, сигурно, кад-тад, у ко зна којој улици. На свету” (2017б: 136).

## ВАЉАРЕВИЋ И ТОРО

Ваљаревићев Фрејзер ужива док слуша Моцарта иако га „не разуме баш кроз” (2018: 25). Исто тако, његов јунак из *Дневника грује зиме* у руци држи дневнике Х. Д. Тороа (Henry David Thoreau, 1817–1862) као

највеће благо: „Читам и уживам, иако не знам енглески довољно добро. Имам речник, и успевам да разумем довољно, за уживање довољно, и за дивљење том човеку довољно” (2019: 71). И овог пута, говоримо о сагласјима која превазилазе границе, у овом случају и буквално, јер је право чудо, да парафразирамо Ваљаревића, да су два велика тома уопште прешла границу за време бомбардовања Србије '99 године, а онда и да их касније није изгубио. Наиме, Торо, писац америчког трансцендентализма средином 19. века, јесте Ваљаревићев савременик у смислу готово потпуно сагласја две поетике, које је у стању да превазиђе језичку, културолошку и временску баријеру, оно које се темељи на *правом* препознавању, о којем Пруст говори:

Читање је пријатељство. Али, то је барем искрено пријатељство, а чињеница да се обраћа неком мртвом, одсутном, придаје му нешто од непристрасности, нешто дирљиво. Уз то, то је пријатељство растерећено свега онога што сачињава ружноћу других пријатељстава. (2011: 40)

Торо открива да му је врло „напорно” да буде у друштву, као и да „воли да буде сâм” (2014: 99). Колико је само пута Ваљаревић у својим делима изрекао нешто слично! Уколико изузмемо његов боравак на језеру Комо, Ваљаревић се углавном налази у урбаној средини и у њој тражи скровишта где ће моћи да удахне тишину. Још је Фрејзер почео да се склања од света, и игра игру затворених и отворених простора. Ваљаревићеви *doppelgänger*-ликови завлаче се у споредне улице, у собе са полуподигнутим ролетнама и с књигом у руци, у рупе или густо жбуње. Било како било, Ваљаревићев јунак од Тороове шуме прави различита уточишта, и не престаје да воли своју самоћу.

Теме самоће и усамљености у Ваљаревићевим делима нужно отварају и питања опште познатог Фројдовога схватања туге и меланхолије, где меланхолично стање представља „отворену рану” (2005: 211–212), које се код Ваљаревића појављује у виду осећања равнодушности, беспомоћности или тескобе, некакве опште трагике бивствовања. Ваљаревићев јунак, међутим, показује да је „појам меланхолије еластичан и нестабилан” (Hamer 2009: 36), зато што се очајање и страх јунака, осама и неактивност, „чамљење у затвореном” (50), смењују са потпуним прихватањем наше коначности, као и са жељом да се иде даље без обзира на све, ставом да живот морамо пригрлити такав какав јесте. Тако ће Ваљаревићев аутобиографски јунак изговарати реченице које су само наизглед парадоксалне. Он је највише усамљен када је у друштву људи који његов

став према животу етикетирају као *мозгање*. Сад смо на терену приче о песимизму и оптимизму:

– Све што мозгаш је песимизам, и све што кажеш је песимизам. Шта ће ти то? Мозгаш а не иде ти.

– Нема то везе ни са пивом ни са песимизмом. Причам ти како видим ствари. Није то песимизам.

[...]

Нема ни оптимизма ни песимизма, нема, то за нас не важи. [...] Дошли и отишли. То смо ти ми. (2017а: 78)

То што Ваљаревић цитира реченицу из Тороовог есеја „Шетање” (“Walking”, 1862) да „онај ко мирно седи код куће можда је већа луталица од свих” (2019: 129), није случајно, имајући у виду то да Торо овде говори о уметности шетања човека *sans terre*, без земље или дома, али који се истовремено свуда осећа као код куће. Свака је шетња врста крсташког похода, подухвата или авантуре (2001: 225; 228), каже Торо, уколико смо заиста слободни да се упустимо у шетање које ће бити ослобођено свих стега, и уколико дозволимо да ваздух и сунчева светлост продру у наше мисли. Када шетамо, природно се окрећемо пољима и шумама, привлачној дивљини далеко од људских послова који извитоперавају пејзаж (229–230), наставља Торо. Слично, осећај слободе или њене ускраћености Ваљаревић везује за било који град, и ту Београд, чини се, нема повлашћено место: „У другом смо граду, али у старој, истој причи”; „Кратко сам овде и сви су ми градови исти, шаренило и гунгула” (2017а: 26; 27).

Тороова идеја да су „наши одрази богативи у шуми него у животу градова” (2001: 98) вишеструко је разрађена у роману *Комо*. Онај тупи осећај изолованости унеколико нестаје јунаковим бегом у природу, у простор где се може удахнути онај Тороов метафорички планински, зимски ваздух, доћи до себе, и барем на неко време живети у „оазама изван пустошења Историје” (Бајчета 2021: 249).

## ВАЉАРЕВИЋ И ГЕРТРУДА СТАЈН

Ваљаревић изнова упућује свог читаоца на Гертруду Стајн (Gertrude Stein, 1874–1946), наводи да је куповао њене књиге, да му је драго што се упознао са њеним знањем о путеру, а посредно учио о ходању (2011: 87; 96). Ако прочитамо, рецимо, *Аутобиографију Алис Б. Токлас* (*The*



*Autobiography of Alice B Toklas*, 1933), њена предавања или есеје, онда разумемо Ваљаревићеву зачуђеност над њеним писањем, и схватамо зашто му је она толико значила. Ваљаревић каже да се диви Гертруди Стајн „кад се упусти у читање, / са потребом да га загреју нечије речи” (2018: 46). Ако се сетимо његове реченице да „нема те ствари коју би стварно волео да задржи” (2017а: 80), онда сама чињеница да Гертруду Стајн и даље жели да има поред себе значи много.

Онеобичавање реченичне синтаксе у списима Гертруде Стајн, које у великој мери читав њен стил доводи до тачке пуцања, вероватно јесте једна од ствари која је код Срђана Ваљаревића развила утисак о њеном чудесном писању. У *Дневнику групе зиме*, Ваљаревић призива сопствену зачуђеност над њеним књижевним стилем и налази потврду те зачуђености на лицу друге особе:

Цео дан мислим на то чудно у писању и читању и сетим се да ако је мене нечије писање највише зачуђило, да се то десило кад сам први пут читао Гертруду Стајн и оно што је она писала. Никада ме ниједно читање и ничије писање није толико зачуђило. Ја не могу тачно да се сетим где сам први пут прочитао нешто о Гертруди Стајн, или можда од неког чуо за њу, али се сећам тачно где сам купио њену књигу, и сећам се тачно шта ми се десило кад сам је прочитао, а онда сам потврду тог чуда видео када је моја сестра Ивана узела да чита Гертруду Стајн. Она је рекла да ништа слично никада није читала. Али не само то што је она рекла, него оно што сам видео на сестрином лицу док је то изговарала, то је било оно о чему ни тада нисам имао појма, као ни моја сестра, а ја то исто не знам ни сада, осим да смо обоје били зачуђени, а ја потпуно уверен да је у питању заиста чудесно писање Гертруде Стајн, јер сам то видео на лицу неког другог, у овом случају моје сестре. (2019: 63)

Можемо само да слутимо да је оно што је Ваљаревића у књигама Гертруде Стајн толико зачуђило јесте тај њен језик који муца, његов синтаксички и семантички неред. У есеју „Портрети и понављање” (*Portraits and Repetition*, 1935), Гертруда Стајн објашњава свој уметнички поступак и разлоге због којих не користи реч *опис(ивање)*, већ *портрети*. Она, у ствари, не верује да је понављање суштина изражавања, него „инсистирање”: сви ми инсистирамо наглашавањем, које је увек живо, и уколико јесте живо никада ништа нећемо рећи на исти начин (1998: 288; 290). Према Гертруди Стајн, свако зна да је сећање понављање, када чујемо и слушамо никада се не понављамо. Ми, заправо, мењамо фокус, као филмска камера (295), када пишемо причу ми се сећамо и у сваком објекту проналазимо оно што је код њега „узбудљиво изнутра” (298). Оно што је Гертруда Стајн желела да постигне јесте да „ухвати боју и покрет” онога о

чему говори, „везу између боје и звука речи” (303–304). У свакој се ствари налази нешто што је њој својствено изнутра, због чега се она „стално креће” (310). У есеју „Поезија и граматика” (“Poetry and Grammar”, 1935), Гертруда Стајн објашњава да је важно да писац, уз нужну интензивну емоцију, размишља о томе како ће осећања која има у себи да избаци из себе, а да притом не користи именице и придеве који су поприлично фиксирани и незанимљиви, већ речи које нешто „раде” – глаголи, прилози, чланови и предлози. Знак питања, знак узвика или наводници увек су јој били „одвратни”, а зарези сервилни и зависни, без посебног живота или разноврсности (313–319).

У *Зимском дневнику*, Ваљаревић каже да му је близак Гертрудин став да је живот састављен од понављања (2017б: 25). Такође, њено необично дело *Мека гуљмаг* (*Tender Buttons*, 1914) говори и о путеру на који нам је Ваљаревић скренуо пажњу, другој храни, предметима и просторима, али каже и да се „разлика састоји у ширењу” (1997: 3). Место сусрета Срђана Ваљаревића и Гертруде Стајн зависиће од тога шта видите. Важно је да знамо да, док чита Гертруду Стајн, Ваљаревић остаје у стању зачуђености.

## ВАЉАРЕВИЋ И БЕКЕТ

Готово да нема англофоног писца који је толико скренуо пажњу на природу и функцију језика уопште од Самјуела Бекета (Samuel Beckett, 1906–1989). Његово писање узима се за очигледан пример минималистичког стила и огољеног минимума, ћутљивости која прелази у тишину. Бекетово јединствено бављење концептима тишине, меланхолије, занемелости, отупелости и тескобе није промакло Срђану Ваљаревићу који свој став према Бекету изражава сажето и прецизно: „Бекет. Ни ту нема дилеме” (2019: 156). У роману *Лист на корици хлеба*, Ваљаревић каже: „*Молоа* је мене прогутао и покупио... Све до последњег слова” (2011: 87). Судаћи по речима из различитих периода његовог живота као човека и писца, Ваљаревић јасно поручује да су Бекетова дела неизоставна, у сваком смислу. Уколико ближе погледамо Бекетову и Ваљаревићеву књижевност видимо да је ту реч о *правом* пријатељству, како на плану општег погледа на свет, тако и шире схваћене приповедачке поетике, тј. у домену онога *шта* говоре и *како* говоре.

Бекет је, разуме се, изван сваког закључка, он је велика провокација, он је покушај да се постоји (Konstantinović 2018: 65). Остер каже да „Бекет не личи ни на једног другог писца” (2019: 60). Оно што је изнутра исто код Бекета и Ваљаревића јесу њихова размишљања о изрецивости и исказивости уопште, по свему судећи о узалудном послу причања прича. Ваљаревић у својим делима упућује на питања тишине, тескобе која влада овим светом, ’мумлању’ када вас речи издају из разних разлога. У роману *Молоа* (*Molloy*, 1951/1955), са друге стране, говори се о безимености идентитета у најширем смислу, о робовању навици, и о чему све не – ово дело је чудесно и данас. Сетимо се шта каже Остер: „Када вас речи издају, растопите се у слику ништавила. Нестанете” (5). А шта нам друго остаје него да причамо, тј. покушавамо да причамо, да говоримо о исказивости туге која нас тишти. „Уосталом, тешко је о томе говорити и нема потребе” (2017а: 13), каже Ваљаревићев јунак, који је по сопственом признању „некомуникативан”.

То што Бекетови и Ваљаревићеви јунаци скрећу пажњу на теме говора, причања и занемелости, често је у вези са њиховим схватањем идеја безначајности, неизвесности, изгубљености, меланхолије, немилосрдне баналности постојања, и ту би се могло навести много примера. Страх, клонулоост, незауостављивост промена, предности лудости над тражењем смисла којег можда ни нема, чекање неког бољег тренутка, морално и физичко посрнуће, самоћа као скровиште од празнине – све су то тачке пресека једног и другог писца. Рецимо, у причи „Крај” (“The End”, 1960), Бекетов јунак, и дословно изгубљен у свом граду, који се у његовој глави толико променио да му се чини да се све изокренуло, да „река иде у погрешном правцу” (2018: 6), долази до закључка да је неизбежно постати „недруштвен”. Повремено се пита да није можда „на другој планети, чак вас и речи издају” (29). Бекетове приче се често објашњавају термином ’апсурдан’. Није ли, питамо се, сама потреба да се прича исприча апсурдна, кад немамо чиме, често ни коме: „[...] прича није обавезна, само живот, то је грешка коју сам направио, једна од грешака, што сам пожеleo причу за себе, кад је сâм живот довољан” (Beckett 2010: 18). На крају Бекетове приче „Избачен” (“The Expelled”, 1955), јунак се пита „зашто је уопште испричао ту своју причу, кад је исто тако могао да исприча и неку другу, а можда ће некад и моћи, јер су све приче сличне” (2000: 46). Ваљаревић и Бекет понављају да је све увек исто, да нема излаза из навике и тупе баналности, али остају гладни увек још једне приче.

Одгонетање смисла књижевног текста требало би такође везати и за питање пищевог тзв. оптимистичког или песимистичког погледа на свет. Наиме, Генис каже да „Бекет хумор подиже на куб да би пронашао излаз из ситуације када излаза нема” (2015: 128), док се Константиновић пита „ко је данас толико очајан као овај писац, и опет ко се тако страховито смеје као он” (2018: 63). По њему, Бекет не доноси чист песимизам управо због тога што не пружа никакав ослонац, па ни ослонац песимистичког доживљаја света. Са друге стране, Ваљаревић каже да „не зна да ли да поверује да је будућност ове планете у хумору” (2017б: 86), сугеришући да ништа не делује смешно у свету у којем човек тугује и наставља даље, у којем лута занемео од очигледних и прикривених ужаса којима сведочи, у којем се завлачи у бекетовске рупе и јазбине. И није то песимизам, како објашњава Ваљаревићев *алтер еџо* у роману *Људи за столом*: „Ујутру све поново. Ништа се неће десити” (2017а: 78). Једино што треба знати гледати. Као кад Ваљаревић, писац велике приповедачке осетљивости, уме да ухвати дах неке гладне жене на улици која ништа не каже, и чује „оно кад узимаш ваздух” (2017б: 46).

### УМЕСТО ЗАКЉУЧКА: СВЕТЛУЦАЊЕ МНОШТВА У ЈЕДНОМ

Ваљаревићево интензивно искуство читања јесте оно што га је, поред осталог, обликовало у писца препознатљивог минималистичког стила који је, у ствари, чудесна мешавина привидне хладноће и потиснуте разливене емоције. Књижевне награде<sup>6</sup> и похвалне оцене критичара о Срђану Ваљаревићу<sup>7</sup> само су ту да истакну очигледно – говоримо о писцу

---

<sup>6</sup> Награде: „Биљана Јовановић” (*Дневник групе зиме*); „Горки лист”, „Стеван Сремац”, „Kulturkontakt Austria”, „Prix des lecteurs du Var – Toulon” (*Коло*).

<sup>7</sup> Михајло Панчић Срђана Ваљаревића назива „надахнутим писцем кога читамо с пажњом јер се у његовим речима пресликавамо” (2008: 13); Владан Бајчета сврстава роман *Коло* у „врхунска остварења цјелокупне српске књижевности” (2021: 250), и истиче „квалитативни континуитет Ваљаревићеве прозе” (2013: 889); Теофил Панчић *Дневник групе зиме* оцењује као „српску књижевност која нас се тиче” (Pančić, Teofil. „Nova srpska proza – Van glavnih tokova”, *Vreme*, 6. 4. 2006. <<https://www.vreme.com/cms/view.php?id=448854>> 21. новембар 2020); Горан Лазичић *Дневник групе зиме* сврстава у „праве бисере кратке прозе” (Lazičić, Goran. „Dnevnik druge zime, Srdan Valjarević”. *Plastelin.com*, 23. 10. 2006. <<https://www.knjizara.com/Dnevnik-druge-zime-Srdjan-Valjarevic-Srdjan-Valjarevic-112380>> 19. новембар 2020).

непогрешиво самосвојног гласа којег читамо исто тако као што он чита њему драге писце.

Готово да нема ничег интимнијег од читања које представља мешавину уживања, патње, ходања, путовања, загледаности у *групе*, лутања, измештања и повратка себи, прихватања приче, размене емоција, и дијалектике жеље. Захваљујући пишчевој „идеалној несаници” (Еко 2001: 20), и његовом јединственом приповедачком гласу у савременој српској књижевности, бартовско задовољство у тексту читаоцу долази природно и лако. Исто онако као кад Ваљаревић чита Симону Вејл.<sup>8</sup> Читамо Срђана Ваљаревића и знамо да смо на добром месту, да се „све наше множине на крају сведу на једину” (Mangel 2019: 20).

## ЛИТЕРАТУРА

- Бајчета 2013: В. Бајчета, „Писање је живот је писање: проза Срђана Ваљаревића”, *Лешојис Машице српске*, 492/6, Нови Сад, 872–889.
- Бајчета 2021: В. Бајчета, „Епифанија на Монте Сан Приму – *Комо* Срђана Ваљаревића”, у: *Италијански радови у књижевностима 20. века/Зборник радова са међународној научној скупи*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 235–251.
- Барт 2004: R. Bart, *Svetla komora: nota o fotografiji* (prev. M. Radojičić), Beograd: Rad.
- Бекет 2000: S. Beckett, *First Love and Other Novellas*, London: Penguin Books.
- Бекет 2010: S. Beckett, *Texts for Nothing and Other Shorter Prose, 1950–1976*, (ed. Mark Nixon), London: Faber and Faber Limited.
- Бекет 2018: S. Beckett, *The End*, London: Penguin Books.
- Ваљаревић 2010: S. Valjarević, „Održavanje života”, у: G. Draganić Nonin, *Ljudi od reči: intervjui, članci i jedno zatvoreno pismo*, Zrenjanin: Agora, 75–78.
- Ваљаревић 2011: S. Valjarević, *List na korici hleba*, Beograd: LOM.
- Ваљаревић 2015: S. Valjarević, *Komo*, Beograd: LOM.
- Ваљаревић 2017а: S. Valjarević, *Ljudi za stolom*, Beograd: LOM.
- Ваљаревић 2017б: S. Valjarević, *Zimski dnevnik*, Beograd: LOM.
- Ваљаревић 2018: S. Valjarević, *Džo Frejzer i 49+24 pesme*, Beograd: LOM.
- Ваљаревић 2019: S. Valjarević, *Dnevnik druge zime*, Beograd: Laguna.

<sup>8</sup> „И после тога читам Симону Вејл, и њој лепо кажем да је обожавам и да ме одушевљава и да је волим и да се топим док је читам и да је то тако и због онога што је написала али и због свега што је одживела, и уопште, зато што је она та жена коју тако волим” (Valjarević 2019: 10).

- Ваљаревић, Срђан. „Интервју – Болест ме вратила у живот”, *Политика*, 29. 7. 2007. <politika.rs/sr/clanak/3454/Болест-ме-вратила-у-живот> 21. новембар 2020.
- Вулф 1956: В. Вулф, *Есеји: избор* (прев. М. Михајловић), Београд: Полит.
- Галагер 2020: Т. Galager, „Dodatak 2 („Uvod” Tes Galager uz zbirku *Nova staza do vodopada*)”, у: R. Karver, *Svi mi: sabrane pesme*, Београд: LOM, 477–489.
- Генис 2015: А. Генис, *Часови читања: Камасутра заљубљеника у књију* (прев. М. Панаотовић), Београд: Геопоетика издаваштво.
- Еко 2001: У. Еко, *Границе тумачења* (прев. М. Пилетић), Београд: Паидеиа.
- Константиновић 2018: R. Konstantinović, *Beket i drugi: eseji i kritike o svetskoj književnosti*, Šabac – Београд: Фондација „Stanislav Vinaver” – Dan Graf.
- Мангел 2019: А. Mangel, *Pakujem svoju biblioteku: elegija i deset digresija* (prev. D. Račevski), Београд: Геопоетика издаваштво.
- Машић 2008: У. Машић, „Не можеш да стекнеш имунитет на ствари које доноси живот (Разговор са Срђаном Ваљаревићем)”, у: З. Пешић Сигма (ур.), „Књижевни пут: Срђан Ваљаревић”, *Градина: часопис за књижевност, уметност и културу*, 22, 23–27.
- Метерлинк 1998: М. Метерлинк, *Есеји* (прев. Б. Лаловић), Београд: Књижевна реч.
- Остер 1992: P. Auster, *The Invention of Solitude*, London: Faber and Faber.
- Остер 1995: P. Auster, *The Red Notebook and Other Writings*, London: Faber and Faber.
- Остер 2013: P. Auster, *Winter Journal*, London: Faber and Faber.
- Остер 2019: P. Auster, *Talking to Strangers: Selected Essays, Prefaces, and Other Writings 1967–2017*, New York: Picador, Henry Colt and Company.
- Пантић 2008: М. Пантић, „Роман *Кома* Срђана Ваљаревића”, у: З. Пешић Сигма (ур.), „Књижевни пут: Срђан Ваљаревић”, *Градина: часопис за књижевност, уметност и културу*, 22, 11–14.
- Перишић 2014: И. Перишић, „Домаћа књижевна животиња: кратка панорама савремене српске прозе у светлу постколонијалних и транскултуралних контроверзи”, у: С. Владив-Гловер, М. Илишевић и И. Перишић (ур.), *Транскултурна димензија славистичких студија и компаративна књижевност*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 201–218.
- Пруст 2011: М. Пруст, *Kad би свет прошао: о читању и другим стисци* (прев. Ј. Аћин), Београд: Службени гласник.
- Стајн 1997: G. Stein, *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*, Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- Стајн 1998: G. Stein, *Writings 1932–1946 (Stanzas in Meditation; Lectures in America; The Geographical History of America; Ida; Brewsie and Willie; Other Works*, (eds. C. R. Stimpson and H. Chessman), New York: The Library of America.
- Стајн 2001: G. Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, London: Penguin Books.

- Торо 2001: H. D. Thoreau, *Collected Essays and Poems* (ed. E. Hall Witherell), New York: The Library of America.
- Торо 2014: H. D. Thoreau, *Walden and Civil Disobedience*, San Diego: Canterbury Classics.
- Тосић 2014: B. Ćosić, *Nulta zemlja*, Zrenjanin; Novi Sad: Agora.
- Фројд 2005: S. Freud, *On Murder, Mourning and Melancholia*, London: Penguin Books.
- Хамер 2009: E. Hamer, *Unutarnji mrak: esej o melanholiji* (prev. R. Kosović), Beograd: Geopoetika.
- Хилис Милер 2017: Dž. Hilis Miler, *O književnosti* (prev. N. Marković), Beograd: Službeni glasnik.
- Шкловски 2015: В. Шкловски, *О теорију прозе* (прев. М. Грбић и Ф. Грбић), Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Lazičić, Goran. „Dnevnik druge zime, Srdan Valjarević”, *Plastelin.com*, 23. 10. 2006. <<https://www.knjizara.com/Dnevnik-druge-zime-Srdjan-Valjarevic-Srdjan-Valjarevic-112380>> 19. новембар 2020
- Oster, Pol. „Intervju: Pisac priča o ljudima samoće”, *Vreme*, 5. 8. 2004. <<https://www.vreme.com/cms/view.php?id=387243>> 20. новембар 2020
- Pančić, Teofil. „Nova srpska proza – Van glavnih tokova”, *Vreme*, 6. 4. 2006. <<https://www.vreme.com/cms/view.php?id=448854>> 21. новембар 2020
- Valjarević, Srdan. „Intervju – Nema neispravljene greške u životu”, *Danas*, 2. 1. 2020. <<https://www.danas.rs/drustvo/nema-neispravljive-greske-u-zivotu/>> 21. новембар 2020.
- Valjarević, Srdan. „Intervju – Ova vlast će zbog svojih laži pojesti samu sebe”, *Vreme*, 6. 6. 2019. <<https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1694127>> 21. новембар 2020.
- Valjarević, Srdan. „Intervju – Ovde očaj dugostanjuje”, *Novimagazin*, 6. 8. 2020. <<http://novimagazin.rs/vesti/intervju-srdjan-valjarevic-očaj-ovde-dugo-stanjuje>> 21. новембар 2020.

Aleksandra B. Žeželj Kocić

SOLEMN ATTENTION TO THE READING:  
SRĐAN VALJAREVIĆ AND ANGLO-AMERICAN WRITERS

**Summary:** This paper tackles the *Weltanschauung*, individual thematic focal points and value judgments as seen in the connection between Valjarević and a number of Anglo-American writers: Paul Auster, Henry David Thoreau, Gertrude Stein and Samuel Beckett. Both poetry and prose of Srdan Valjarević openly enter into a dialogue with various artistic, predominantly literary, traditions and sensibilities, through inviolate or paraphrased citations. Thorough readings and contrastive analyses of chosen Anglo-American literary works and the entire

Valjarević's *oeuvre* offers a better understanding of the unassuming and constant beauty of our author's literature, not in the least touched by Bloom's 'anxiety of influence'. Namely, Valjarević's intertextuality and autoreferentiality comprise clear 'signs by the roadside' and refer to an instinctual 'meeting-place in the dark' between the reader and the writer, the space of total trust, evocation of memories, books, experiences, images, traces and inquiries. Should we suppose that a writer is encompassed not by his personal biography but rather by his writings, and should books one reads determine one's identity, then we know all we need to know of Srđan Valjarević – so many times has he *smuggled* his past selves and reminded us that reading and writing are, in fact, a matter of choice, alternately likened to breathing, pleasure, walking, traveling, freedom, solitude, self-command, and, let us be bold, life itself.

**Keywords:** Valjarević, Auster, Thoreau, Stein, Beckett, writing, reading, correspondence.





**Sladjana S. Stamenković\***

University of Novi Sad, Faculty of Philosophy  
English Department

THE ABSENT ONES: CHRONOTOPE OF  
DISAPPEARANCE IN *THE BODY ARTIST*  
BY DON DELILLO AND *LJUBAVNA PESMA*  
BY SRĐAN SRDIĆ

**Abstract:** Bahtin (1989) introduces the concept of chronotopes – specific realms of time and space within which several concepts, such as history and culture, intersect. Specifically, the chronotope of disappearance is defined as a “place and time within which something is to vanish” (Đurić Paunović 2014: 49). This chronotope, thus, can be defined as a depiction of absentees – whether we are discussing people, ideas, communities or any other such entity. In *The Body Artist* by Don DeLillo and *Ljubavna pesma* by Srđan Srđić, the chronotope of disappearance is realized on multiple levels, mostly through the depiction of the protagonists and their absent spouses. In DeLillo’s novel, Lauren Hartke mourns the death of her husband, whose suicide triggers her escape from civilization and, thus, a symbolic disappearance. In Srđić’s novel, Kastor embarks on a voyage to Egypt, where he waits for the arrival of his partner and symbolically disappears from his usual environment, but reality, as well, given that much of his existence becomes reduced to dreams and performance. This paper compares and contrasts the mutual interest in the chronotope of disappearance in Serbian and American contemporary literature and parallels the way the concept is explored on different levels of human existence.

**Keywords:** chronotope of disappearance, Bahtin, death, *The Body Artist*, *Ljubavna pesma*

---

\* sladjana.stamenkovic@ff.uns.ac.rs

## 1. INTRODUCTION

Elusive literary devices, chronotopes have long evaded every attempt at finite definition. Coined and described by Bakhtin, they represent fictional realms that are joint points of several aspects, creating a fictional reality, a “reality of paper and ink” (DeLillo 2011: 16). A chronotope is an “artistic imaging of human life as always concretely embodied within a specific temporal-geographical location” (Morris 2007: 18). We might further define a chronotope as a point of intersection of time, space and socio-cultural or historical implications within a literary text. Such a point would not be stationary, however; chronotopes are related to the process, rather than to the background or setting. Falconer writes that “the chronotope is best understood as a theory of becoming and not of being” (Falconer 2010: 111). Similarly, Bemong and Borghart observe this process as the construction of literary worlds within the scope of the text. They note that “Bakhtin’s basic assumption” the text is that it is not “only composed of a sequence of diegetic events and speech acts” but, first and foremost, “of the construction of a particular fictional world or chronotope” (Bemong & Borghart 2010: 4). Thus, chronotopes are perceived as a fluent category and as active elements that participate in constructing and developing a literary text. Bakhtin’s own description of the term seems to confirm this interpretation, in which he states:

In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused in one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope (Bakhtin 1981: 84).

Therefore, a chronotope might represent a specific bubble of reality, or a fictional realm (inspired by or rooted in the real world as we know it) connected by a common theme, symbol or motif. Indeed, different texts testify that “Bakhtin on occasion uses the terms chronotope and motif as synonyms” (Bemong & Borghart 2010: 6). In other words, a chronotope denotes a joint point marked by spatial, temporal, cultural, thematic and several other aspects of a given fictional world. The motif, if we use the term synonymously with the chronotope, is thus determined and marked by all of these axes. Holquist claims that a chronotope “always combines spatial and temporal factors with an evaluation of their significance as judged from a

particular point of view” (Holquist 1990: 152). Its borders expand throughout the scope of the story, with numerous potential developments and expansions in whichever direction the story chooses to go. In other words, chronotopes might be defined as fictional realms of reality with complete authority and autonomy regarding the command of events, plot development or character control. In a fictional work, different chronotopes might overlap; namely, one fictional work does not necessarily inhabit only one chronotope, but it is rather a point of intersection of chronotopes, as well.

When we discuss the chronotope of disappearance, we might describe it in general terms as a domain into which characters are set in order to disappear. It refers to the literary realm located in a specific time and place, as well as in a specific society, which all provide a suitable ground for a character to disappear. This chronotope is deeply marked by three prominent motifs: “loss, transience and absence”<sup>1</sup> (Đurić Paunović 2014: 28). In these terms, we might denote it as a negative chronotope, or a negation of a chronotope, considering that it is primarily marked by the negation of elements (places, characters, topics, objects). Đurić Paunović describes it as a “motif with a negative sign” since it requires a “place and time within which something is to disappear” (Đurić Paunović 2014: 49). Ginsburg also writes about this negative chronotope, highlighting the significance of its spatial aspect. Namely, within this interpretation, space is seen as the element that “signals the absence that points to a frozen time” and renders “disappearance into nothingness artistically visible” (Ginsburg 2006: 211). However, this claim might be overly simplistic, as it is possible to claim the same thing for the temporal, as well as for other axes that constitute a chronotope. Perhaps a more specific claim should be the perception that it is possible for disappearance to occur within one axis and be signaled by another, but it should be highlighted that none of the axes seem to be more significant than the others within the scope of a literary text.

The said disappearance within the chronotope might refer to physical disappearance, as well as psychological (losing one or several aspects of one’s personality), and it can be equally partial and total in realization. In these two novels, the disappearance of protagonists is achieved primarily on two levels: the protagonists are either completely absent from the story, but they serve as a significant influence on the remaining characters, or they exist in a state that somewhat resembles absentness, mainly reflected in their

---

<sup>1</sup> Every quote from Đurić Paunović 2014 is translated by the author of this paper.

purposeful isolation from society, withdrawal into their own world (heavily fictionalized in comparison with the real one), and removal of personal traits characteristic for their unique, individual personas. When Baer discusses photography and its role in fighting the disappearance of significant memories, he discusses Nothingness in terms of a realm resembling the chronotope of disappearance but abstains from ascribing entirely negative aspects to it. He writes that within photography, “we do not find spiritual, ontological, or existential Nothingness or ‘nothing’ but the sense – the premonition or uncanny aura – that something has disappeared, that the place has not been changed and yet is somehow less than it was before” (Baer 2002: 77). Similar can be claimed of a literary text. Within the chronotope of disappearance, we do not necessarily discuss solely the fact that something no longer exists, but rather observe what has been there previously and what its effects on the environment were previous to its disappearance. Smethurst suggests a similar reading, noting that “the symbolic power of the place [but other elements as well] can resist this disappearance” (Smethurst 2000: 56). In these terms, in *The Body Artist* and *Ljubavna pesma*, we discuss the absent elements (people or their individual traits) in terms of the remaining environment and what effects the act of disappearance or absence has on those who are left behind.

In *The Body Artist*, DeLillo structures the plot around the subject of personal loss and coping mechanisms as a response to personal trauma. The protagonist of the novel is Lauren Hartke, a renowned artist, whose husband Rey (equally famous artist in the film industry) has recently committed suicide. Dealing with a personal loss, Lauren decides to retreat into their home located in an obscure location in the middle of nowhere, a long way from any urban centers and booming communities, in order to assess her grief and to deal with it properly. In such an endeavor, she opts for a safe haven within her art – she decides to compose a performance inspired by the idea of reduction of human life to the bare minimum of activity, or in other words, a reduction of a person to their quotidian functions, such as turning on the light, hailing a cab, touching something or other and alike.

The chronotope of disappearance in this novel, therefore, is realized on multiple levels. The most obvious level of realization is the concept of physical absentness, in this case, embodied by Rey’s absence. Such absence implies an element of violence, of the violent removal of a person from an environment. Rey dies of suicide, committed in a physically violating manner, and in that way aggressively brings about his disappearance. In

this novel, therefore, we can discuss the violent aspect of the chronotope of disappearance. The process of disappearance here does not occur gradually (albeit with some previous hints as to what might soon occur, as confessed by the people who were close to Rey, such as his ex-wife). Rather, it happens all of a sudden (especially from Lauren's perspective), in a brutal manner, thus functioning both as a shock and an appalment. Furthermore, the disappearance in question is final, irreversible, and life-altering, as it determines not only the destiny of the one that has disappeared, but also the destiny of the one left behind to deal with the consequences.

Another aspect within which the chronotope of disappearance is realized in DeLillo's novel is the disappearance of the protagonist herself, which occurs diametrically different from Rey's disappearance. Lauren Hartke disappears in several ways in the novel. Hers is not as violent a disappearance as Rey's is. Physically, she is alive and well (for the most part). However, this does not mean her disappearance does not have a physical aspect, too. She does disappear from society and the public; namely, from their perspective, she is also physically absent. Yet, her disappearance is neither final nor brutal. It is limited to its being temporary isolation, a non-permanent absence from the quotidian of the society. Apart from this, her disappearance is established on several other aspects in the novel, namely: absence from communication, language, Self and art.

However, in *Ljubavnapesma*, Srdić roots his plot in the motif of a journey, which is in itself one of the incarnations of the chronotope of disappearance – those who depart on a journey are absent from their regular environment, at least for the time being. His protagonist, the mysterious and mischievous Kastor, embarks on a vacation to Egypt, more precisely, an exotic resort at which he is to organize his wedding with a bride that is, supposedly, on her way there. During his vacation, he assumes various performative identities, within which he behaves as several persons or personas (he acts as a successful and influential man, a teacher, a cantankerous old-man, and he also assumes the role of the bride herself at one point, as well). These masks that he assumes provide him with a safe haven, the same one Lauren finds in art in *The Body Artist*, for example. For both of them, their performances function as forms of escapism, presumably as subjective ways of dealing with personal trauma, however grave it may or may not be.

Much like Rey in *The Body Artist*, the unnamed spouse (or at least spouse-to-be) is largely absent from this novel, too. The mysterious bride fails to appear throughout Kastor's stay at the hotel, and there are numerous

hints in the novel that her arrival is never to take place. The element of an absent spouse here is less violent than in DeLillo's novel, since there is no explicit claim of death (although there is a hint that Kastor is on vacation as prescribed, potentially also as a coping mechanism post-trauma, or at least after a stressful event). Her total physical absence might not imply her death. Still, it may raise a question of whether she exists at all since she never calls, never sends a letter or establishes any kind of communication with the protagonist. In the light of one interpretation (the one offered by the author himself, which sees the novel within the framework of the movie *Last Tango in Paris*), this absence might just suggest the termination of their relationship, which Kastor refuses to come to terms with. Either way, her physical absence from the novel is as complete as Rey's is from *The Body Artist*, as she never arrives physically to that vacationing spot, as promised.

Similarly to Lauren in *The Body Artist*, the protagonist of *Ljubavna pesma* achieves a level of disappearance, as well. Physically, he is absent from his place of residence. Moreover, he is at an exotic place, a unique place that functions as an element of defamiliarization in literature (especially within the genres of adventure or picaresque novels, for example). Therefore, he exists within some sort of a fantasy surrounding, thus making him absent from the so-called real world. Another level of defamiliarization in the novel is his constant dreaming and hallucination, which gradually see him operating on a level at which he cannot distinguish between immediate reality and dreams or hallucinations. Frequently, he repeats that what is perceived as the real world is "wrongly named real"<sup>2</sup> (Srđić 2020: 11). Therefore, he is mentally dislocated from the traditional level of reality, thus being absent from the scope of "normal" human functioning<sup>3</sup>. Moreover, Kastor achieves a certain level of disappearance in other aspects, as well. In the same way as Lauren, he disappears from other people, communication, language and Self, albeit in a slightly different manner.

---

<sup>2</sup> Every excerpt from *Ljubavna pesma*, Srđić, 2020 is translated by the author of this paper.

<sup>3</sup> The term normal is introduced here under quotation marks, as it is a problematic expression. There is no firm definition of what is normal human behaviour, and attempts at describing and prescribing it have long shown to be controversial and potentially more harmful than beneficial. The author uses the term normal here to denote a commonly accepted behaviour within a society of Western civilization, within which the person who can clearly separate the state of being awake from the state of sleeping or dreaming is perceived as a generally healthy (in psychological terms) and functional individual.

## 2. ABSENT SPOUSES

The most direct level at which the chronotope of disappearance operates in these two novels is the element of absent spouses. In *The Body Artist*, the absent spouse is Rey, who commits suicide off the pages of the novel. His death is regarded and approached solely from the perspective of the remaining spouse and her grief. In *Ljubavna pesma*, the absent spouse is the unnamed bride-to-be, whose arrival Kastor and the rest of the resort expect with starkly different assurance. Her absence is not related to death *per se*, but it does involve the element of non-existence since she does not exist in the real world for the reader of this novel. The only time a female which might embody her appears in the novel is within one of Kastor's dreams towards the ending of the novel, when a woman ponders upon the issue of a love relationship or affair in front of the mirror. As a result, we can discuss the chronotope of disappearance in these two novels through the element of death or non-existence, more specifically, the utter physical absence of an individual. Within this chronotope, such level of disappearance mainly occurs gradually (as in Auster's *City of Glass*, for example, in which the protagonist discards his personality step by step, and only finally disappears completely at the end of the novel). Moreover, such total absence usually comes as a result of existing within this previously established chronotope, whereas in these two novels, it seems to motivate the plot from the beginning and offer it a semblance of dynamics. In *The Body Artist*, Rey's death marks the beginning of the plot and an agent which directly changes Lauren's life. In *Ljubavna pesma*, Kastor's bride's absence also serves as the initial impulse of the plot, given that it is the preparation for the upcoming wedding that motivates Kastor's journey to Egypt (or at least he has the reader believe so).

The element of the absent spouse is ominous, and it looms large over the entire course of the novel. In other words, their physical absence does not include their complete absence from their partners' respective lives. Both of them exist on an alternative level, or rather on multiple ones. In both cases, there is something or someone that embodies them. In *The Body Artist*, Rey is represented by employing an entirely different person who reproduces fragments of Rey's speech. It is Mr. Tuttle, an escaped psychiatric patient, who has been hiding in Lauren's home, memorizing random sentences from conversations Rey and Lauren previously had. Lauren immediately becomes aware that "it was Rey's voice she was hearing" (DeLillo 2011: 63). By repeating Rey's words, albeit in a fragmented way, with broken syntax



and at times with reinvented meaning, he establishes himself as a significant character in the novel, a trigger for Lauren's healing and acceptance of her trauma and grief. Di Prete discusses Mr. Tuttle as the "phantom" of the story (Di Prete 2005: 484), but his influence in the novel is undeniable. Mr. Tuttle embodies Rey through his words, but the messages he conveys are not necessarily Rey's. He contemplates time, language and reality, thus acting as an element of spiritual guidance. At one point, she even calls him "a Zen master" albeit sarcastically (DeLillo 2011: 57). To an extent, Mr. Tuttle is another example of how DeLillo employs the chronotope of disappearance, given that he is a person defamiliarized from the normative outlook and mental mindset. He is "absent" from the traditional patterns of thinking and behaving, and he operates on a different level of reality – the one available to what the center perceives as a psychological margin, i.e. to the mentally challenged. Lauren refers to him as a man who "experiences another kind of reality where he is here and there, before and after, and he moves from one to the other shatteringly" (DeLillo 2011: 68). Mr. Tuttle manages to bring Rey back to Lauren's life by eliminating the spatial-temporal aspects of the chronotope of disappearance and operating exclusively on the level of memory and verbalized experience. In a more loose interpretation, Mr. Tuttle is the null chronotope – chronotope void of firm links with space, time, history and culture – that Rey temporarily inhabits, or rather, within which Lauren manages to catch glimpses of Rey. Mr. Tuttle is a physical embodiment of Rey, but only on a tiny, extremely fragmentary level. In spite of this, he symbolizes another level of existence that Rey will inhabit, and that is the level of memory.

In *Ljubavna pesma*, the physical embodiment of the absent spouse is a significantly less engaging element of the plot, as it is an inanimate object – her wedding dress. Kastor brings it to the resort and keeps it diligently in his hotel room, taking care of its perfect state. As his ties with reality loosen and the grip of his dreams and hallucinations becomes more robust, he will interact profusely with the wedding dress, first sleeping with it in the bed next to him, and finally putting it on, in an attempt to capture his evasive and elusive partner. The wedding dress here operates almost as a totem, it is the only physical embodiment of the bride that Kastor will ever have a chance to interact with. It triggers his thoughts and dreams about her, but it also serves to him as a body of proof, with which he attempts to guarantee the veracity of his story. In other words, he uses the dress as an ocular proof, which manages to persuade others and himself, in equal parts, of the lady's

eventual arrival. As his desperation rises, Kastor will interact with it more and more, until he finally decides to put the dress on himself, in a feverish attempt to merge with his absent partner, to achieve a “fusion of identities” (Svirčev 2020: 217). Symbolically, he does become one with her by putting on the gown, but this act contributes to breaking his illusions. After this, even Kastor seems reconciled with the idea that she is indeed not coming, was never coming to marry him. This interpretation is further confirmed by the dream he has after this point; the one of a woman in a bedroom, who sits in front of her mirror and contemplates relationships and love. At one point, she announces her non-existence, as she refers to “the time after the time in which there was no us” (Srđić 2020: 277). This scene finally affirms her absence, which was, at best, firmly assumed throughout the novel, but vehemently denied by the protagonist himself.

The physical embodiments of the absent spouses do manage to personify them to a certain extent, but neither of the examples does manage to bring them to life in the immediate reality inhabited by the two protagonists. In other words, their existence, even when personified by another element, is strictly rooted in the chronotope of disappearance, within which several aspects are totally disjointed, or even eradicated. Rey and Kastor’s bride do not manage to materialize within the spatial and temporal reality of their spouses, and even their fleeting appearance through indirect means is deeply marked by disappearance. The indirect physical embodiment would have been moot were they to appear before their partner, or even better, not have departed in the first place. This said, in both novels, the “totems” do manage to bring them to existence, but on a separate level of reality. Rey and Kastor’s bride exist primarily on the level of memory. In *The Body Artist*, each statement uttered by Mr. Tuttle will initiate fond memories of her husband in Lauren. This does not imply that she would not have access to her memories of Rey without Mr. Tuttle. Yet, Mr. Tuttle here serves as an engine, a swift portal that manages to transgress her sorrow and grief and allow her to cope better with her loss. To confirm this interpretation, we might employ Bonca’s words that “he functions in the novel as a kind of prompter for [Lauren’s] slowly renewing sense of her relationship to Being” or, in other words, to life and Self (Bonca 2002: 64). Through and by Mr. Tuttle, she is guided in her thinking, and a preferable perspective of her circumstances is suggested to her. Also, she manages to access the memories because Mr. Tuttle helps her understand a profound truth of grief – that the lost ones are still alive in our memories. Moreover, it can be said that Rey’s

existence in the novel might be related to another level: the level of language. This level is highly significant for Lauren's coping with trauma since it is "the site where knowledge about death and life, loss and recovery, trauma and survival, and the mysterious possibility of their coexistence emerge" (Di Prete 2005: 500). Although Mr. Tuttle functions as a character on his own, even when he uses Rey's words exclusively, the words themselves seem to directly bring Rey into life, both for Lauren and the reader. Lauren feels that Rey is yet again available and close to her once she recognizes his words. Therefore, we can say that language is another level of his existence, besides memory in this novel.

In *Ljubavna pesma*, Kastor's bride also primarily exists on the level of memory, yet her existence seems vaguer, despite her being alive presumably, especially when we compare her to Rey. In DeLillo's novel, memories of Rey are vivid, specific, and they occur in different people, they have several perspectives (Lauren, Mr. Tuttle, Rey's first wife etc.). In *Ljubavna pesma*, however, the unnamed woman is known and remembered solely by Kastor, and another perspective or memory of her never appears in the novel. Considering that Kastor is an unreliable source of information, to say the least, her entire existence is questionable, and she appears to be more a figment of fiction or imagination than an actual person. Even if we limit ourselves to the framework of *Last Tango in Paris*, she is still as much of an imaginary element as she would be if she did not exist at all. The lost lover that has violently cut ties becomes Kastor's obsession, one that he idolizes and, therefore, modifies in his memory. This separates her from any actual person and confines her solely to the fictional reality. Hence, we can discuss her existence within the level of memory and imagination, but also subconsciousness, as she also inhabits Kastor's dreams and hallucinations. Each of these levels is directly related to his mind, although not necessarily its conscious part, making her existence (and, in turn, disappearance or absence) directly defined by him and his personality. This might be another level of interpretation for the scene in which he puts on her wedding dress. By doing so, he invades her physical embodiment, as well, thus commanding all levels of her existence in the novel. None of these can be read as violence or ill-willed dominance, though. Kastor is not motivated by selfishness and possessiveness, his motives seem pure and rather tragic; he is an anti-hero in love whose desperate longing for his lover drives him insane.

### 3. ABSENT PROTAGONISTS

The chronotope of disappearance in *The Body Artist* and *Ljubavna pesma* does not extend solely to the absent spouse. On the contrary, it includes the two leading characters, as well. Although their disappearance is not as drastic, it is still palpable in the novel, as both protagonists seem to experience fragmentation of Self and disjoint several aspects of existence within the novel. On the spatial and temporal level, their existence is firmly rooted, although they seem to thwart the temporal one occasionally. For example, Lauren dwells on memories and past times, thus disassociating herself from the present at times. "Time is supposed to pass," she notices (DeLillo 2011: 81), somewhat with regret, it seems, as she yearns for a reality in which past, present and future could merge into one for her, too, not just Mr. Tuttle. Kastor will gradually lose control over his distinction between the real world and dreams, thus making him slightly dislocated from the present, especially towards the end of the novel. He perceives time as something defining, as he frequently notices that "there is a time for everything" (Srdić 2020: 90). When Boxall writes about *The Body Artist*, he highlights that it happens „in the time of mourning, in a kind of evacuated time which has lost its narrative quality" and highlights that it can „neither inherit the legacy of the past, nor move towards the possibility of a new and undiscovered future" (Boxall 2006: 216). He further writes that the novel focuses on „a time which has lost its sense of identity" (Boxall 2006: 216). In these words, we can easily find a basis for comparison of the mentioned time with the chronotope of disappearance, within which there is indeed a sense of identity missing from the protagonists, although they are very much present both in the story and their surroundings. In other words, physically, the protagonists do exist in both novels. This aspect of the chronotope of disappearance is positively fulfilled, despite his being a negative chronotope. The negative aspects of the chronotope are seen in these two novels on levels of society, communication, Self and reality.

The most apparent level at which the chronotope of disappearance can be seen in these two novels is concerned with the social sphere of the protagonists' lives. Both Lauren and Kastor disappear from social life in one aspect or another. In Lauren's case, this is achieved through her seclusion from society. She isolates herself in her cottage and remains remote from society for the majority of the novel. Her absence from society is sudden and extensive; after Rey's death, she immediately cuts ties with the world,

leaving her home only to go for a walk in nature and buy groceries. Her return to society occurs once she has created her art performance and is supposed to stage it, as the novel approaches its final pages. In Kastor's case, his disappearance from society has both physical and symbolic aspects. Physically, Kastor disappears from his hometown (the one we know nothing about). Therefore, from his everyday environment, he disappears physically. Moreover, there is a suggestion that he lives perpetually absent from all places, as he is constantly on a journey, "for years and years he has been living a migration" (Srđić 2020: 264). He does remain in contact with society, but an unknown one – he stays at a resort in Egypt while on his vacation and does interact with the hotel staff and occasional travelers, but in a manner that is rather superficial. The lack of meaningful communication and his constant performance-like speeches about nonconsequential topics suggest that he does not truly interact with society, but that he uses speech to hide, to isolate himself. Furthermore, the community of the resort hardly qualifies as an example of society – it is a temporary mixture of people who only visit it during the season for a short period of time and who, presumably, do not act as they would if they were home and not on vacation. For this reason, the very fleeting character of this gathering cannot be proclaimed to be an example of social involvement, as it holds no substance and dedication to people either from Kastor or from the rest of the resort.

In relation to social disappearance, the protagonists of these novels isolate themselves from communication, as well. Namely, they inhabit the chronotope of disappearance by negatively performing the aspect of communication. In DeLillo's novel, Lauren abstains from communication almost entirely. Apart from the conversation with Rey's ex-wife and Mr. Tuttle, she seems to disengage from communication to an extreme level, especially once she undertakes the experiment that is to produce her new artistic performance. Such an experiment sees her reduced to minimum interaction with the world outside and expansive silence. Therefore, she disappears from communication and language. It is only more striking that language will prove to be one of the rare levels at which she can still gain somewhat of access to Rey, when Mr. Tuttle appears in her life. Her silence is in an almost perfect juxtaposition with his words – the absence of language versus the spiritually-charged use of it. However, Lauren's disappearance from communication will bring fruitful results, as it will give birth to her art performance. As an artist, her chief task in the novel, as claimed by Giaimo, is "to preserve [...] her integral self, predominantly made manifest in the

ability to communicate in language and live in mortal time” (Giaino 2011: 162). She fulfills this task by finding new ways to communicate her trauma. In other words, by disappearing from one manner of self-expression, she will produce another way of communicating, one that is more unique and deeply personal – her art is her way of communicating both with herself and with the world.

In Srdić’s novel, Kastor once again seems to be overly present in the aspect of communication, as well. His love of giving speeches will at times be slightly overwhelming. However, despite his flamboyance in speech, he also disappears from communication and language since there seems to be slight substance in what he actually says. He talks about a lot of different things, but he does not seem to say anything true and meaningful, especially in regard to himself. He employs humor and various other rhetorical devices to make an impression on the meager number of people he interacts with, to the extent that it seems that he is deceiving everyone in the process. His speeches resemble performances, and his love of monologues (and rather dramatic ones) thwarts any idea of real communication, as it usually requires people exchanging arguments in order to be successful. When he does engage in conversation with others, he seems to seek stimulants only, an impulse from others that will propel his nagging, instructing or preaching in a fresh direction.

Absent from communication and society, it is only logical that Lauren and Kastor will also disappear from their own identities, as those are primarily formed in relation to one’s environment and personal interaction with it. The chronotope of disappearance is, therefore, also achieved on the level of Self. Lauren’s identity is dulled by her grief; her loss engulfs her, and she sinks into a stupor which Boxall describes as her “nontime of bereavement” (Boxall 2006: 216). Once she begins her experiment, through which she creates her art performance, her identity is reduced to a bare minimum of existence. She strips herself of excessive traits, both physically and psychologically. It is almost a ritual through which she endures harsh conditions, clothes and movement, discarding all vanities and comfort. In isolation, she has little to no opportunity to express her identity, mostly due to the fact that she disappears from two levels required for this – that of society and communication. Furthermore, on those occasions when she does return both to society and communication, she prefers to limit her identity to her art and grief. Her artistic Self is a type of performative identity, quite literally in this novel since she is a body artist, an artist who performs art

using the body. Performative identity can be described as a type of temporary identity, more a role than a set of personal traits, a unique mask to hide behind. Lauren both hides behind her art and uses it as a coping mechanism – it both obscures her and liberates her through the course of the novel. As opposed to her, Kastor's disappearance from *Self* has seemingly no positive sides. He is no artist like Lauren, but he does employ several performative identities. He spends the entire novel as if on a theater scene, delivering his monologues to anyone willing to listen or to pretend to listen to him. His performative identities indeed function as masks; he hides behind his pretensions and uses his lengthy speeches to obscure the fact that he does not share any private information that can be trusted or considered true. He acts as a teacher, entertainer or grumpy client to different members of the hotel staff, whom he names randomly and generically, seemingly to add to the distance between them. Confirmation for such an interpretation could be found in rare moments when he is depicted on the border between dreams and reality, or when he is unsure of whether he is lucid or he hallucinates, like in the scenes in which he is drunk, has smoked hashish or dreams about being thirsty. At those moments, his personality seems different and there are hints which suggest that he is, like Lauren, in grief over an unknown cause.

Finally, the protagonists of these novels disappear from reality in general, albeit on different levels. The chronotope of disappearance functions as a true negative chronotope on this level since it resembles a void within which everything is uncertain, and no definite roots in time, space or society can be claimed with certainty. In *The Body Artist*, Lauren's reality is seemingly the reality of everyone else, a standard realistic environment, slightly archaic and naturalistic, at best. However, she manages to surpass the borders of the real through her art. By engaging in an experiment during which she develops her performance, she transgresses the regular level of existence, as she lives almost entirely through her art. Physical determinants of her reality remain the same, much as her actions and activities do so, as well, but her perception of reality changes profoundly, as she seems absent from her immediate reality, contemplating how Mr. Tuttle perceives reality and trying to grasp it herself. She submerges herself in her art completely and diligently, thus inhabiting the idealistic artistic sphere of existence – one within which the artist is completely dedicated to the process of artistic creation, without any concern for the human, mortal, mundane aspect of her life. Furthermore, under the influence of Mr. Tuttle, she contemplates

reality and whether “there are times when we slide into another reality but can’t remember it, can’t concede the truth of it because this would be too devastating to absorb” (DeLillo 2011: 120). In *Ljubavna pesma*, the chronotope of disappearance is more direct regarding the level of reality. Kastor also uses his performances to escape immediate reality, by creating stories that strongly appear to be false and deceiving people around him about his true life story, or the story of his absent fiancée. However, a much more transparent level at which Kastor disappears from reality is through his dreams. Dreams and hallucinations function as elements of both heterotopia and heterochrony. Namely, they represent other planes of existence, time and space separate from the real world. In the novel, the author technically disassociates these multiple realities by using separate sections when introducing narration that crosses the border between different levels of existence. At one point, he even contemplates the construction of reality, as seen in the following excerpt:

There was no more space in reality and there was nowhere, because reality was shrinking, it has shrunk and narrowed, and he couldn’t rip reality and use the ripping to create some new reality, and now that’s why the demotion took place, the demotion into the dream, so now he is some kind of reality, whatever that reality may be. (Srđić 2020: 96).

As the novel progresses, however, Kastor’s perception becomes troubled, and he loses track of the separate worlds, so much so that he starts wondering whether he is awake or asleep, and whether something is actually happening to him or he is merely hallucinating the entire scene, including the people he interacts with. This merger of realities within his perception simultaneously removes him from all of the planes of existence since he is never completely present in one as the novel approaches its ending. True Kastor, much like his absent bride, remains never to be met to the very last sound of his love song.

One aspect that connects these two novels in terms of the protagonists’ disappearance from reality is simulation. Both Lauren and Kastor employ simulation in their stories. Lauren simulates mundane activities and mechanical movements of the body for the sake of her performance, whereas Kastor simulates his life story while sharing it with the hotel staff (to what extent remains unknown, since we have no means of determining when he is lying and when he is telling the truth, although we can say almost with certainty that it is impossible for a single person to live through all



of the experiences he mentions throughout the novel). Simulation implies pretense, or in other words, a departure from the truth, forging, false imitation. Therefore, this aspect of the novel also contributes to their disappearance from reality, and by choice. Simulation stands as a negative element as opposed to reality, much as the chronotope of disappearance. Through their simulation, different parts of their personalities become absent, whether temporarily or permanently. In Lauren's case, such absence implies reinvention, whereas in Kastor's case, such absence implies non-existence.

#### 4. CHRONOTOPE OF DISAPPEARANCE AND THE MOTIF OF DEATH

As a negative chronotope, the chronotope of disappearance at first glance represents a lack of presence, which in turn might signify an emptiness, nothingness, vacantness of existence. In these terms, it can easily be discussed parallelly or in relation to the motif of death. Death, as a concept, is an example of disappearance, a rather extreme one, but as such, perfect for illustration. In these two novels, the motif of death does occur, both literally and symbolically, and in every case, it is relevant to the chronotope of disappearance. In *The Body Artist*, death is most literally realized in Rey – his death is the initial trauma of the novel and its protagonist, and it will mark both Rey's and Lauren's disappearance, albeit on different levels. DeLillo approaches death in the novel personally, dealing with an individual's coping with death and trauma. Death here is not a destructive force that signals the apocalypse; it is rather a choice. Rey chooses death and disappearance, as it probably serves as a way of liberation to an extent. Although DeLillo does not elaborate on Rey's reasons for suicide (even though he does share that it is something Rey wanted to do for a long time), this element has a significant role in the novel, as it serves as an initial impulse for the plot and highlights the element of deliberateness in the motif of death in the novel. Much like Rey's death was deliberate, every other aspect of disappearance (symbolic death) in the novel will be a choice, to a large extent a conscious one. Bonca notes that the "shock of death, the loss of love, throws off the rhythms of ontic everydayness which grounded the revelations of Being on which her consciousness previously thrived" (Bonca 2002: 63). Lauren disappears from society, communication, Self and reality, respectively, on purpose because she needs the comfort of isolation in order to deal with her grief.

In each of these aspects an aspect of her dies, along with her grief (although never completely), as she transforms herself through art. Her performance provides a symbolic rebirth that ultimately triumphs over death, teaching her that death is not a final parting with loved ones.

In *Ljubavna pesma*, the motif of death is not as explicit as it is in DeLillo's novel. Srđić never refers to the death of any of the characters, but we can discuss the presence of this motif in regard to the element of absence. Absence signifies the lack of presence, much like death, only in this case, it is usually temporary. However, the absence of the unknown heroine of the novel is permanent, she never appears, and there is a strong suggestion that she will never appear (for reasons not explained). Therefore, although she is not officially dead, her absence is as strong as it might have been in the case of her demise. Furthermore, Kastor cannot reach her or see her any more than Lauren can see Rey, as their rupture is permanent and definite, in spite of Kastor's denial. Therefore, her absence is as definite as death; for Kastor's world, she stopped existing as if she died. Furthermore, Kastor's disappearance from society, communication, Self and reality might imply the motif of death, as well. Somewhere along with his constant performances and hallucinations, even the hope of ever meeting Kastor's true personality dies, if ever such a thing existed in the first place. Furthermore, he experiences symbolic death in all of the aforementioned aspects as much as Lauren does in DeLillo's novel. When we compare the two, the issue with Kastor's disappearance is that it serves no purpose to him in the novel. Lauren casts off layers of existence she no longer needs, or those that no longer serve her any purpose. In the process, and through her art, she manages to reinvent herself, both as a woman and as an artist. As opposed to her, Kastor experiences no such rebirth. As the novel progresses, he only becomes more and more lost, losing track of the boundaries of the real and the dream. For him, death is not a prerequisite for creation, it is an agent of oblivion.

## 5. CONCLUSION

DeLillo's *The Body Artist* and Srđić's *Ljubavna pesma* appear to share the approach to the chronotope of disappearance. As a denominator of powerful motifs, including loss, absence, non-existence and death, this chronotope serves as a fertile soil on which the authors discuss the disappearance of

both the significant other and one's own personality, or Self. The chronotope is seemingly employed in a similar manner, and we can discuss two levels at which it is realized in these novels. The first level is concerned with the element of absent spouses, or partners. It implies death, although it is not equally explicit in the two novels. In *The Body Artist*, Rey's death is as certain as it is shocking; his disappearance is violent and total. In *Ljubavna pesma*, this element is only hinted at, although the absence of Kastor's bride seems as permanent as Rey's death is. This enables us to perceive the two characters as permanently absent, symbolic representations of death. The second level at which we might observe the chronotope of disappearance in these novels is related to the protagonists themselves, and the disappearing aspects of their personalities, as well as their active presence within society, communication and reality. Lauren and Kastor experience symbolic death only at a fragmentary level; they never engage in full disappearance as their partners do. Their disappearance is depicted in the novels through their isolation from society, departure from substantial communication and transgression of the borders of reality.

DeLillo and Srđić depict their protagonists in different manners, yet with a strikingly similar principle. Namely, Lauren's isolation from society is different from Kastor's because he is surrounded by people, whereas she is not. He constantly talks with the people he encounters, while Lauren refrains from any and every conversation she can. Finally, Kastor experiences a direct merger of the real and the dream or hallucinations, where Lauren only contemplates her perception of reality and makes adjustments to her approach to it for the sake of her art. In other words, the realization of common topics and motifs is somewhat different with the two authors, but it is meticulously parallel, demonstrating a common understanding of the chronotope of disappearance. Both novels seem to suggest that the authors do not approach this chronotope as an exclusively negative entity. The chronotope is not incorporated solely as a locus of death and destruction, but as an examining platform, which is to highlight the presence of the protagonists and their true identities. Although not both protagonists draw the same conclusions from such a quest for Self (Lauren rediscovers herself, while Kastor seems to become completely lost), it is up to the reader to perceive the common ideas of death and disappearance existing tightly

interwoven with life and presence, and that they are just different sides of the same coin.

## REFERENCES

- Baer, U. (2002). *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge, Mass.: The MIT Press
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press. M. Holquist (ed.). C. Emerson & M. Holquist (transl.).
- Bemong, N., Borghart, P., De Dobbeleer, M., Dempo, K., De Temmerman, K., & Keunen, B. (2010). *Bakhtin's theory of the literary chronotope: Reflections, applications, perspectives*. Academia Press.
- Bonca, C. (2002). Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist". *Pacific Coast Philology*, 58-68.
- Boxall, P. (2006). *Don DeLillo: The Possibility of Fiction*. London, Routledge.
- DeLillo, D. (2011). *The Body Artist*. London, Picador.
- Di Prete, L. (2005). Don DeLillo's "The Body Artist": Performing the Body, Narrating Trauma. *Contemporary Literature*, 483-510.
- Đurić Paunović, I. (2014). *Čudnoliki svet: Američki hronotopi Pola Ostera*. Beograd, Geopoetika.
- Falconer, R. (2010). *Heterochronic representations of the fall: Bakhtin, Milton, DeLillo*. Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg.
- Gaiimo, P. (2011). *Appreciating Don DeLillo: The Moral Force of a Writer's Work*. Oxford, Praeger.
- Ginsburg, R. (2006). Ida Fink's Scraps and Traces: Forms of Space and the Chronotope of Trauma Narratives. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 4.2. 205-218.
- Holquist, M. (1990). *Dialogism: Bakhtin and his world*. New York: Routledge.
- Morris, P. (2007). *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*. Hoboken, Blackwell Publishers.
- Smethurst, P. (2000). *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction* (No. 30). Amsterdam, Rodopi.
- Srdić, S. (2020). *Ljubavna pesma*. Kikinda, Partizanska knjiga.
- Svirčev, Ž. (2020). Postile uz *Ljubavnu pesmu*. *Polja*, 525. 215-219. (Ur.) A. Bešić. Novi Sad, Kulturni centar Novog Sada. <https://polja.rs/wp-content/uploads/2020/12/Polja-525-cirilica-215-219.pdf>

Sladana S. Stamenković

ONI ODSUTNI: HRONOTOP NESTAJANJA U ROMANIMA *BODI ARTIST*  
DONA DELILLA I *LJUBAVNA PESMA* SRĐANA SRDIĆA

**Rezime:** Bahtin (1989) u teoriju književnosti uvodi pojam hronotopa – jedinstvenih fiktivnih stvarnosti određenih vremenom i prostorom u okviru kojih se susreću i presecaju različiti društveno-kulturološki aspekti društva, poput istorije, sociologije, kulture i drugih. Kada je u pitanju hronotop nestajanja, o njemu možemo govoriti kao o mestu i vremenu u kome će nešto nestati (Đurić Paunović 2014: 49). Tako ne bi bilo pogrešno definisati ga kao predstavu odsutnih – bilo da razgovaramo o ljudima, idejama, zajednicama ili nečemu sličnom. U romanima *Bodi artist* Dona DeLila i *Ljubavna pesma* Srđana Srdića, hronotop nestajanja prikazan je na različitim nivoima, i to pre svega kroz dvoje glavnih likova i kroz njihove odsutne partnere. U DeLilovom romanu, glavna junakinja Loren Hartke u žalosti je nakon smrti supruga Reja, čije će samoubistvo uticati na to da se ona izoluje od civilizacije i, na taj način, simbolično i sama nestane iz sveta. U Srdićevom romanu, glavni junak Kastor odlazi na putovanja u Egipat, gde priprema venčanje dok iščekuje dolazak svoje voljene. Ovim on nestaje iz svoje uobičajene stvarnosti, ali i stvarnosti uopšte, jer će njegovo postojanje kroz čitav roman biti obeleženo snovima i halucinacijama kojima je podložan. U ovom radu, posmatra se sličan pristup hronotopu nestajanja koji nesumnjivo spaja srpsku i američku savremenu književnost. Ovaj hronotop u DeLilovom i Srdićevom romanu pojavljuje se, čini se, sa sličnom idejom, ali na različite načine.

**Ključne reči:** hronotop nestajanja, Bahtin, motiv smrti, DeLilo, *Bodi artist*, Srdić, *Ljubavna pesma*

**Aleksandra Č. Vukotić\***

University of Belgrade, Faculty of Philology  
Department of English

ON MOTHERS AND DAUGHTERS:  
A COMPARATIVE READING OF JELENA  
LENGOLD'S *BALTIMORE* AND SYLVIA  
PLATH'S *THE BELL JAR*

**Abstract:** This paper explores the literary interconnections between the 2003 novel *Baltimore* by Jelena Lengold and Sylvia Plath's 1963 novel *The Bell Jar*, with a focus on the mother-daughter dyad. Lengold's *Baltimore* bears a striking resemblance to Plath's only novel: both feature a protagonist/ narrator who is a writer struggling with depression, haunted by past childhood traumas and gloomy visions of the future; both novels are written in a confessional style, although the narratives transcend the confessional genre in different ways; both protagonists describe their relationships with their mothers as mutually antagonistic; and finally, they are both institutionalized for severe depression. Feeling abandoned and betrayed by their mothers, therapists and institutions in general, the protagonists in both novels have to forge their own strategies of empowerment, the most important one being writing, as an act of disloyalty and a possible path to freedom. As the paper analyzes the interactional, emotional, and symbolic aspects of the two models of the mother-daughter relationship, it examines the scope of Lengold's dialogue with Plath as reflected on the thematic, ideological, rhetorical and stylistic levels.

**Keywords:** Jelena Lengold, Sylvia Plath, motherhood, daughterhood, gender, trauma, counter-narrative

---

\* [anjamaric@gmail.com](mailto:anjamaric@gmail.com)

## 1. INTRODUCTION

The poetics of the widely acclaimed Serbian author Jelena Lengold, a poet, storyteller and novelist, resists neat classifications. In the words of Vladislava Gordić Petković, one of Lengold's most renowned critics, who has defined her fiction as both – and neither entirely “neorealist” nor “confessional” (2007: 77; 2019a: 134), Lengold “walks on the tightrope of poetics,” as she skillfully ballances the lyrical and the experimental: she writes about the private and the personal, and at the same time maintains full control of the confessional narrative mode (2007: 82). Gordić Petković further notes that her short stories are about “a higher order of reality – about love, as well as loneliness and death,” and about a certain “melancholy which Lengold presents in both ironic and lyrical modes” (2007: 81).

Even though Vladislava Gordić Petković rightfully points to Raymond Carver and Ann Beattie as Lengold's most obvious role models, given her recurring themes and stylistic minimalism (2007: 81–82, 89; 2019a: 134), it can be argued that, to a certain extent, Lengold also engages in a conversation with yet another American author, Sylvia Plath. This paper tries to explore the scope of their dialogue – what appear to be Lengold's deliberate or unintentional intertextual references and allusions to Plath's work, through a close reading of their two novels, Plath's “iconic” novel *The Bell Jar*,<sup>1</sup> published in 1963, and Lengold's *Baltimore*, published in 2003.

*Baltimore* bears a striking resemblance to Plath's only novel, thematically and stylistically, although the two texts are separated by forty years in the writing. Both feature a protagonist/narrator who is haunted by the past childhood traumas and gloomy visions of the future, both protagonists go to therapy sessions and they are institutionalized for severe depression; both novels are marked by a poetic diction, with a strong sense of rhythm and cadence, and they rely heavily on repetition and other rhetorical devices; both are written in a confessional style, although the narratives transcend the confessional genre in different ways; both protagonists describe their relationships with their mothers as mutually antagonistic and in this sense they also belong in the category of what has been described as “daughters' self-exploratory writings;”<sup>2</sup> finally, and importantly enough, the protagonists

---

<sup>1</sup> Janet Badia, for example, begins her analysis of *The Bell Jar* by discussing the novel's importance in both literary circles and popular culture (2006: 124).

<sup>2</sup> See Boyd, 1989: 298.

in *Baltimore* and *The Bell Jar* are not only narrators of the story, but also writers. As they try to combat depression, they also struggle to write a novel of their own, and overcome a writer's block, which is at the center of both texts.

The essay addresses the various intersections of the two novels, focusing on the mother-daughter relationship as a defining theme, both literally and symbolically. As it analyzes the different aspects of the two models of the mother-daughter relationship (interactional, emotional, and symbolic), it will examine the extent of Lengold's dialogue with Plath across the temporal and spacial divide, as reflected on the thematic, ideological, rhetorical and stylistic levels.

Despite the shared themes and certain narrative techniques, *Baltimore* differs from *The Bell Jar* in a variety of aspects. *The Bell Jar* is generally perceived as a semi-autobiographical work, which Sylvia Plath first published under the pseudonym Victoria Lucas in 1963, for fear of hurting her "thinly disguised" family, friends and acquaintances (Badia 2006: 126-127), and it was published under her real name only a few years later, in 1967 in the UK, and in 1971 in the US. Scholars have largely defined it as a piece of "confessional writing", which is often used in autobiographies. For example, for Janet McCann, the novel is "somewhere between autobiography and fiction", and she warns that we mustn't "equate" the novelist and the protagonist, Sylvia Plath and Esther Greenwood. While Esther may be analyzed as Plath's "self-representation", she cannot be psychoanalyzed as Plath herself, like in a large number of earliest critical responses to the novel (McCann 2012: vii, 5).

On the other hand, Jelena Lengold's *Baltimore* can hardly be defined as the author's self-representation, although the protagonist is the same age as the author (at the time of the novel's publication), and she also appears to be writing a novel, as readers gradually come to realize. However, even though the story about the protagonist's problem with depression is also told in a confessional mode, within the popular framework of psychotherapy – the narrator announces in the beginning that she plans to tell us "everything about everything" (Lengold, 9), the storytelling tone remains rather playful and ironic. What is more, together with the "I", there is also the "you" to whom the story is told: "You get that, don't you?" (Lengold, 9), a silent naratee through whom Lengold possibly underlines the shared character of the protagonist's experience.

On the other hand, the plot in Sylvia Plath's *The Bell Jar* relies heavily on the author's biography – the time she won a summer internship at a



well-known magazine in New York in 1953. In the novel this short spell of professional fulfillment and general well-being is followed by a breakdown after an attempted rape and the news that Esther Greenwood has not been accepted for a writing course taught by a famous author. As she becomes increasingly mentally unstable, her mother takes her to see psychiatrists, Dr Gordon and Dr Nolan, who proscribe insulin and electroconvulsive therapy for her. Meanwhile Esther struggles with a writer's block, and makes several attempts at suicide, including the sleeping pill overdose.

While Esther Greenwood is 19, the protagonist/narrator in *Baltimore* is 43, and she appears to have lived long enough to experience some of Esther's worst fears, mostly those of loneliness, wrong choices and what she feels is unfulfilled potential. *Baltimore* is a story of a Belgrade author who goes to therapy sessions after experiencing what she defines as a writer's block. Her problem is, as she tells her therapist, that she cannot write a novel, although she *confesses* to the reader that this may not be the real or the only reason for her autumnal mood – “*To me this sounded like an excellent explanation. I almost believed in it myself.*” (Lengold, 18, italics in the original). During the sessions with her psychotherapist, which are considerably less invasive than Esther's as they mostly include therapeutic interviews, drawing, role-play and symbolic decoding, she is asked to closely examine her choices connected to marriage, family and friends. As she comes to realize that she was deeply traumatized by her mother's abandonment in adolescence, she experiences a breakdown and falls into a profound silence. The childhood trauma resurfaces and she remains silent for almost four months during which her husband and mother take her to doctors and hospitals. In the end, in what appears to be a metafictional twist, she tells her therapist that she has finished her novel – the one we have been reading all along. However, despite this achievement, readers are ultimately unsure if she feels healed or suicidal, as the narrative closes with an invocation of Virginia Woolf, and the protagonist's final remark, “I'll go to sleep.” (Lengold, 134).

## 2. WRITING ABANDONMENT

Even though *The Bell Jar* ends on an ambiguously positive note (with Esther's words “I stepped into the room,” 200),<sup>3</sup> we may read it as a story about the problems of becoming an author, as the 19-year old Esther, who

---

<sup>3</sup> For further discussion on the ending of *The Bell Jar* see McCann 2007: 9-10.

wins a prize for writing, suddenly feels discouraged from pursuing the career of a novelist. If we accept Linda Wagner-Martin's analysis of *The Bell Jar* as a *Bildungsroman* (Wagner 1986: 55-68), or Vladislava Gordić Petković's argument that it is a novel about an artist as a young woman, i.e. a *Künstlerroman* (Gordić Petković 2019b: 319), we can compare Plath's text to some other portraits of artistic becoming. In this sense, we could analyze this moment in the novel as a speculation on how Stephen Daedalus might have felt if he was a female character – or if he had a twin sister with a writing ambition. Indeed, Esther is preparing to write a study of twins in *Finnegan's Wake*, and allusions to James Joyce can be recognized throughout the novel. However, unlike Joyce's Stephen, Esther repeatedly experiences moments of counter-epiphany and abjection, as in the following example:

I lay on the couch on the breezeway and shut my eyes. I could hear my mother clearing the typewriter and the papers from the card table and laying out the silver for supper, but I didn't move.

*Inertia oozed like molasses through Elaine's limbs. That's what it must feel like to have malaria, she thought.*

At any rate, I'd be lucky if I wrote a page a day.

Then I knew what the trouble was.

I needed experience.

How could I write about life when I'd never had a love affair or a baby or even seen anybody die? A girl I knew had just won a prize for a short story about her adventures among the pygmies in Africa. How could I compete with that sort of thing? (Plath, 99)

Esther decides to postpone the novel until she travels across Europe and finds a lover. She amuses herself with thoughts of delaying college, taking up pottery, and working as a waitress in Germany to learn the language – all until “plan after plan started leaping through my head, like a family of scatty rabbits.” (Plath, 100). On such instances we may recognize what Janet McCann has described as “Esther's change from apparent knowledge and self-confidence to ignorance and uncertainty as the apparently open horizon shrinks to a point” (McCann 2012: 9).<sup>4</sup> Like Elaine, who appears to be Esther's mirror-image in a similar way in which Esther can be observed

---

<sup>4</sup> In this sense *The Bell Jar* arguably contains elements of both *Bildungsroman* (Wagner), or *Künstlerroman* (Gordić Petković), and of what Janet McCann has identified as “*unbildungsroman*” (2012: 9).

as Plath's self-representation, the young author-to-be is suddenly struck by inertia and passivity rather than thoughts of a bright and fulfilling future.

Interestingly enough, for Janet Badia Esther's general "feeling of paralysis" is induced by her "inability – or, if one prefers, her rebellious refusal – to make choices about her life" (2006: 133). Badia reminds us of an important scene in this sense, in which Esther compares her own life to a green fig tree branching out in front of her and imagines herself "starving to death, just because I couldn't make up my mind which of the figs I would choose." The figs refer to the various choices she is presented with in the novel: from a husband with a "happy home and children," to a "famous poet," a "brilliant professor," travelling across Europe, Africa and South America, her future lovers, etc. While Esther wishes she could pick all of these figs, she feels that if she chose one she would lose all the rest, and as she is ultimately unable to make her choice she imagines the figs falling to the ground one by one, all black and wrinkled (Plath, 62–63). The imagined scene with the fig tree is often seen as one of the most important metaphors in the novel which speaks about the limited options a woman was presented with in the 50's America. In short, what appears to be the problem is that Esther believes – or is made to believe – that her choices are "mutually exclusive", and that she is "neurotic," in the words of her boyfriend Buddy Willard, for wanting them at one at the same time (Plath, 76).

However, Buddy, who tells her she will not want to write poetry once she has had children (69), is not alone in limiting her options. Esther's inner conflicts apparently stem from the various discussions she has had with her mother and mentors, who have urged her to take up typing & shorthand (mother), or languages (Jay Cee). This is why the sound of her mother's typewriter at the same time triggers and shatters the daydream about becoming a novelist. She is suddenly reminded of her mother's unbearable compliance with the rules of patriarchy, what Plath herself defined as "the great fault of America" with "its air of pressure: the expectancy of conformity" (JSP, 411–412), reflected in the mother's insistence that the daughter learn "something practical" – shorthand rather than creative writing, so that she could serve other (male) authors, like her mother. In the words of Adrienne Rich, "Many daughters live in rage at their mothers for having accepted, too readily and passively, 'whatever comes,' as 'the mother's [...] low expectations are the binding rags for the psyche of the daughter'" (Rich 1981: 246–247).

Later in the novel, the mother will also fail to understand and support her daughter during the therapy sessions, and the second time Esther

realizes that she cannot write is right after receiving shock treatments at a psychiatric hospital: "Sitting in the front seat, between Dodo and my mother, I felt dumb and subdued. Every time I tried to concentrate, my mind glided off, like a skater, into a large empty space, and pirouetted there, absently." (Plath, 119). It is only symbolic that the realization comes at the time when she is sitting in a car between two women whose lifestyles so extensively comply with the laws of patriarchy which both of them appear to have internalized: her mother, "the compromiser" in the words of Janet McCann (2012: 11), and Dodo Conway, a likeable Catholic neighbour pregnant with her seventh child. It is only later that Esther will be able to say the unsayable: "My mother was the worst. She never scolded me, but kept begging me, with a sorrowful face, to tell her what she had done wrong. ... 'I hate her,' I said, and waited for the blow to fall." (Plath, 166). In other words, Esther finally recognizes in her mother's behaviour repeated acts of betrayal, underlying the mother's insistence that she should "behave better," "cooperate" and "decide to be all right again". Esther goes a long way between her hatred of "the idea of serving men in any way" (Plath, 62) to the source of the idea, which she now believes is her own mother.

Jelena Lengold's protagonist also exhibits what appears to be a chronic state of rage directed at her mother, due to her failure to understand and empower her. What can be viewed as a generation gap and a general failure of communication between the mother and daughter in *The Bell Jar* is further developed and augmented in *Baltimore* through the mother's both literal and figurative abandonment of the daughter. In short, the protagonist tells her therapist about the years she spent analyzing her mother's behaviour, and we gradually learn that after the parents' separation, the mother chose to take care of another man rather than her own daughter. When the therapist tells the narrator "Your mother abandoned you.", "softly, but very clearly" (55), the trauma reappears:

*There was nothing more to be said here. I knew, better than she did, that it was the truth. ... As if I'd suddenly been told I was an alien, or something like that.*

*See what's ahead of me now? Years and years and years. During which I'll know she had abandoned me. Dinners during which I'll know she had abandoned me. Birthdays during which I'll know she had abandoned me. Conversations during which I'll be pretending I didn't know she had abandoned me. Or, will I pretend to be bad at hiding the fact that I know.* (Lengold, 55; italics in the original)

She refuses to speak for four months, during which her husband and mother, as she believes, fail to understand her only two wishes: “to be completely passive and to be silent” (Lengold, 59). When they bring doctors and take her to hospital, she feels betrayed, like Esther: “Instead, they tricked me and brought me this doctor and his needle, after which silence lost its beauty and meaning.” (Lengold, 63).

By having the mother choose another man over her own daughter, Lengold literalizes the theme of a mother’s abandonment, which appears to be central in both Plath’s novel and, according to Adrienne Rich, possibly in Plath’s own life.<sup>5</sup> Moreover, even Rich herself testifies to a similar experience, which she perceives as inherent in and symbolic of the patriarchal tradition, when she says, “For years, I felt my mother had chosen my father over me, had sacrificed me to his needs and theories.” (1981: 223). In a figurative manner, Esther’s mother does the same by expecting Esther to serve men like she did. In this sense, both protagonists are trying to cope with the trauma of the mother’s abandonment, or with “strong abandonment issues” in the words of Lengold’s protagonist (74), as both mothers relegate their daughters to the status inferior to men.

### 3. OF JARS AND MEMBRANES

Interestingly enough, while the protagonists repeatedly feel failed by their mothers, in turn they also feel guilty for failing their mothers’ expectations. Lengold’s protagonist sadly and angrily remarks that she is “*not exactly her (mother’s) dream come true*” and wonders, “*What’s wrong with me? What I mean to say is, there must be something in me that could make a mother proud?*” (53; italics in the original). In a similar vein, Esther feels “dreadfully inadequate” (Plath, 24) and makes a list of all the (womanly) things she cannot do, unlike her mother, grandmother and some of her female friends like Jody, and the list includes such activities as cooking, shorthand, and dancing. Towards the end of the novel she sighs, “How easy having babies seemed to the women around me! Why was I so unmaternal and apart?” (Plath, 182).

---

<sup>5</sup> Adrienne Rich writes about “a tendency to see this mother-daughter relationship as the source of Sylvia Plath’s early suicide attempt” (1981: 231).

In *Baltimore* there is a similar obsession with the maternal, even though the protagonist feels that in her forties she is well past her reproductive age: "Your family and friends resign themselves to the idea when you reach your late thirties. This is when they definitely lose all hope." (Lengold, 48). At the end of the passage she half wistfully remarks, "But, there are always those times when you need to get your hair done," elaborating that she finds it unbearable that women talk about nothing else but children in hair salons (*Ibid.*).

Interestingly enough, the protagonists' obsession by what they both perceive as an oppressive politics of reproduction is reflected in the discourse itself, as both narratives are saturated with the images of mothers and newborns, typically in an upsetting and fearsome manner. In *The Bell Jar*, the suburbs have a "motherly breath" (93), and Esther feels she has "a baby hanging over [her] head like a big stick, to keep [her] in line" (181). The upsetting image of "a baby pickled in a laboratory jar" appears as early as on page 11, and later Esther will repeat it in various contexts, as in: "To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, the world itself is the bad dream." (Plath, 193). The image of the bell jar is strongly connected to the scene in which Esther is taken to see fetuses in jars, which is eerily juxtaposed to another scene in which Esther's boyfriend Buddy Willard takes her to see how a baby is born. This is an important day in the novel which she will often recall, as it was the very same day she found out about her boyfriend's unfaithfulness. To Esther delivery table looks like "some awful torture table" (Plath, 53) and towards the end of the novel she remembers "a worrisome course in the Victorian novel where woman after woman died, palely and nobly, in torrents of blood, after a difficult childbirth." (Plath 189).

The story and discourse of Lengold's narrator reveal a similar preoccupation with the maternal. In one scene she describes a dream in which she is watching her mother giving birth and bleeding profusely, and someone says, "*Yes, the baby will be fine, but I can't say the same for the mother.*" (Lengold, 41) One of the most important images singled out in this dream by her therapist is that of a "semi-transparent membrane, similar to a balloon," which is wrapped around the newborn baby. When her therapist asks her to imagine what it may be like inside the membrane, she says, "*I'm thinking about how I can't wait for them to remove the membrane. I want to be able to move around more. I want to breathe in the fresh air. I want to hear every sound, and experience the richness of every color and scent. This membrane is restricting me.*" (Lengold, 39; italics in the original).

Both “the bell jar with its stifling distortions” (Plath, 197) and the semi-transparent, parchment-like membrane (Lengold, 39) stand for the protagonists’ depression, as well as the social restrictions and expectations which are perceived as conducive to their depression. However, Plath’s images and metaphors appear to be far more radical and unsettling than Lengold’s, possibly due to the difference in the restrictions imposed on women then and now. For example, Esther compares marriage with children to a totalitarian state in which the mother is “brainwashed” (Plath, 69), and as she climbs up on the examination table to get fitted for a diaphragm, as proscribed by Dr Nolan, she is thinking to herself, “I am climbing to freedom”, and, finally, “I was my own woman.” (Plath, 120). For Esther birth control promises a release from matrophobia, which Adrienne Rich famously reframed not as the fear of motherhood or one’s mother, but “*of becoming one’s mother*” (Rich 1981: 237; italics in the original). Curiously enough, even though Plath wrote about a young woman’s experiences in early 50’s, before the second wave of feminism and Betty Friedan’s *The Feminine Mystique*, published in 1963, “just around the time of Plath’s suicide” (McCann 2012: 13), the metaphors we find in these two texts are strikingly similar.<sup>6</sup> Betty Friedan, for example, notoriously wrote that marriage to a housewife is just the same as a “concentration camp” (New York, 1963: 294).<sup>7</sup>

On the other hand, Jelena Lengold does not juxtapose the birth of a baby with images of dead babies in bell jars, like Plath, or compare married women with children to the labourers going to their death in concentration camps, like Friedan, and her imagination is more “moderate” in this sense. The protagonist thinks of parenthood and procreation in general as “duration”, motivated by “socially acceptable narcissism” and fear of death, however “boring” and “monotonous” this life which spreads “from one generation to another” may be (Lengold, 110). Still, even though her narrative is ironized throughout the novel, the underlying ideology in *Baltimore* is similar to that in *The Bell Jar*, as both texts subvert the woman’s position in a society, reframing the dominant views of normalcy as forced motherhood.

---

<sup>6</sup> Radojka Vukčević stresses the importance of the year 1963 for American female authors, as a time when the feminist movement entered the dominant culture through parallel publications of Friedan’s *The Feminine Mystique* and Plath’s *The Bell Jar*, among other. (2018: 486)

<sup>7</sup> Later Friedan apologized for using the analogy with Nazism (Friedan, *Live So Far*, New York, 2000, 132).

#### 4. CODA: MOTHERS, DAUGHTERS AND TYPEWRITERS

Evidently, conflicting ideas of motherhood can be recognized in both the story and discourse in both novels. While in *The Bell Jar* Esther wishes she had a different mother, one similar to her New York boss, the editor Jay Cee, on whom she feels she could rely for guidance, Lengold's protagonist learns from her therapist that she has "switched roles" with her mother (32), who has failed to provide the necessary care and support to her. Most importantly, however, both protagonists refuse to repeat the lives of their mothers. As Lengold's protagonist explains, "...*I always felt disdain for this archetype according to which women become saints the moment they fulfill their assigned womanly duties.*" (109; italics in the original). While she delays childbirth until she feels it is too late for her to conceive, Esther has a diaphragm fitted by a doctor, so that she can be "her own woman," counter to her mother's treatises on a girl's purity. However, even though she repeats she "hates" children, there is a hint that the older Esther, the storyteller, has become a mother herself. Lengold's protagonist, on the other hand, remains childless, by choice as it may be presumed from the novel.

What may be inferred from the protagonists' apparent revulsion to motherhood in both cases is possibly refusal to repeat the "woman-martyr" pattern passed from mothers to daughters. According to Adrienne Rich, "[t]he mother stands for the victim in ourselves, the unfree woman, the martyr. Our personalities seem dangerously to blur and overlap with our mothers'; and in a desperate attempt to know where mother ends and daughter begins, we perform radical surgery." (1981: 238). Lengold's protagonist apparently echoes Rich when she says, "*I told her I didn't want to repeat the concept of women-martyrs, which runs in our family so naturally*" (Lengold, 31; italics in the original). While Esther describes her mother as wearing a "sweet martyr's smile" in the last chapter of *The Bell Jar* (193), at this point in the novel she believes that she has already performed a radical incision within the woman-martyr tradition in her family – when she assumed control over her own body, and when she promised to herself, at the sound of the mother's typewriter, that she "would never learn a word of shorthand" so that she "would never have to use it" (Plath, 100), like her mother did. Indeed, she cannot bear the idea of serving men (Plath, 62), and instead has plans of being an author of her own narrative:

Then I decided I would spend the summer writing a novel.



That would fix a lot of people. [...]

A feeling of tenderness filled my heart. My heroine would be myself, only in disguise. She would be called Elaine. Elaine. I counted the letters on my fingers. There were six letters in Esther, too. It seemed a lucky thing. (Plath, 98)

Similarly, somewhere in the middle of *Baltimore*, Lengold's narrator gives us a hint that she may have started writing a novel:

As we take out our notepads to write down the date and time of our next session, I tell her that now I make notes of everything that happens during our talks.

"You may find yourself in a novel." (Lengold, 44)

According to Vladislava Gordić Petković, "what hides behind the guise of confessional fiction in *Baltimore* is an experiment in self-reflexivity" (2019a: 140). When towards the end of *Baltimore* the narrator says, "*I've almost finished my novel*" (Lengold, 128), this is not only an act of disloyalty to the mother, but also to the therapist and the reader from whom the process of writing was hidden all along (Gordić Petković 2019a: 140). Similarly, Esther expects that her authorial text will "fix" some people she knows – that is, put them in their place – namely, her mother, Buddy Willard, and her editor, among others. Such self-reflexive elements in *The Bell Jar* and *Baltimore* expand the character of these two novels from "daughters' self-exploratory writings" and "confessional writing" to daughterly counter-narratives, as both Esther and Lengold's protagonist ultimately refuse to accept the role of "[d]aughters [...] nullified by silence" (Rich 1981: 227). Since both of them feel betrayed by their mothers, therapists and institutions, they forge their own strategies of empowerment through writing, as an act of disloyalty and a way of both telling and living their own stories.

## REFERENCES

- Badia, J. (2006). *The Bell Jar* and other prose. In: J. Gill (ed.) *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, Cambridge: Cambridge University Press, 124–138.
- Boyd, C. J. (1989). Mothers and Daughters: A Discussion of Theory and Research. *Journal of Marriage and Family*, Vol. 51, No. 2 (May 1989), 291–301.
- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. New York: W. W. Norton & Company.
- (2000). *Life So Far: A Memoir*. New York: Simon and Schuster.
- Gordić Petković, V. (2007). Motivi i modeli ženskosti: srpska proza devedesetih. *Na ženskom kontinentu*, Novi Sad: Dnevnik-novine i časopisi doo., 76–89.

- . (2019a). Mesec u škorpiji. U: V. Gordić Petković i I. Đurić Paunović, *Književnost s praga veka : Ogledi iz anglofone književnosti*, Novi Sad: Filozofski fakultet, 125–142.
- . (2019b). Sve lekcije *Staklenog zvona*. A. Jovanović et al. (ur.), *Da baštiniimo večnost svekoliku : u spomen profesorima književnosti Katedre za anglistiku Filološkog fakulteta u Beogradu*, Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 311–322.
- The Journals of Sylvia Plath* [JSP]. (2000) K. Kukil (ed.), New York: Anchor,.
- Lengold, J. (2012). *Baltimore*. Trans. by Persida Bošković. Belgrade: Geopoetika.
- McCann, J. (ed.) (2012). *Critical Insights: The Bell Jar by Sylvia Plath*. Pasadena & Hackensack: Salem Press.
- Plath, S. (1972). *The Bell Jar*. New York: Bantam Books, Inc.
- Rich, A. (1981). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York & London: W.W. Norton & Company.
- Vukčević, R. (2018). *Istorija američke književnosti*. Novi Sad: Akademska knjiga; Podgorica: Matica srpska – Društvo članova u Crnoj Gori.
- Wagner, L. (1986). Plath's *The Bell Jar* as Female Bildungsroman. *Women's Studies*, XII: 55–68.

Aleksandra Č. Vukotić

#### O MAJKAMA I ČERKAMA: UPOREDNO ČITANJE *BALTIMORA* JELENE LENGOLD I *STAKLENOG ZVONA* SILVIJE PLAT

**Rezime:** U radu se razmatraju književne veze između romana *Baltimor* Jelene Lengold (2003.) i *Staklenog zvona* Silvije Plat (1963.), kroz prizmu sukoba majke i ćerke kao okosnice pripovedanja u oba teksta. Između *Baltimora* i *Staklenog zvona* mogu se izvesti višestruke paralele, kako kompozicijski tako i na tematskom planu: u oba romana protagonistkinje, ujedno i naratorke, predstavljaju svoje ispovesti kao vid (iz)lečenja od depresije; oba romana karakteriše tzv. ispovedni stil, iako odrednica “ispovedni roman” nije sasvim adekvatna ni u jednom ni u drugom slučaju; obe autorke problematizuju odnos majke i ćerke, prvenstveno kroz temu napuštanja – figurativnog i doslovnog; naposletku, obe junakinje su upućene na prinudno psihijatrijsko lečenje, što doživljavaju kao čin majčine izdaje. Kroz uporednu analizu dva romana rad istražuje domete njihovog dijaloga na planu naracije, tematike i stilistike, razmatrajući veze između dva predstavljena modela sukobljenih majki i ćerki, posebno u kontekstu njihovog emotivnog, ideološkog i simboličnog razmimoilaženja.

**Gljučne reči:** Jelena Lengold, Silvia Plat, majke, ćerke, rod, trauma, kontrananativ.



**Nicole Burgund\***

University of Novi Sad, Faculty of Philosophy  
Department of English

## ”OFFERING THE I”: AUTOBIOGRAPHICS IN CONTEMPORARY WOMEN’S PROSE

**Abstract:** Women have long recorded their memories and observations as a mode of self-definition (Tomić 2018: 379), though these writings comprise a wide range of discourses and contradictory relationships to truth and identity (termed “autobiographics” by Leigh Gilmore [1994: 13]). Embracing this broad definition, the current study identifies and explores contemporary issues in women’s autobiographical prose in both the Anglosphere and Serbia. A comparative analysis of works by Rachel Cusk, Ivana Dimić, Jelena Lengold, Sheila Heti, Marija Ratković, and Margo Jefferson will seek to define points of contact as well as divergence, paying particular attention to ways in which formal choices work within a larger framework of feminist concerns. Hybridity, excess (e.g. of language, of digressions, of violence), and a preference for fictionalized accounts seem to be common across the board, as does the confounding question, “how to live?”. If women’s autobiographics serve an essential role in the constant creation of an alternative history – one always on the brink of oblivion – this study hopes to give some indication of the state of this project both in the Anglosphere and Serbia.

**Keywords:** women’s autobiographical prose, autobiographics, Serbian women’s writing, Anglosphere women’s writing, contemporary women’s writing.

### 1. INTRODUCTION: AUTOBIOGRAPHY AND AUTOBIOGRAPHICS

Autobiography as a genre remains a much-disputed topic: one set of theorists, led by Philip Lejeune, insists that it emerged only at the turn of the 19<sup>th</sup> century and implies a specific set of rules; meanwhile, Georg Misch claims that we can speak of autobiography across a span of some three

---

\* nicole.burgund@ff.uns.ac.rs

thousand years and multiple genres (as long as the author is speaking about themselves in the first person); Paul de Man offers yet another perspective, namely that autobiography is not a genre but a figure of reading, and thus appears to greater or lesser degree in all texts (Zlatar Violić 2009: 36–37). Nevertheless, however it is defined, autobiography seems largely the realm of male writers. Leigh Gilmore, in her book *Autobiographics* (1994), notes the paucity of women’s autobiographical texts in the development of autobiography criticism, whose model remains based on texts such as Augustine’s *Confessions*, featuring “a stable and fixed perspective” that “conjoins time, space, and identity in a signifier of commanding proportions: the autobiographical *I*” (Gilmore 1994: 36). This “unified I” has thus become, in a still-dominant network of valuation, the mark of approval for autobiography.

However, there are many reasons why such a model has not been espoused by women in self-representational texts. Not only has the “representative man ... at the center of the production of autobiography” been inscribed with a “form of identity and authority” that has often been perceived as off-limits for women (Gilmore 1994: 1–2), but the entire “reciprocity of discourse,” in the Bakhtinian sense, is much more complicated for women. The idea that every “inner world has its stabilized *social audience*,” that “*word is a two-sided act*,” and that “I give myself verbal shape from another’s point of view ultimately from the point of view of the community to which I belong” (Bakhtin 1986, as cited in Gilmore 1994: 4) is problematized when women

locate themselves in complex relation to their communities of homes of origin and to the communities they join. Thus the nonreciprocity and the nonmirroring of many women as individuals by their social audiences make Bakhtin’s notion of ‘whose word it is and for whom it is meant’ into a lifelong project rather than a simple description of communication. (Gilmore 1994: 5)

For these reasons and others, the field of autobiography studies has largely overlooked women’s autobiographical writing and its contexts.

As an alternative term to autobiography, which is so closely connected with the male tradition, Gilmore offers *autobiographics*: “those elements of self-representation which are not bound by a philosophical definition of the self derived from Augustine ... those elements that instead mark a location in a text where self-invention, self-discovery, and self-representation emerge within the technologies of autobiography” (Gilmore 1994: 42). Gilmore identifies the most salient elements of such self-representational writing as

follows: “an emphasis on writing itself as constitutive of autobiographical identity,-discursive contradictions in the representation of identity (rather than unity), the name as a potential site of experimentation rather than a contractual sign of identity, and the effects of the gendered connection of word and body” (42). Autobiographics is far more inclusive and open-ended, making room for a wide range of texts that embrace experiments, resistance, and contradiction.

Gilmore conceives of her book as a mapping of women’s self-representational writing, which has remained largely uncharted. In the decades since *Autobiographics* was published there has certainly been more interest in this “terrain,” and the present study hopes to continue in this vein by exploring contemporary trends in autobiographical women’s prose from both the Anglosphere and Serbia. Here, Gilmore’s autobiographics serves as a broad, inclusive framework within which to explore different strategies and themes in a diversity of texts. It is my hope that my own “mapping” will contribute to, and further encourage, a larger discussion about issues of women’s self-representation in the literature of both cultural spheres, as well as highlight writers who may be marginalized – or, in the case of Serbian writers, doubly marginalized<sup>1</sup> – in larger conversations in world literature.

## **2. FROM “OFFERING THE I” TO “ANNIHILATED PERSPECTIVE”: RACHEL CUSK AND THE TRAJECTORY OF A TRUTH-TELLER**

Gilmore crucially reminds us that “autobiographical identity and agency are not identical to identity and agency in ‘real life’; rather, they are its representation,” which is “a construction” (Gilmore 1994: 48). She argues not for “a history of Truth” but a “history of ‘truth’ *telling*” (48). It is precisely the figure of the female truth-teller that proved so problematic in the reception of English writer Rachel Cusk’s autobiographical books. Cusk, a contemporary English novelist, serves as an illustrative example of certain issues relating to women’s memoirs, as well as the element of autobiography in fiction. More precisely, we see how the male-centered “master narrative”

---

<sup>1</sup> Sibelan Forrester has argued that women writers from Croatia and Serbia are subject to a double marginality when it comes to selection for English translation: firstly, as writers of lesser-known languages and a geographical position somewhere between larger, more dominant cultures; secondly, as women writers (Forrester 2020: 29).

and interpretive framework in autobiography scholarship (or criticism) remains dominant.

Rachel Cusk had written several novels of different genres early in her career. At some point, the memoir seemed the best form for what she wanted to say: subjects connected to family (motherhood, a family holiday, divorce), where the ideas would matter more if the reader believed the authenticity of the voice. So, she said, she was “offering the I” (Shakespeare 2018) in order to address them: *A Life’s Work*, *The Last Supper*, and *Aftermath*. Also important for Cusk, at least in terms of *A Life’s Work*, was to leave a record of a psycho-emotional state (childbirth and early motherhood) which she would probably never again inhabit (Cusk 2008). These works inspired a maelstrom of criticism that homed in on perceived flaws in the “real-life” writer’s personality (she is “a brittle little dominatrix and peerless narcissist” [Long 2012]) and her handling of situations (Cusk notes how one critic claimed that “she confines her daughter to the kitchen like an animal” [Cusk 2008]). Such reviews paid scant attention to the literary qualities of the texts: when Camilla Long reviews *Aftermath* in the *Sunday Times*, what she does note about the style is highly dismissive: “The strange bit is everything else. The book is crammed with mad, flowery metaphors and hifalutin creative-writing experiments” (Long 2012).

Such reviews reveal multiple issues. First, they do not treat the text as a text, a literary work, but somehow conflate the writing with the author’s personality. Granted, Cusk’s professed desire for an authentic voice in which the reader could feel invested does feed into this; however, the fact remains that this is a work of literary self-representation, and therefore a construction. To ignore this is to fall into the presumption that the *I* of the work and the author form a stable, unified *I*; in this sense, there is a double-stripping of Cusk’s agency, both as writer and in “real life.” Second, to accuse the work of being experimental or to deride it for being less than forthcoming about certain facts presumes that there is a whole truth to which the memoir must remain faithful. It likewise ignores a long tradition of experimental women’s autobiographical writing. Finally, they miss one of the works’ most valuable qualities, the unflinching honesty with which Cusk writes: she does not shy away from unflattering images of herself, but rather conveys her own contradictions or nonrationality without explaining them away or apologizing. For example, in *Aftermath* she tells her husband (who apparently has done at least half of the childcare for their two daughters, and possibly more) that she wants full custody: “They’re my children. They

belong to me” (Cusk 2012: np). Naturally, such statements may seem hard to defend, which is precisely the point. It is raw moments like these when the truth-teller reveals herself fully, and critics found them unforgiveable. (She is also apparently broadly “hated” on online forums for British mothers.)

Cusk experienced what she calls “creative death” (Kellaway 2014) after the fiascos of her memoirs. She could neither read nor write, and fiction was “fake and embarrassing. Once you have suffered sufficiently, the idea of making up John and Jane and having them do things together seems utterly ridiculous. Yet my mode of autobiography had come to an end. I could not do it without being misunderstood and making people angry” (Kellaway 2014). What followed was a rather extraordinary transformation of writing style, something hailed by critics as the reinvention of the novel, and what Cusk calls an “annihilated perspective.” Her *Outline* trilogy is narrated by a British writer named Faye, who on her travels has a series of encounters that involve her silently listening to others’ long monologues, which comprise the bulk of each novel. Faye herself rarely speaks, and her own narration is minimal – thus her identity seems almost completely absent, withdrawn or withheld (Shakespeare 2018).

Indeed, Cusk herself notes a certain transformation took place in her own self during her creative crisis, and that she reemerged a “consciously ‘obscured’” writer: “A journalist recently told me that she had been sent to find out who I was,” Cusk said. “There seems to be some problem about my identity. But no one can find it, because it’s not there—I have lost all interest in having a self. Being a person has always meant getting blamed for it” (Thurman 2017). Critics often refer to her trilogy as semi-autobiographical, and certainly there are parallels (e.g. Faye is English, divorced, middle aged with two children; one novel includes Faye’s experience buying and renovating an old flat in London, an event from Cusk’s life that she recounts elsewhere in an essay). Cusk does not see her work as autofiction (Shakespeare 2016), but she does sense that, while her former mode of autobiography has ended, “I’m certain autobiography is increasingly the only form in all the arts. Description, character – these are dead or dying in reality as well as in art” (Guardian 2014).

The reception of Cusk’s memoirs, and the ensuing shift in the form of her fiction, are telling of the state of autobiographical writing, particularly for women. The “cruelty and bullying” (Thurman 2017) to which she was subjected highlight the precarious position of women writing memoirs: that the works are not addressed in terms of literature, but rather the



identity constructed by the text becomes the object of scrutiny, mistaking representation for reality, and completely ignoring the fact that it is a *constructed* identity. On the other hand, a fictional or fictionalized form offers perhaps more freedom and a certain degree of protection from personal attacks.

### 3. MIDLIFE AND THE CRISIS OF THE INNER WORLD: IVANA DIMIĆ'S *ARZAMAS* AND JELENA LENGOLD'S *BALTIMOR*

The freedom of the fictional form deeply infused with autobiographical detail is explored by two established Serbian writers, Ivana Dimić in *Arzamas* (2016) and Jelena Lengold in *Baltimor* (2003). The two works, both marketed as novels, share numerous overlaps in terms of formal choices and themes; their short chapters, alternating in form and narrative focus, address issues of middle age, the choice not to have children, and tensions in the mother-daughter relationship – especially in the context of the Serbian maternal prototype, which places oppressively unrealistic expectations on a woman. Just as significant to both plots is the very fact and nature of writing, which both texts connect, formally and thematically, to exploration of the subconscious, dreams, and inner life.

*Arzamas* details a mother-daughter relationship in the final years of the mother's life. The two women live alone together after the passing of the father several years back; the book ends in the death of mother, the "child" left alone. Like the author, the narrator is named Ivana and is a middle-aged playwright. She is unmarried and lives with her mother, who continues to perform "women's work" obsessively – cooking, cleaning, ironing, and scrubbing the hall stairs (often at midnight) – repeating stock phrases such as "I can't do everything" (Dimić 2016: 124).<sup>2</sup> Ivana, who has chosen a very different direction in life, is constantly criticized for not living up to the societal expectations of women to marry, bear children, and maintain a perfect household. Moreover, her efforts as caregiver are continuously frustrated by her mother's resistance, independence, and increasing dementia. Despite their altercations and misunderstandings, however, their relationship is clearly infused with love and tenderness, and the mother's death leaves Ivana devastated.

---

<sup>2</sup> All quotations from Serbian texts are my own translations.

The scenes between the two women (and doctors, guests, etc.) are written in dramatic dialogue, emphasizing the two characters and foregoing any narrative interpretation or elaboration. These chapters alternate with brief prose sections (one might call them prose poems), which bear no direct narrative connection to the overarching plot, nor to one another. In their dreamlike, anaphoric style, however, they form a kind of continuum, often describing extreme emotional states, freakish natural occurrences or near catastrophes, and obsessive rehearsals of death and the afterlife. In this sense, we might infer that they are accounts of the daughter’s (or perhaps the author’s) inner life during this period. Interestingly, they also directly address the question of writing and genre: “I don’t belong anywhere. What I write isn’t poetry, at least not in any recognizable form. Prose rejected me long ago because of my brevity, and it regards my stories with the disdain of a river looking at an insignificant stream. Dramas want to be seen – no one’s terribly excited to read them” (Dimić 2016: 69). Later in the book, the question of the isolated, solitary writer’s life takes on greater significance as Ivana works on a project about Emily Dickinson, whose figure proves a source of solace and solidarity.

Poet Jelena Lengold’s first novel, *Baltimor*, is a dynamic meditation on middle age that delves into issues rarely addressed in such a context: marital infidelity, sex, obsession with freak accidents and death, suicidal fantasies, online sex chat rooms and voyeurism, masturbation, pornography, and, indeed, the taboo of not having children. As in Dimić’s text, the narrator has the same age and occupation as the author (and also shares her central preoccupation: writing a novel), though her name is never mentioned. This combination of suggestion and withholding challenges the reflexive tendency to equate the narrator with the author, and establishes a certain productive tension that raises the stakes of the ideas discussed.

*Baltimor*’s short chapters form a cycle of different scenes from the life of the narrator, some more frequent than others: the unsuspecting man she watches online every day at 2 p.m. via a livestream webcam in Baltimore, Maryland; domestic scenes with her husband; childhood memories; scenes that exemplify her strained relationship with her mother; reflections on death, chance, and freak accidents; and, most memorably, scenes with her therapist, which serve as an opportunity for a lengthy analysis of the narrator’s past, her present emotional state, her relationship with her mother and others, her view of herself, the multiplicity of identity, and the possibility of self-acceptance. With psychoanalysis functioning as the backbone of the

narrative, the cycling between fantasy, memory, and daily life foregrounds their interconnectedness, and at times leaves ambiguous where the border is between these different spaces of being – particularly in the age of the Internet, where fantasy and reality can flip in an instant.

One of the narrator's central conflicts is the disparity between how she would like to live and the reality of her daily life. One episode in particular brings this to the fore: she recounts a period in the past when she decided, quite unprompted, to stop talking and to “finally behave exactly as I wished” (Lengold 2011: 54). She felt pure of purpose, with a clear sense of “what was important and unimportant, the people I needed to hear and those who meant nothing to me” (56). It might have been one of the happiest periods of her life if it weren't for the doctor summoned by her mother and husband to give her an injection; her silence came to an end in a hospital room. It turns out, she notes, that “we're only considered normal if we live opposite to our deepest needs” (57), and that “happiness” is what “we could from now on call the deception in which we'll continue our lives” (58). The conflict between others' expectations and one's own instincts and preferences takes on a distinctly feminist element in both *Arzamas* and *Baltimor*, as both narrators are confronted with the unconventional life choices they've made (a career in writing, not having children, and, in Dimić's case, remaining unmarried). The alternating, cyclical structure of both novels allows for movement between the quotidian and their inner thoughts, desires, and fears – all the while emphasizing the stark contrast between these worlds.

Although both texts resist the equation of narrator and author,<sup>3</sup> strong elements of self-representation nevertheless serve, as Rachel Cusk intended with her memoirs, to establish a certain level of veracity that encourages the reader to engage with the issues on a more intense level. At the same time, the formal liberation and experimentation permitted by the novel both insulate the texts from being read (or criticized, or dismissed) as “real life” and foreground aesthetics as equally, if not more, important.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Dimić has called *Arzamas*, which won the prestigious NIN prize, “a completely personal story” (“Ivana Dimić” 2017) written during seven of the nine years she spent caring for her ailing mother. And while the dramatic scenes eschew an autobiographical *I*, the prose-poetry chapters have an intensely personal quality.

<sup>4</sup> Here I rely on an observation made about Sheila Heti's novel, discussed below, in Miller and Bailar (2019): “Heti makes it clear that she does not attempt to depict any “real” life but rather to write literary art, which renders questions about the faithfulness of her

#### 4. ART AND ARTIST: THE AUTOFICTION OF SHEILA HETI AND MARIJA RATKOVIĆ

In contrast Lengold’s and Dimić’s accounts of midlife that strongly suggest a degree of self-representation, *Ispod majice* (‘Under the Shirt’) by Marija Ratković and *How Should a Person Be?* by Sheila Heti use the author’s name “as a potential site of experimentation rather than a contractual sign of identity” (Gilmore 1994: 42). The genre of autofiction emerged in the 1970s as a response to the constraints of autobiography. Roland Barthes and Gérard Genette define it as a text in which the *I* is explicitly fictionalized, thus emphasizing that “any textual *I* is a *fictive being* ... and drawing focus to the process of textual production, that is, the very process of telling/writing and the narrative structure” (Zlatar Violić 2009: 40). Indeed, identity is very much at stake in these two texts, narrated by Marija Ratković and Sheila, respectively: two writers in their late 20s struggling to make sense of their place in the world.

As opposed to the withdrawn narrator of Rachel Cusk’s novels, the narrators in *Ispod majice* and *How Should a Person Be* dominate the text, recording in minute detail the events in their lives and their own subjective experience. There are reflections typical of autobiography: childhood, the nature of friendships, romantic relationships, certain pivotal events in the past. Both are writers with projects they are supposed to be working on (a book, a play), but have been putting off. Ratković and Heti are well-versed in theory, and have an express interest in the destructive aspects of human behavior, and in particular “the close relation between intimacy and violence” (Miller & Bailar 2019: 152). Both texts detail excesses and taboos: explicit sexual scenes that include elements of consensual violence, drug use, fantasies of extreme violence, and suicidal fantasies and attempts. The narrators are both plagued by fear of failure and the chasm between fantasy and reality.

Ratković’s novel centers around a romantic relationship, already ended, that was obsessive, all-consuming, destructive, and masochistic, but also full of tenderness and genuine love. Marija’s compulsive personality is matched by her compulsive prose style. The narrative seems fated to unravel, given her propensity for obsessive description and/or analysis; indeed, the novel

---

representations or her readers’ emotional attachment to her texts less appropriate than ones of aesthetics” (149).

moves diachronically, with little concern for connecting the dots between the scenes in each chapter. The scanty plot surfaces only occasionally and in fragmented order, while Marija's own identity is hinted at here and there but never developed in any systematic way. Such formal choices reflect Marija's own sense (or fear) of having no identity: "The only truth was that I was probably obsessed with myself alone, with some imaginary marathons of victories over myself, imaginary competitions with people I know absolutely nothing about" (Ratković 2020: 61). When she steps out of this "imaginary kingdom" she becomes aware of how "senseless" her existence is, and envies others "because they feel, they're led by desires... I envied them their humanity, which I maybe don't have" (61). Elsewhere, she worries about "losing my humanity, if I ever had it to begin with?" (85). In this sense, the use of the author's name as the narrator's turns the entire question of identity on its head, making the narrator seem utterly unidentifiable, as though this were merely a moniker – hence the novel's epigraph: "nothing was like this" (7).

If names and identifying factors such as job and age (which we only find out indirectly and well into the text) are irrelevant, the body is very much foregrounded: as a site of pleasure in sex, as something inexplicably mortal, as vulnerable to disease and subject to all manner of indignity and invasion, and, above all, a site of pain that is to be despised, given away, rejected, drugged – or perhaps loved "the way a bad, rebellious mother feels inseparable from her children as they're being taken away by a social worker" (Ratković 2020: 298). It is through the body that the novel takes not only its title, but its real shape, as Marija is faced with advanced cervical cancer that requires a radical hysterectomy and places her life in jeopardy. From her diagnosis onward – somewhere around the middle of the text – the narrative gathers momentum as we follow Marija through her own denial, depression and hope, as well as the details of her treatment. Through the body, here suffering a gendered disease, we also pass into a feminist sphere that documents an issue rarely discussed in public in Serbia (Janjić 2020). Indeed, the author herself had this same type of cancer and publicly documented her experience in a film, *One and a Half Women Per Day*.

Whereas *Ispod majice* dwells almost pathologically on various situations in the narrator's life, *How Should a Person Be?* comprises Sheila's tentative assertions and interpretations of the events and people around her in a style that blends banality, idiosyncrasy and lofty flights into philosophical questions (e.g., "My gut suggested that the man who was breaking bottles

[in the bar] was the hero. I sensed something immovable in the center of him – maybe not admirable, but strong and stable and straight” [Heti 2012: 99]). The text itself moves between prose and drama without any transitions: a chapter may suddenly turn into a dramatic dialogue, and vice versa. Most chapters are short, some very short, giving the piece a fragmented yet cyclical quality that Heti muses may be an alternative to the “journey structure [as a] fundamentally masculine form” (Miller & Bailar 2019: 172).

The novel follows Sheila, a writer, and her best friend Margaux, a painter, through periods of closeness and estrangement that arise from conversations about art and their own artistic practices. Sheila is preoccupied with a sense that something is “ugly” in her (Heti 2012: 19), and her narrative relates various episodes in which she attempts to find the beautiful in others and imitate it. She sees this search to somehow “repair” (19) herself as inimical to writing her play, a process that she conceives as a time of solitude: “*It is time to stop asking questions of other people. It is time to just go into a cocoon and spin your soul*” (9). Sheila frames these aspirations in a feminist context: the question of artistic genius is, in a sense, simpler for women, since “we don’t have too many examples of what a genius looks like” (8). On the other hand, she turns the titular question of the novel, “how should a person be?” into a feminist predicament, for it appears that her wondering, and seeking the answer everywhere, is in fact a function of an insecurity or lack of confidence arising from a male-imposed paradigm that we *need* to be a certain way: “hadn’t I *always* gone into the world making everyone and everything a lesson in how I should be? Somehow I had turned myself into the worst thing in the world: I was just another man who wanted to teach me something” (160).

That’s not to say the question has no value. Indeed, it is one that, as we’ve seen, runs through virtually all of the texts discussed here. Of course, we never find an answer, but in the end it is implied that this text is her play (which, Margaux tells her, doesn’t have to be a play), and that it, as a whole, forms a response to the question. Likewise, at the end of *Ispod majice* Marija appears to have produced something for her publisher, and in the final chapter, a mere half page in length, she walks into her office after a very long absence, presumably with a manuscript. In both texts, therefore, it is the completion of the work of art, following an extended personal and creative struggle, that brings a kind of resolution and redemption to the meaninglessness they perceive in themselves or others.

Insofar as the novels' narrative art culminates in an act of literary creation, the autofiction genre here emphasizes "writing itself as constitutive of autobiographical identity" (Gilmore 1994: 42), in this case of the narrators – but perhaps even the authors themselves, whether or not the events depicted actually occurred. As Miller and Bailar (2019) comment, "Heti makes it clear that she does not attempt to depict any 'real' life but rather to write literary art, which renders questions about the faithfulness of her representations or her readers' emotional attachment to her texts less appropriate than ones of aesthetics" (149). Nevertheless, both Heti's and Ratković's use of their own names and other autobiographical information in the text undeniably implies the degree to which every author uses personal experience as a source for writing (Miller & Bailar 2019: 157).<sup>5</sup>

## 5. THE FAULT LINES OF AUTOBIOGRAPHICAL DISCOURSE: MARGO JEFFERSON'S *NEGROLAND*

Since my focus has largely been on texts that eschew the label of autobiography, I want to close with an example of a more classically conceived memoir, as an example of the form's instantiation in contemporary American literature. Margo Jefferson's *Negroland* (2015) is a loose, dynamic account of the life of an African-American woman growing up in America's privileged Black elite. In this context, Gilmore's autobiographics take on issues not only of gender, but of race and class as well, and discourse cannot be separated from the individual body or collective history.

Jefferson is a cautious memoirist, opening with a kind of apology: "I was taught to avoid showing off" (Jefferson 2015: 3), which takes on particular weight in the cultural context of what she calls "Negroland": "a small region in North America where residents were sheltered by a certain amount of privilege and plenty" (3). For this community, whose history is intertwined with Jefferson's own, displaying one's accomplishments was almost as perilous as revealing one's weaknesses – in this sense, the stakes are clearly higher for Jefferson than for other authors discussed here. As Gilmore reminds us in her problematization of Bakhtin's discourse of reciprocity,

---

<sup>5</sup> It should be noted that Heti does not identify her own works as autofiction, at least in the sense of the current "school" popular in North America at the time, which posits the genre as a "quest narrative for an authentic self" (Miller & Bailar 2019: 157). However, autofiction as defined by Barthes and Gérard Genette, cited above, might be usefully applied to the analysis of both novels, without the need to categorize them definitively as such.

women find themselves in “complex relation to their communities of homes of origin and to the communities they join” (Gilmore 1994: 5), thus they often lack the stable audience that, according to Bakhtin, shapes and affirms the writer’s discourse. Jefferson never seems on certain ground vis-à-vis her reader and the discourse she may or may not engage in, caught as she is between several different communities of discourse, and unable to predict the ideology that will inform how her words will be received.

At the same time, the reservations she expresses in her opening chapter have a universal quality:

I’m going to change my tone now. I think it’s too easy to recount unhappy memories when you write about yourself. You bask in your own innocence. You revere your grief.... Nothing is just personal. And all readers are strangers. Right now I’m overwhelmed by trying to calculate, imagine, what these readers might expect of me; reject, demand, deny; how this one will insist, as that one resists... So let me turn back, subdue my individual self, and enter history. (Jefferson 2015: 6)

The history she enters begins with the lesser-known existence of various “Negrolands” since the arrival of Black people to the continent. She traces the accomplishments of individuals, and describes the smaller and larger communities in which Black people were able to build their lives, develop their culture and even make fortunes. This transitions into her experiences growing up, constantly negotiating the pleasures and familiarities of her privileged life in Chicago’s Negroland with the desires and confusions arising in a wider world dominated by white culture with all its varieties of racism.

Jefferson’s memoir is highly intertextual, constantly referring to the images, films, music, and, above all, literary works that proved formative in her adolescence and beyond. Her tone remains frequently tentative, and her prose has a terse, fragmentary quality, never indulging in too much detail or lingering too long on her own “unhappy memories.” She is more concerned in showing the larger dynamics of the world in which she grew up, and the process of coming to an awareness of the deep ironies of being “an Other in America,” which

teaches you to imagine what can’t imagine you. That’s your first education. Then comes the second. Call it your social and intellectual change. The world outside you gets reconfigured, and inside you too. Patterns deviate and fracture. Hierarchies disperse. Now you can imagine yourself as central. It feels grand. But don’t stop there. Let that self extend into other narratives and truths.

All of them shifting even as I write. (Jefferson 2015: 239)



By framing her experience within the larger narrative of Black history and weaving her narrative into others, Jefferson strikes a balance that reminds us how, indeed, “nothing is just personal.” Her equivocal tone aligns with her constant sense of belonging to – or moving between – multiple communities of discourse (“Actually, I’m as white as I am black,” she tells a lover [209]). In the end, her poetic style draws attention to the fact of the text, as well as the construction of self that takes place through writing and other technologies,<sup>6</sup> concluding with the confession, “There are days when I still want to dismantle this constructed self of mine” (240).

## 6. CONCLUSION

None of these texts – not even *Negroland* – is concerned with tracing the development of the single, consistent, “unified I” exemplified in the male-dominated genre of autobiography. If Cusk’s first memoir, *A Life’s Work*, assumed a stable *I* in the name of truth-telling (a truth-telling of the shifts in identity that occur in early motherhood), by *Aftermath* she had destabilized it: for example, in an abrupt shift, the final chapter is narrated from the first-person perspective of a nanny who came to work for the family, and Cusk is suddenly portrayed, namelessly, through this young woman’s eyes. In the end, Cusk transformed her fiction style by nearly obliterating the *I* altogether, all the while maintaining that autobiography is “the only form” for today’s art (Kellaway 2014).

The other works discussed here certainly share that commitment, albeit with various approaches to what form it will take. By emphasizing aesthetics through writer-narrators, meditations on the creative process and the role of the artist, and genre/style choices that foreground the text as a construction rather than a stand-in for the autobiographical *I*, the texts call attention to the act of writing, particularly as a space of “self-invention, self-discovery, and self-representation” (Gilmore 1994: 42) – even if for the narrator alone.

---

<sup>6</sup> Here I use “technologies” in the Foucauldian sense: “technologies of the self, which permit individuals to effect by their own means or with the help of others a certain number of operations on their own bodies and souls, thoughts, conduct, and way of being, so as to transform I themselves in order to attain a certain state of happiness, purity, wisdom, perfection, or immortality” (Foucault 1982).

In *Arzamas* one prose poem begins, “A letter arrived for me just before Christmas, with precise instructions on how to live” (Dimić 2016: 13). Unfortunately, the letters begin to deform, until the entire epistle resembles a rug with inscrutable hieroglyphs – so much for the easily attained future. Even Margo Jefferson, nearing 70, asks, “Have I made a viable life for myself?” (Jefferson 2015: 239). Rather than narrating “how I became what I am,” all of these texts ask instead: How should I be? What am I? And, at the same time, how should I write? What is it to write?

## REFERENCES

- Cusk, R. (2008, March 21). I Was Only Being Honest. *The Guardian*. <<https://www.theguardian.com/books/2008/mar/21/biography.women>>. Accessed 25 November 2021.
- Cusk, R. (2012). *Aftermath* [eBook edition]. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Dimić, I. (2016). *Arzamas* [electronic edition]. Belgrade: Laguna. <[https://www.knjizararoman.rs/\\_public/upload/init/55/knjiga-arzamas-ivana-dimic-laguna-knjizara-roman-odlomak-55771.pdf](https://www.knjizararoman.rs/_public/upload/init/55/knjiga-arzamas-ivana-dimic-laguna-knjizara-roman-odlomak-55771.pdf)>. Accessed 25 November 2021.
- Forrester, S. (2020). From a Double-Margin: Anglophone Translation of Women’s Writing from Croatian and Serbian. *Reči*, 12.13, 29–41. <10.5937/reci2013029F>. Accessed 25 November 2021.
- Foucault, M. (1982). Technologies of the Self. Foucault.info. <<https://foucault.info/documents/foucault.technologiesOfSelf.en/>>. Accessed 25 November 2021.
- Heti, S. (2012). *How Should a Person Be?* [electronic edition]. New York: Henry Holt.
- Ivana Dimić: “Arzamas” je krajnje lična priča. (2017, January 17). *Nedeljnik*. <<https://arhiva.nedeljnik.rs/nedeljnik/portalnews/ivana-dimic-arzamas-je-krajnje-licna-prica>>. Accessed 25 November 2021.
- Jefferson, M. (2015). *Negroland*. New York: Vintage.
- Kellaway, K. (2014, August 24). Rachel Cusk: “Aftermath was creative death. I was heading into total silence.” *The Guardian*. <<https://www.theguardian.com/books/2014/aug/24/rachel-cusk-interview-aftermath-outline>>. Accessed 25 November 2021.

- Lengold, J. (2011). *Baltimor*. Belgrade: Arhipelag.
- Long, C. (2012, March 4). Aftermath: On Marriage and Separation by Rachel Cusk. *The Sunday Times*. <<http://www.theomnivore.com/camilla-long-on-aftermath-by-rachel-cusk/>>. Accessed 25 November 2021.
- Miller, M. F. & M. Bailer (2019). An Interview with Sheila Heti. *Contemporary Literature*, 60.2, 146–173. *Project MUSE*. <<https://www.muse.jhu.edu/article/757958>>. Accessed 25 November 2021.
- Ratković, M. (2020). *Ispod majice*. Zemun: Kontrast.
- Shakespeare and Company Bookshop. (2016, December 16). *Rachel Cusk on Kudos* [video]. YouTube. <<https://youtu.be/905YOVDmpT4>>. Accessed 25 November 2021.
- Thurman, J. (2017, July 31). Rachel Cusk Gut-Renovates the Novel. *The New Yorker*. <<https://www.newyorker.com/magazine/2017/08/07/rachel-cusk-gut-renovates-the-novel>>. Accessed 25 November 2021.
- Tomić, S. (2018). Žene, pamćenje, i istorija: Autobiografika kao suočavanje sa prošlošću i sredstvo za kreiranje drugačije budućnosti. *Sociologija*, 60.1, 376–388. <<https://doi.org/10.2298/SOC1801376T>>. Accessed 9 May 2021.
- Zlatar Violić, A. (2009). Autobiografija: Teorijski izazovi. *Polja* 54.459, 36–43. <<https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/459-7.pdf>>. Accessed 25 November 2021.

Nicole Burgund

„OTVARANJE JA-PERSPEKTIVE” : AUTOBIOGRAFIKA  
U SAVREMENOJ ŽENSKOJ PROZI

**Rezime:** Postoje među teoretičarima podeljena mišljenja o tome kako se autobiografija kao žanr definiše: kao vrsta pisanja nastala početkom 19. veka sa jasnim parametrima, ili kao širok pojam koji uključuje bilo kakav tekst u prvom licu gde autor piše o sebi. Ipak, Li Gilmor, u svojoj knjizi *Autobiographics*, podseća nas da, bez obzira na to kako je definišemo, autobiografija jeste kanonski muški žanr koji podrazumeva objedinjeno, autoritativno *ja*. Takav model vrlo lako isključuje žensko autobiografsko pisanje, u kojem je diskurs često raznolik i eksperimentalan, koje bi pre postavilo pitanja u vezi sa identitetom i istinom nego da uspostavi čvrsto i dosledno *ja*. Kako bi započela mapiranje ženskog auto-reprezentativnog pisanja, Gilmor predlaže termin autobiografika (*autobiographics*) kao alternativu reči ‘autobiografiji,’ koji označava širok raspon strategija gde je samo pisanje u prvom planu. Kroz ovu prizmu se razmatraju savremeni tekstovi ženske autobiografske proze iz anglosfere i Srbije. Račel Kask, autorka iz Engleske, predstavlja primer rizika koji se pojavljuje kada žena piše autobiografski tekst: kritika njenog dela je bila mahom negativna i to najpre zbog percepcija njenog karaktera. Naime, osudili su tekstove kao pandane realnosti, a ne kao konstrukcije po sebi. Kask je nakon loše recepcije potpuno promenila svoj stil, vraćajući se fikciji ali sa promenjenom perspektivom. U Srbiji, ženska autobiografika više naginje ka fikcionalizaciji stvarnog (Ivana Dimić, Jelena Lengold, Marija Ratković), i često eksperimentiše u pogledu forme (multižanrovske, fragmentarne, kompulzive), naglašavajući estetski aspekt. U Kanadi, Šila Heti radi

nešto slično u svom romanu iz života (*‘novel from life’*), koji bi mogao da se smatra primerom autofikcije. Na kraju, memoari američke spisateljice Margo Džeferson pokazuje kako autobiografika funkcioniše u tekstu koji se otvoreno predstavlja kao istinita priča. Svim ovim tekstovima zajedničko je da postavljaju pitanja: Ko sam ja? Kako bi trebalo da živim? Kako pisati? Šta znači pisati?

**Ključne reči:** teorija autobiografije, žensko pisanje, autobiografika, Jelena Lengold, Ivana Dimić, Marija Ratković



**Bojana D. Gledić\***

University of Belgrade, Faculty of Philology  
Department of English

## ODES TO NEW YORK CITY – TWO PORTRAITS BY TWO SERBIAN WOMEN AUTHORS A CENTURY APART

**Abstract:** Some four score years ago, Ayn Rand wrote: “I would give the greatest sunset in the world for one sight of New York’s skyline.” (1993: 446) A few years later, it was Simone de Beauvoir who famously said: “... there’s something in the New York air that makes sleep useless; perhaps it’s because your heart beats more quickly here than elsewhere...” (1999: 18). Up to the present, New York City has not ceased to mesmerise Americans and foreigners alike. But what kind of cultural space does the city constitute, and what kind of place is it? Is there only one, or are there many New York Cities, each of them given a new coat of paint through the lens of the observer? In this paper, we propose to take a unique look at this fascinating locus, through the eyes of two Serbian women authors who wrote about it as foreign visitors almost exactly a century apart. Following Fritz Steele’s definition of the sense of place (1981), *Novi svet ili u Americi godinu dana* (*The New World or A Year in America*, 2019) by Jelena J. Dimitrijević and *Tamo je ovde* (*Over There Is Here*, 2019) by Maja Lalević Pišćević will be examined through a thorough contrastive analysis, focusing on the relationship between the social and the physical setting and taking into account the differences in Serbian and American culture. Both written in documentary style and both published by the same publishing house in Belgrade in 2019, the former is a series of travel essays written in 1919/1920 and the latter a collection of columns written for the “Nedeljnik” weekly in 2016/2017. The detailed descriptions and impressions provided by two brilliant and insightful women authors will generate interesting conclusions about the shaping of the perception of various images and signals, sights and sounds, into quite personal, but intertwining views of New York City and its cultural space through the eyes of two Serbian nationals.

**Keywords:** sense of place, cultural space, New York City, Jelena J. Dimitrijevic, Maja Lalevic Piscevic

---

\* bojana.gledic@fil.bg.ac.rs; bojanadgledic@gmail.com

## 1. INTRODUCTION: CAPTURING THE CITY THAT NEVER SLEEPS

This paper examines two unique pieces of writing produced almost exactly a century apart – *Novi svet ili u Americi godinu dana* (*The New World or A Year in America*, 2019) written in 1919/1920 by Jelena J. Dimitrijević and *Tamo je ovde* (*Over There Is Here*, 2019) written in 2016/2017 by Maja Lalević Piščević. Both these works were written in documentary style, the former as a series of travel essays (considered to be the first Serbian piece of travel writing depicting the United States, first published in 1934) and the latter a collection of columns written for the “Nedeljnik” weekly in 2016/2017 (at a time when New York City is widely considered to be the cultural capital of the world). Curiously enough, both these works were published by the same publishing house in Belgrade in 2019, which is another feature they have in common.

The two aforementioned pieces of writing might be categorized as crossovers between pieces of travel writing and diaries/memoirs or even novels. Both written by female authors, they unmistakably contain a personal touch which adds a certain air of originality to the vivid place depictions of New York City. The first one, in chronological order, *Novi svet ili u Americi godinu dana* (*The New World or A Year in America*) by Jelena J. Dimitrijević, was written at approximately the end of the era of Decadence in place writing and the beginning of modernism, while the second one, *Tamo je ovde* (*Over There Is Here*) by Maja Lalević Piščević was written at a time in the history of literature that is repeatedly being called post-postmodernism and the exact name of which will probably become known in the years or decades to come. There is also a stark difference between the periods in history in which these two works were written – Jelena J. Dimitrijević wrote at a time when the whole of Europe was recovering from the bloody carnage of the First World War, while Maja Lalević Piščević came to live in a New York City that had been forever changed by the tragic circumstances and aftermath of the vicious terrorist attacks of 9/11. Still, even though written almost exactly a century apart, both travel pieces contain an aura of a sense of place similar to what Fritz Steele defined in his 1981 publication titled *The Sense of Place*. Jelena J. Dimitrijević’s insightful piece, written in 1919/1920 and first published in 1934, was based on the experience of a New York City that was a budding metropolis – only a decade or so prior to the author’s arrival, what would later become the City’s landmarks were erected: the Flatiron Building (originally the Fuller Building) in 1902, the tower of the

Metropolitan Life Insurance Company Tower (colloquially known as the Met Life Tower) in 1905 and the Woolworth Building in 1913 (the tallest building in the world from 1913 to 1930). Through many delightful anecdotes and personal commentary, the author describes a New York City that can never be known to the modern traveller. However, as we shall see later on, many of the tropes in her writing are what Maja Lalević Piščević will also reflect upon almost exactly a century later.

It is a commonly known fact that in this past half century or so New York City has become somewhat of a household name, and not just in the West. It has been immortalized in countless poems, novels, short stories, plays, not to mention movies and TV shows. If you ask a random person to tell you something about New York, it might probably be assumed that they will be able to tell you at least a few sentences, and also whether they are a fan of the city or not, even though many will probably not have visited it. In fact, New York City has become so popular and well-known that it is frequently featured on clothing and various merchandise as if it represented a unanimously elected capital of the world. And while many years ago it may have been quite difficult to capture the essence of a city that was rapidly growing and changing on a daily level: “New York is ... the ultimate challenge to the novelist, refusing to sit still long enough for any representation to appear contemporary.” (Murray 2016: 181), nowadays there are so many factual and fictional depictions of The City that it has become futile to even discuss the point of writing about it. The examples are endless – some four score years ago, Ayn Rand wrote: “I would give the greatest sunset in the world for one sight of New York’s skyline.” (1993: 446) and a few years later Simone de Beauvoir famously stated: “... there’s something in the New York air that makes sleep useless; perhaps it’s because your heart beats more quickly here than elsewhere...” (1999: 18), and the list goes on and on. And while writing about The City early on, the European heritage that America was built on used to be a burden and something to look up to but also bury into a deep unrecognizability, New York City has somehow managed to break free from the Old World, and up to the present has not ceased to mesmerise Americans and foreigners alike. This is probably not only due to the “fact” that “if you can make it there you’ll make it anywhere” as preach the lyrics that owing to Frank Sinatra skyrocketed to what would become eternal fame in 1979 (this song is still played on Times Square every New Year’s Eve in New York City), but also to wildly popular TV shows that promote The City, such as “Seinfeld”, “Friends”, “Sex and The City”, to name only a few. In this



digital era, it might also be argued that readers/followers across the globe await every new word written or said about this magical place with bated breath (the number of blogs, vlogs and publications related to it is mind-boggling).

## **2. ODES TO NEW YORK CITY: TWO PORTRAITS BY TWO SERBIAN WOMEN AUTHORS**

Jelena J. Dimitrijević (1862–1945) is considered to be one of the first Serbian women authors of great importance. Born in Kruševac in 1862, Dimitrijević did not manage to get far ahead in school because at the time education was not considered desirable for young women. Despite this outdated and misconceived viewpoint, the author spent her entire life educating herself in various ways and on her own, exploring, researching, travelling, learning foreign languages (she spoke several – German, French, English, Russian, Greek, probably Italian and last but not least Turkish, which enabled her to write invaluable texts about harems). Even according to contemporary education standards, Dimitrijević ended up becoming an erudite, and she was especially good at acquiring knowledge through experience, which was still a novel concept in the decades she lived in, especially when it came to women; but Dimitrijević was ahead of her time in too many ways to count.

Jelena J. Dimitrijević wrote her first poem in 1878, and she would go on to publish her poems in prominent magazines and as separate publications. In February 1881, she got married to her only husband who would become her pillar of support and remain so until his untimely death in combat in 1915. Belgrade became the author's home at the very end of the 19<sup>th</sup> century, in 1898, when she moved there with her husband. Despite Dimitrijević's travels across the globe, Belgrade would remain her permanent place of residence until her death in the spring of 1945. It is also her final resting place, as she was interred at Belgrade's "Novo groblje" cemetery. It is a curious fact that no one attended her funeral, due to an unfortunate mistake in the announcement of the timeslot (Пековић 2018: 230). As one source says, for reasons unknown the funeral was held two hours earlier than announced and Dimitrijević left for her final journey the same way she embarked on her other journeys – alone (Reba Kulauzov 2010: 20).

Aside from poems, Jelena J. Dimitrijević wrote short prose, travel essays and a novel which she won an award for from the Serbian Literary Guild (Srpska književna zadruga) in 1912. Despite her being an established author during her lifetime, Jelena J. Dimitrijević's work was mainly overlooked and forgotten in the decades following the Second World War, and the reasons for this are thought to have been political in nature (Дојчиновић and Милинковић 2018: v). Dimitrijević came from a privileged background and her primary source of interest were not working women, as was desirable at the time (Reba Kulauzov 2010: 20). Her work has been back in the spotlight since the second half of the 1980s, and interest in it has only grown in the 21<sup>st</sup> century, and rightly so, as her work is of invaluable importance for the historical and cultural context of the period she lived in. Dimitrijević was a polyglot and a world traveller, and her series of essays on the United States and New York City which will be discussed in this paper are just one small portion of the fascinating scope of her travel writing which encompasses such faraway places as India and Japan and a journey around the world. As one author aptly put it: "... the published impressions from this journey are one of the most interesting presentations of America from the age of its growth and prosperity."<sup>1</sup> (Пековић 2018: 229). The travel books are considered to be the most important part of Jelena Dimitrijević's legacy, some as descriptions of faraway places and others as testaments to times and circumstances long passed (Пековић 2018: 239).

In the context of this research paper, it is of interest to note that when it comes to Jelena J. Dimitrijević's work: "In many cases it is difficult to establish the specific genre of certain works. The very titles of her travel books invoke epistolary literature, which has its own characteristics, but at the same time they are also travel books."<sup>2</sup> (Пековић 2018: 239). The author transforms what would be considered the typical text of a travel book into that of a novel by focusing on the descriptions of emotions and thoughts, writing in the first person, introducing dialogue (Пековић 2006: 60). In her travel pieces, Dimitrijević also "combines both aspects of reality, the subjective and the objective"<sup>3</sup> (Пековић 2018: 28) and her work creates an exciting

---

<sup>1</sup> "... објављени утисци са овог путовања су један од најзанимљивијих приказа Америке из доба њеног процвата и просперитета."

<sup>2</sup> „У многим случајевима тешко је поједина дела са сигурношћу сврстати у неки одређени жанр. Већ сами наслови њених путописа упућују на епистоларну књижевност која има своје одлике, али у исто време то су и путописи.”

<sup>3</sup> „комбинује оба вида стварности, субјективан и објективан”

discourse due to her gift of storytelling which makes objective writing easily slip into the fictional (Пековић 2018: 15). The travel piece on America has also been described as being of a hybrid genre “vaccinating between a piece of travel writing, a reportage and a diary”<sup>4</sup> (Reba Kulauzov 2010: 18). It is also interesting to note that parts of the travel piece correspond almost exactly to some of Dimitrijević’s short stories and that in her work there is often a thin line between something resembling a novel and something resembling a travel book (Пековић 2006: 57). The thematic circle of the American topics Jelena J. Dimitrijević wrote about includes the short stories titled “American Woman” (“Amerikanka”) and “In America, ‘Something Happened’” (“U Americi, ‘nešto se dogodilo’”), the travel book discussed within this paper and some poems which are kept in the National Library of Serbia (Дојчиновић 2019: i).

Maja Lalević Piščević was born in Belgrade in 1960. Up until this point, she has led a very interesting and versatile life profession-wise. She rose to national stardom with a small but very significant movie role while she was still a teen, having played the love interest of the famous Yugoslav actor Dragan Nikolić (1943–2016) in what would become a cult movie – “National Class Category Up to 785 ccm” (“Nacionalna klasa”) released in 1979. Later on, she also played a role in “Eight Kilos of Happiness” (“Osam kila sreće”) which was released in 1980. Lalević Piščević did not pursue a career in the film industry even though she did complete her studies at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. She was also successful in obtaining a degree in law, having parallelly completed her studies at the Faculty of Law in Belgrade, so she chose to pursue a career in the judiciary system. Mainly due to political reasons, Lalević Piščević abandoned the judiciary at one point and finally opted for a very successful career in international NGOs. This last chosen path was what led her to New York City and the journey which begot *Over There Is Here*.

As Maja Lalević Piščević is neither a professional nor a prolific author to date, there is no pool of literary criticism dedicated to her work as is the case with Jelena J. Dimitrijević. Still, a great deal said about the value of her first and only publication, *Tamo je ovde* (*Over There Is Here*), is available via the video recording of the book launch which is available online<sup>5</sup>. The launch of the aforementioned publication was held on 17<sup>th</sup> April 2019 in Belgrade’s

<sup>4</sup> „varirajući između putopisne forme, reportaže i dnevnika”

<sup>5</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=dNxLGSXu\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=dNxLGSXu_Y) [accessed 14 October 2021]

“Klub književnika” club (founded in 1946 as the Serbian Writers’ Association eatery) and it was organized by the publisher, the “Laguna” publishing house from Belgrade. On this occasion, the launch was hosted by a group of prominent individuals, each highly successful in their respective fields of work: Mr. Srđan Šaper, a professional in the fields of art and advertising, the journalist and TV host Ms. Olja Bečković, the famous playwright Ms. Biljana Srbljanović, the then US ambassador to Serbia Mr. Kyle Randolph Scott, and the main editor of the “Nedeljnik” weekly Mr. Veljko Lalić. Mr. Šaper described the book as a geography of the inner self and a book about inner wanderings. He also said, which is a curious fact, since it is supposed to be a collection of travel essays about New York City, that the main characters of the book are the author’s family members in Belgrade and described it as a book on observation. Ms. Bečković described the book as being about the author’s art of living and not New York City. Ms. Srbljanović invoked Eric Hobsbawm (1917-2012) and his notion of “invented traditions”, saying that the author had her own set of expectations that she walked into when moving into a new world and that some metaphors are more true than reality. Mr. Scott reflected on the fact that the author saw a different USA as a foreigner, and that her perception is more beautiful and cheerful. Finally, Mr. Lalić said that the publication was also about Belgrade. Having said all this, it becomes quite clear that just like in the case of Jelena J. Dimitrijević’s work, the book written by Maja Lalević Piščević cannot be compressed to fit into a single genre, but rather transcends the travel writing form and borders on becoming a piece of fiction.

It was also mentioned at the beginning of this paper that both works discussed resemble memoirs (the people both works are dedicated to also reveal that they contain a personal note – Jelena J. Dimitrijević dedicated her travel book to two dear female friends, Joka Petrović Njegoš and Delfa Iv. Ivanić, while Maja Lalević Piščević dedicated her travel book to her father and all fathers of little girls and all big little girls of which she is one too). This was said in the sense that they resemble a series of letters or diary entries. In Jelena J. Dimitrijević’s case, certain parts of her travel book were in fact originally letters written to close friends, while in the case of Maja Lalević Piščević most sections were originally weekly columns the composition of which also implies having a certain target audience that the author is writing for. Both these works were also written from a female perspective, which affects the choice of topics discussed in them. Being the products of female authors, the works deal with various kinds of women’s issues, race, poverty,

foreign customs and weather (as perceived from the perspective of the gentler sex, which will be illustrated by examples). This is certainly not to say that the works are not objective in nature, on the contrary, but it may be guessed from the choice of topics that they were written by women authors. In fact, according to one scholar, what makes Jelena J. Dimitrijević's travel book unique in Serbian literature is the "feminological thematic circle"<sup>6</sup> (Reba Kulauzov 2010: 64). Perhaps the most obvious difference between the two pieces of travel writing is the historical period they were written in, which was also briefly mentioned in the introductory part of this paper. Jelena J. Dimitrijević visited the United States on two occasions, once in 1919 and the second time in 1927. Unfortunately, it would take a long time for her to publish her travel piece (which mainly encompasses impressions from the first trip), and it was in 1934 that the travel piece first came out. This was unfortunate due to the fact that the great economic crisis of 1929 left America as only a vestige of what it once was. It may be assumed that the success of such a publication would have been much bigger had it been published in the 1920s (Reba Kulauzov 2010: 18), and it may be claimed that this text has greater importance today in the contemporary Serbian feminist literature than in the year of its publication because it enables the reader to find out from first-hand experience what the American women's movement was like, especially in comparison with the diametrically different world of the East, which makes the work an integral component of historical processes rather than providing a single view (Reba Kulauzov 2010: 70). As opposed to these unfortunate circumstances, the columns written on a weekly basis by Maja Lalević Pišćević, which were also published regularly, provided a topical scoop on the weekly news in New York from quite a genuine perspective. These texts too will perhaps one day provide unique insight into a year and a half spent in New York City, as written by a Serbian national of the female gender in the second decade of the 21<sup>st</sup> century. In the text that follows, we shall try to present in more detail what brings these two unique pieces of travel writing together despite them having been written in such different time periods.

---

<sup>6</sup> "feminološki tematski krug"

### 3. A SENSE OF PLACE IN THE CULTURAL MILIEU OF A NEW WORLD

It is a well-known fact that, with some exceptions, from the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries onwards most works of literature have been produced in big cities. The emergence of this trend, of course, lies in urban and industrial expansion due to which more and more people have been moving to the cities for the past few centuries, which led to various changes in the ways of life, both good and bad. The role of the city in literature has been changing with the times, ranging from but not limited to presenting the differences between urban and rural settings, utopian and dystopian renderings, the metropolis, the center as different from the periphery, the contemporary modern and postmodern cosmopolis. The development of using the images of the city in literature has been in step with changes in political views and it cannot be denied that: "... literature has the advantage of being a way to understand cities and city lives which avoids claims to objective truth." (Miles 2019: x) and that "... literary elements were reconceptualized in the face of historical and cultural change, including the commercial, industrial, and postindustrial realms through which the city evolved." (Lehan 1998: xv). This leads one to the conclusion that the city and the urban environment are closely linked with the novelistic form and that the respective paths of development of both intertwine at different levels.

The two works discussed in this paper, *The New World or A Year in America* (*Novi svet ili u Americi godinu dana*) by Jelena J. Dimitrijević and *Over There Is Here* (*Tamo je ovde*) by Maja Lalević Piščević cannot be defined as novels, so they could not be analysed by using any of the theories that connect the novel to the urban environment. In addition to this, the pieces were written almost a century apart, which would not allow them to be discussed within the same framework in this line of study. As Lehan put it: "... the history of the city contains within it the history of Western civilization." (Lehan 1998: 285) and consequently each representation of a city in literature has to take into account the historical circumstances of when a piece of writing was produced. For this reason, a different approach needed to be adopted, and in the introductory part of this paper it was stated that the two works would be examined through a thorough contrastive analysis following Fritz Steele's definition of the sense of place which he defined in his eponymous book of 1981. What is particularly interesting about Fritz Steele's theory and definition is that it can be applied to many areas of human activity, in other words it is not a literary theory *per se* but a theory based on what one would

call common sense and common knowledge. The reason we have chosen this theory as the basis for this paper is twofold. Firstly, there is the very specific and unique nature of the two works in question – we have already commented upon the various genres both pieces could be filed under. In addition to this technical aspect, the two women authors themselves seem to have been quite aware of the particular roles they played in perceiving their surroundings (this is especially true of Jelena J. Dimitrijević) so this justifies making use of one such theory. If we could sum up the entire theory that Fritz Steele has come up with, in his own words it would be: “what we think is an unbiased picture of the world is really a product of time, place, and frame of mind” (1981: 38). Having said this, we shall go on further into the details.

According to Steele, “Place’ has two aspects: The *sense of place*, which is the particular experience of a person in a particular setting... and the *spirit of place*, which is the combination of characteristics that gives some locations a special ‘feel’ or personality...” (1981: 11). Both these aspects will be discussed in this paper, as they both pertain to both works selected. Further points to be taken into account are that: “... we often create our own sense of place by what we bring to a setting and how we use it. This also suggests that most places are only settings until there are users there to complete the picture.” (Steele 1981: 18). Steele illustrates this point by invoking images of New York City: “The point of this scenario should be clear: experience of place on the Fifth Avenue sidewalk can never really be described as simply a function of its physical attributes; we must also take into account the eyes, ears, intentions, and moods of the persons who are experiencing it.” (Steele 1981: 4). It will become clear, as we provide examples from the two pieces of travel writing selected for analysis, how this process that Steele defined actually works. The formula that Steele provides is as follows (1981: 12):

$$\text{SETTING ( Surroundings } + \text{ Context )} + \text{PERSON} = \text{SENSE OF PLACE}$$

(physical setting)      (social setting)      (psychological factors)

In the context of this research, it will become clear that both addends in this equation are of equal importance in experiencing a sense of place. For the two women authors, both the physical and social settings and the psychological factors involved become crucial in their presentations of their own perceptions of a sense of place. Through providing different examples it is our intention to show how this formula works in two different yet similar

pieces of travel writing. In describing the psychological factors involved, Steele writes:

When people come to a setting, they usually do not arrive empty-handed, open to whatever turns up there. They almost always bring a good deal of “baggage” with them that influences how they perceive, use, and feel about the setting. There are two main psychological factors that shape these reactions: the expectations and intentions about what can be seen and should be done in the setting; and mood that provides a general sense of atmosphere, that indicates whether the surroundings are friendly or hostile – or something in between. (1981: 33)

In the case of the two women authors, it becomes clear at the very beginning of the two books that they have this certain amount of “baggage” that they are carrying with them to the New World. Both are leaving behind their former lives, Jelena J. Dimitrijević is leaving a Europe ravaged by war and she is thinking of all the loved ones she lost in the mindless carnage, including her beloved husband. As she travelled to America in 1919, she took an ocean liner from Plymouth (UK), so her voyage took almost ten days and the thoughts she was faced with and the people she encountered are prominently featured in a significant portion of the book’s introductory pages. Maja Lalević Piščević, on the other hand, as she is travelling to the USA in the second decade of the 21<sup>st</sup> century, is taking a direct flight from “Belgrade Nikola Tesla Airport” to New York City’s “John F. Kennedy International Airport”. At one point up in the air, she breaks down while thinking about her life and her family that she has left behind for the very first time in her adult life (Lalević Piščević 2019: 186). Another important aspect of arriving in a (new) place, according to Steele, is the following: “One of these structuring devices is our conception of who we are and what we are doing in a particular setting: our intentions for being there, our expectations as to what we and others should or are likely to do there, and our assumptions about the setting itself.” (1981: 33) Let us discuss each point individually – the intentions of the two women authors were only a little different – Jelena J. Dimitrijević travelled to the New World to explore a new place and to learn new things about it and the people there; on the other hand, Maja Lalević Piščević moved to New York City because of a job. She could have gone there to explore it, as a tourist, but this was not the case. However, had she gone as a tourist, she probably would not have stayed an entire year in the United States, as Dimitrijević did (in modern times, a tourist visa to the US would not allow this). There is, ultimately, one last thing to consider – technically speaking, Dimitrijević could not have gone to the USA as a female



working professional in the post-World-War-One period. In this sense, one may treat the intentions of the two authors as similar – they both spent a longer period of time in New York city unburdened by money issues. As for the second aspect Steele enumerates, their expectations, it seems that they both expected to like New York City, but they did not like it at first. As one would say, the city grew on them, and here are just a few examples to illustrate this (the extended period of beginning to love NYC is frequently mentioned in both books): when Jelena J. Dimitrijević first arrives in America, we find out that she is disappointed by the simple cobblestone of the city streets and the garbage and that she had expected more from New York: “But what disappointment! Is this New York?! What simple cobblestone streets! What garbage! My impression is worse than in Constantinople, after disembarking the ship. And after all, I did not expect much of Constantinople; but how I did of New York!”<sup>7</sup> (Dimitrijević 2019: 81), and at the very end of the book she tells the readers that she is leaving American shores richer: “As so many others have, I have also gotten rich in America. I acquired great wealth there. Not the kind that comes and goes – dollars, but a kind of immeasurable, infinite wealth that cannot be diminished by anyone or anything: experience and – memories.”<sup>8</sup> (Dimitrijević 2019: 446). Further on, she writes: “Although according to its spatial features New York may be the biggest city in the world, and according to its natural position the world’s first, it, without a doubt, is not also the most beautiful city in the world.”<sup>9</sup> (Dimitrijević 2019: 91), adding that: “Yes, New York is not beautiful, but it is quaint. It is original.”<sup>10</sup> (Dimitrijević 2019: 93). Maja Lalević Piščević shares similar thoughts: “So, I have finally admitted it and said it out loud. I love New York. And truth be told I did not love it only four months ago. What is more, I could have sworn that I would never come to love it and I proudly paraded this attitude before my friends who observed my rebelliousness with

---

<sup>7</sup> „Ali kakvo razočaranje! Je li ovo Njujork?! Kakva prosta kaldrma! Kakvo dubre! Utisak gori no u Carigradu, posle iskrcavanja. Uostalom, od Carigrada nisam mnogo ni očekivala; ali od Njujorka!”

<sup>8</sup> „Kao toliki drugi, i ja sam se u Americi obogatila. Stekla sam tamo silno blago. Ne ono što ga danas jeste, sutra nije – dolare, nego jedno neocenljivo, neiscrпно blago kome ne može niko ništa: iskustvo i – uspomene.”

<sup>9</sup> „Mada je Njujork po prostoru možda najveći grad na svetu, a po prirodnom položaju prvi grad na svetu, on, bez sumnje, nije i najlepší grad na svetu.”

<sup>10</sup> „Da, Njujork nije lep, ali je čudnovat. Originalan je.”

a tolerant mix of puzzlement and incomprehension.”<sup>11</sup> (2019: 58) and “... New York keeps on testing you, and every time you think you cannot take any more it bestows upon you a little bit of mercy which makes you wish you stayed in the city forever.”<sup>12</sup> (2019: 96). As time goes by, she unmistakably feels that she is getting to know the city better and becoming quite close with it: “I felt that New York and I were now on a first name basis.”<sup>13</sup> (2019: 181), “I finally stopped wondering what I was doing here and why I was here, because I felt at home.”<sup>14</sup> (2019: 181–182).

The final aspect Steele mentions, the assumptions about the setting, or The City in this case, the situation here is a little ambiguous but in our opinion similar in both cases: it may be argued that Jelena J. Dimitrijević could not have assumed a lot about the New World, as sources of such information were scarce in comparison with modern standards. Maja Lalević Pišćević was definitely in a better position when it came to such assumptions. We may assume that she had seen hundreds of pictures of New York City in her lifetime, probably countless movies, and she probably read a lot of books about it too, since she informs her readers that she loves to read. She has also already been to The United States at the time of her moving there. Having said all this, we would conclude by saying that both authors had certain assumptions, but they both found out new and interesting things about the “New World”. Also, taking the amount of time both authors spent in The City (Dimitrijević almost and entire year, she visited a few other cities during her one-year stay as well, and Lalević Pišćević almost a year and a half, she travelled home a couple of times), we might conclude that they would fall into a category between the residents and the visitors that Steele differentiates between as they perceive a place through different eyes – tourists have no personal history there and usually no responsibilities (1981: 36). In the case of both authors, their stays were too extensive for them not to have personal histories on site. Moreover, while Lalević Pišćević naturally stayed in a rented apartment since she moved to New York for work,

---

<sup>11</sup> „Dakle, konačno sam to priznala i izgovorila. Volim Njujork. A istina je da ga do pre samo četiri meseca nisam volela. Štaviše, mogla sam se zakleti da ga nikada neću zavoleti i s tim stavom sam ponosno paradirala pred svojim prijateljima koji su moj bunt posmatrali s tolerantom mešavinom čuđenja i nerazumevanja.”

<sup>12</sup> „... Njujork te neprekidno iskušava i svaki put kad pomisliš da više ne možeš, on ti pokloni malo milosti od koje poželiš da zauvek u njemu ostaneš.”

<sup>13</sup> „... osetila sam da sam s Njujorkom prešla na Ti.”

<sup>14</sup> „Konačno se nisam pitala šta radim ovde i zašto sam tu, jer sam se osećala kao kod kuće.”

Dimitrijević also takes pride in the fact that she chooses private boarding whenever she can. Why? In her words: “since the life of a country and a city is not studied in hotels”<sup>15</sup> (Dimitrijević 2019: 344).

It is important not to overlook the fact that Steele did not take into account the cultural factor in experiencing a sense of place, as his book is oriented towards the USA and its citizens which he regards as one homogenous national group. In the contemporary context it is believed that, just as culture is difficult to define, cultural space can mean many different things to many different people. In this case we would adhere to the definition given by St. Clair and Williams (2008) which states that cultural space is stratified. Following Michel Foucault’s model of interruptions presented in *The Archaeology of Knowledge*, these two authors conclude that: “Layers of space accrue over time resulting in a laminated or stratified space.” (St. Clair and Williams 2008: 1). In Foucault’s own words: “Beneath the great continuities of thought, beneath the solid, homogeneous manifestations of a single mind or of a collective mentality, beneath the stubborn development of a science striving to exist and to reach completion at the very outset, beneath the persistence of a particular genre, form, discipline, or theoretical activity, one is now trying to detect the incidence of interruptions.” (Foucault 2002a: 4). In this sense these authors are correct in concluding that: “In the archeology of knowledge, Foucault proposes that the relationship of time to space is uniquely connected.” and “... Foucault presents cultural space as the sedimentation of layers over time.” (St. Clair and Williams 2008: 1). Time, in this case, cannot be perceived as being simply linear. Prior to *The Archaeology of Knowledge*, in *The Order of Things* Michel Foucault wrote that:

History constitutes, therefore, for the human sciences, a favourable environment which is both privileged and dangerous. To each of the sciences of man it offers a background, which establishes it and provides it with a fixed ground and, as it were, a homeland; it determines the cultural area – the chronological and geographical boundaries – in which that branch of knowledge can be recognized as having validity; but it also surrounds the sciences of man with a frontier that limits them and destroys, from the outset, their claim to validity within the element of universality. (2002b: 405)

In other words, nothing that we as people perceive can be thought to be one hundred per cent objective or one hundred per cent original. Everything we do or think is influenced by certain patterns or certain rules that we have

---

<sup>15</sup> „pošto se život jedne zemlje i jednoga grada ne proučava po hotelima”

either acquired/learned in the past or which had been presented to us as “objective” or “true”. Thus, when we inhabit space, and cultural space falls under this category, “... time is embedded in space: the present is embedded in the cultural past and the future is embedded in the cultural present.” (St. Clair and Williams 2008: 1) and “... cultural consciousness plays an important role in the co-present, the place where the present is embedded in the past.” (St. Clair and Williams 2008: 7). The perception of cultural space is thus heavily burdened by our past experiences which have a huge impact on our present experiences. The aforementioned approach by Michel Foucault is thought to have deepened the research methodology of history and cultural history, because: “Even when they avoid all reference to history, the human sciences (and history may be included among them) never do anything but relate one cultural episode to another (that to which they apply themselves as their object, and that in which their existence, their mode of being, their methods, and their concepts have their roots); and though they apply themselves to their own synchronology, they relate the cultural episode from which they emerged to itself.” (2002b: 405). In this sense the quoted authors identify Foucault’s “concept of re-presentation” which allows them to define a “sedimentation theory of culture” (St. Clair and Williams 2008: 7). This kind of approach falls perfectly in line with Fritz Steele’s theory of space, as he too realized the heavy roll history plays in human perception. In the case of the two Serbian women authors discussed in this paper, it is obvious that one has to take into account the cultural aspect as well. The two authors move from their own cultural space, which is Belgrade and Serbia, to a foreign cultural space, which is New York City and the USA. In these two pieces of travel writing, due to the authors’ feeling of a sense of place, one gets the impression that the two cultural spaces overlap, at least in their own perceptions. In both works, one frequently comes across examples where tropes of another culture are invoked in what seems to be the hope of understanding and accepting a foreign one. Furthermore, both authors have left behind a past that shapes their present experiences. In this sense, the reader can follow how their respective (cultural) pasts shape their new (cultural) presents.

Fritz Steele identified several main types of place experiences which in his opinion were “both frequent and interesting in trying to understand the sense of place” (Steele 1981: 12). This list contains the following items, in the order given: immediate feelings and thoughts, views of the world, occupational experiences, intimate knowledge of one spot, memories and

fantasies, recognition or newness, personal identification with someone's "spot", sense of accomplishment or blockage caused by the setting and sense of enjoyment, fun, or displeasure (Steele 1981: 12). All these items may be found in both works discussed in this paper, to a greater or lesser extent. The first notable examples of the two authors experiencing a sense of place are their immediate feelings of apprehension upon arrival. It has previously been mentioned that both authors arrived to their destination with a sense of unease, which may have preconditioned this. The fact that they did not at first like New York City may have been caused by this as well. So, despite both Dimitrijević and Lalević Pišćević coming to America with good reason, and both of them having all the necessary papers, they are both nevertheless slightly apprehensive and have unusual first contact with the United States via the immigration officer who allows them entry. In the case of Jelena J. Dimitrijević, one of her immigration officers was a woman and Dimitrijević thought that she wanted to bar her entry into the USA because her last name made her think Dimitrijević was Jewish (Dimitrijević 2019: 77; 162). This did not happen, so it could have been just a product of the author's inner turmoil. In a similar situation, Maja Lalević Pišćević finds herself trying to organize her papers with trembling hands (Lalević Pišćević 2019: 18). Contrary to her inner mood, the immigration officer is utterly kind and friendly, he even tries to relax her and make her feel better by giving her some small stones and markers for her to write the Serbian words for "smile" and "love" on (Lalević Pišćević 2019: 18-20). Both these apprehension-filled arrivals are fast forgotten and both authors' less than favourable first impressions of New York City will change as their mood improves.

The cultural space, which Fritz Steele does not mention as such in his book, plays a significant role in the two Serbian authors' perceptions of the USA. As we have already mentioned, on the psychological plane the Serbian cultural space merges with the American cultural space on the occasions when both authors compare unfamiliar surroundings with well-known places and people. This would fall under what Steele calls views of the world, memories, recognition or newness, which are some of the main types of place experiences previously mentioned on Steele's list (Steele 1981: 12). This merging of two very different cultural spaces makes the authors feel at ease, and it also appears to be a kind of natural response to unfamiliar surroundings. Firstly, it needs to be mentioned that both authors remember the wars in their immediate pasts: the memories of the First World War are still fresh and extremely painful for Jelena J. Dimitrijević, while Maja

Lalević Piščević frequently remembers her former homeland of Yugoslavia with nostalgia and openly criticizes the wars that broke the country apart which to her mind were both tragic and senseless. Since they are arriving in a new world, the new setting does not directly evoke such memories, so in this sense one can see how much of a part the personal factor plays in the perception of a place. To further prove this point, it is interesting to note that both authors also invoke personal memories and associations while experiencing a sense of place. For Jelena J. Dimitrijević, these memories and associations often have little to do with either America or the author's own culture – as her main field of study prior to her journey to the West were Turkish women and the Islamic culture, there are countless examples in the text where Dimitrijević compares New York City to Constantinople (to give just a couple of examples, her first impressions of Constantinople were much more pleasing (Dimitrijević 2019: 71; 81) and the cosmopolitanism of New York City reminds her of Constantinople (Dimitrijević 2019: 114)), she frequently mentions Turkish women and Turkey as a country (again just a couple of examples: while Dimitrijević perceives American and Turkish women as different, the behaviour of an American woman while serving dinner reminds her of Turkish women (2019: 189) and the atmosphere at Hotel Rutledge at times reminds her of that in a Turkish harem (2019: 216)), and finally on a few occasions she remembers Greece, of which she has fond memories as she travelled there in the company of her late husband (Dimitrijević 2019: 66-67)). It appears that in her case scenes from Serbian life play a smaller part in her perception of the new surroundings (such associations are mainly mentioned in connection with other cities on the East Coast, once Dimitrijević has temporarily left New York City), perhaps because her mind is so full of thoughts about the topics she had studied in detail. In the case of Maja Lalević Piščević, she frequently invokes various places of which she has fond memories, and many of them are in the former Yugoslavia. These places, again, have no direct links to the USA or the American people, but they are something that occupies the author's thoughts. Thus, for instance, when she tries to investigate the map of David Bowie's New York City (as she calls it), Lalević Piščević experiences recollections that take the reader from the streets of Belgrade to Croatia's islands in Dalmatia to the peninsula of Istria: "... that first kiss with Bane in the park beneath the National Assembly building, waking up at dawn on a tiny sailboat somewhere among the Kornati islands, riding a motorcycle on the hard seat of Bane's BMW and my arms around his leather jacket on

the rain-laden road from Rovinj to Pula.”<sup>16</sup> (2019: 53). All it takes for this to happen is a visit to a record store (the author is aware of music having such an effect on her: “Like invisible tattoos on my soul, certain songs have the power to toss me back in time at a speed faster than any thought, never failing to place me exactly into the eye of an event that I was not aware I remembered.”<sup>17</sup> (2019: 147). Unlike Jelena J. Dimitrijević, Maja Lalević Piščević frequently mentions her home city of Belgrade; a couple of notable examples would be when, following a visit to her Iranian greengrocer in New York City, she informs the reader that she: “[I] paid and with bags in [my] hands started to walk home, down the street of Krunska, through Beogradska street, towards the street of Svetozara Markovića. Like a real New Yorker.”<sup>18</sup> (2019: 192) or when she compares a pile of odds and ends in her New York City living room with Belgrade’s Mount Avala (2019: 236). Lalević Piščević also often mentions the Adriatic coast, where she used to spend her summer holidays; at one point in the book, she compares a comforter a homeless woman is using to cover herself with the Adriatic Sea when its waters are rough (2019: 87), another homeless woman reminds her with her serenity of a person who could be sitting on a beach in Bol on the island of Brač or one in Ibiza (2019: 164) and on more than one occasion on a cold New York Day she transports herself in her mind to a beach (perhaps that same one) on the island of Brač (2019: 183; 231). On another cold day, she remembers some delicious, fundamentally Serbian food her mother would bring her from the local bakery (2019: 200). Being on top of her tall skyscraper in New York City reminds Lalević Piščević of spending time on Mount Kopaonik (2019: 233), while the Hudson River reminds her of the Sava River in Belgrade (2019: 2019).

Despite these minor differences in personal memories and associations, both authors notice great differences in the mentality of Americans and their own (Serbian) people. Dimitrijević does often mention Turkish women, but she also comments on the mentality of Serbian women saying how loud they

---

<sup>16</sup> “... prvi poljubac s Banetom u parku ispod Skupštine, buđenje u zoru na maloj jedrilici negde na Kornatima, vožnja motorom na tvrdom sedištu Banetovog BMW-a i moje ruke oko njegove kožne jakne na kišnom putu od Rovinja do Pule.”

<sup>17</sup> „Kao nevidljive tetovaže na mojoj duši, određene pesme imaju moć da me brzinom bržom od svake misli zavrtljaju kroz vreme i nepogrešivo spuste tačno u oko događaja koga nisam ni znala da se sećam.”

<sup>18</sup> „Platila sam i s kesama pošla kući Krunskom, preko Beogradske, ka Svetozara Markovića. Kao prava Njujorčanka.”

tend to be. In an attempt to provide witty commentary she says that she is amazed at how quiet American women are; in her opinion, had she been staying at a women-only hotel with Serbian women, she would have jumped out the window multiple times due to all the noise (Dimitrijević 2019: 349). It is interesting that Lalević Piščević makes this same observation – while having dinner with an old friend, they both notice how quiet an American family is, a family that is having dinner at a table close by, in complete silence, while staring at their phones. She draws a comparison with her family dinners, where everyone talked with everyone at the same time while passing around all the food (Lalević Piščević 2019: 57). It is interesting to mention how both authors notice how much more Serbian people eat when compared to American people (Dimitrijević 2019: 291). Both authors also notice how cold in their opinion American people are – they both mention episodes in which they were shocked at their lack of compassion. Dimitrijević recounts an episode where an American man was telling her how it was not unfortunate for a widowed single mother of six to be making only eighteen dollars a week because at least a few of her children are capable of working as well (2019: 163), while Lalević Piščević tells the readers about a destitute elderly lady who was missing one cent to buy a bottle of nail polish (2019: 24–26). The author procures this missing cent but gets scolded by the salesperson because in her opinion what she did was wrong and the elderly lady would not learn her lesson.

Finally, it is worth mentioning that had these two pieces of travel writing been novels as such, perhaps they would have contained purposefully written sections which would show how alienated the authors felt in their new surroundings. However, feelings of otherness or any kind of inadequacy are absent from the texts. The only thing that is mentioned in this context is that despite having spent a while in their new surroundings, and having made the United States their temporary home, both authors are constantly aware that they are foreigners and they stress the fact that people cannot pronounce their names correctly. For example, Dimitrijević reflects upon the facts that her female American friends call her Mrs. Dem, which she does not find strange because to her mind her name is long and “exotic”, a word she herself writes between inverted commas (2019: 291) and that her first name is spelled incorrectly on the passenger list for her way back to Europe (2019: 445). Lalević Piščević informs the reader that the people she works with, who are to a certain degree in awe of her, cannot repeat her last name and pronounce her first name incorrectly (2019: 81), and that she



always has difficulty spelling her name (which she is probably frequently asked to do), as she has never mastered the American way of spelling names (2019: 114).

#### 4. THE NEW COLOSSUS AND THE GOLDEN DOOR: THE SPIRIT OF NEW YORK CITY

As it has previously been mentioned, in his book on the sense of place, Fritz Steele also defines something that he calls the spirit of place. He writes: "... there are certain physical and social settings that are so potent that they evoke similar responses, regardless of the diversity of internal states of the responders." (Steele 1981: 13). According to Steele, this is "magic, with which certain locations seem to be endowed". (Ibid.) Examples of the spirit of place include special physical features, the spirit of the people, a spirit of mystery, city diseases of the spirit, the spirit of personal place (Steele 1981: 13). Steele also mentions a "strong location" as something that differentiates such places (Steele 1981: 53). New York City most certainly does have a strong location, first of all on the open seas – it is the first thing one sees when arriving to America by ship, as was the case with Jelena J. Dimitrijević, and it is also one of the first cities in the USA a plane will reach when flying from the East, as was the case with Maja Lalević Piščević. Steele also mentions "bigness" as a contributing factor (Steele 1981: 59), and both authors mention how mesmerised they were with New York City's skyscrapers: "... the height of these structures truly is an utter impertinence."<sup>19</sup> (Dimitrijević 2019: 106), then, speaking about the Woolworth building: "From the top of that building one would actually see the Old World as well if only the Earth weren't round."<sup>20</sup> (Dimitrijević 2019: 110); Lalević Piščević lives on the thirty-fifth floor, and she calls her building a high tower neither in Heaven nor on Earth (2019: 41; 220) referencing a Serbian folk tale translated as "The Wonderful Kiosk" ("Čardak ni na nebu ni na zemlji"). We also learn that at one point Dimitrijević can view the Metropolitan Tower from her window (Dimitrijević 2019: 215), while Lalević Piščević often mentions the Chrysler Building, and the Empire State Building a little less frequently (see, e.g. Lalević Piščević 2019: 41). In his discussion of this topic, Steele also writes: "Some large

---

<sup>19</sup> "... visina ovih građevina, to je zaista jedna neverovatna drskost."

<sup>20</sup> „Sa tog vrha zaista bi se video i Stari svet kad samo zemlja ne bi bila okrugla.”

buildings, such as New York's Empire State Building (...), take on an identity that is strongly based on their scale in relation to the people using them; in fact, the intention of the builders was often to communicate the infinite smallness of humans through such settings." (1981: 59). With New York City, this was not the case, as we know from the history of the United States that New York City and its skyscrapers served to show the grandness of a new nation and the New World (of which both authors are in awe, regardless of the different period in history). According to Steele, another strong factor in experiencing a sense of place are "rich images" of the place that are present when "... the setting is rich in features that conjure up images in users' minds." (1981: 60). This could perhaps only apply to Maja Lalević Piščević, since Jelena J. Dimitrijević could certainly not have been bombarded on a daily basis by images of New York City which have become an integral piece of a common, worldwide popular culture. This would also, in the case of Lalević Piščević, imply that Maja experienced "instant recognition" (Steele 1981: 149) and in this sense it would be irrelevant whether she had seen New York City for the very first time – this was the first time it would become a temporary home.

With regards to Fritz Steele's examples of experiencing a spirit of place, in the case of the two travel books discussed in this paper, one might talk about special physical features, as New York City is nothing like the home city of the authors in question (The City of Belgrade a century apart). We have already mentioned the "bigness" or better yet grandness of the city and its infrastructure, and that both authors notice the tall buildings which have become The City's symbols (at one point Lalević Piščević calls the Chrysler Building "the steele metaphor of New York"<sup>21</sup> (2019: 41)). A perhaps less expected aspect that both authors mention are the weather conditions which are drastically different from those in their home country of Serbia. Inclement weather is not something a typical tourist would think about, as tourists are usually able to choose the time of year when they go to visit a certain place. However, since they spend a while there, both authors experience the less than favourable weather conditions that New York City has to offer. Jelena J. Dimitrijević, the world traveller that she was, compared the weather in The City to that in some European locations: "... the winter weather in New York is not the same as the one in Paris or London. The winter weather in New York is freezing cold. And those icy

---

<sup>21</sup> „čelična metafora Njujorka”

New York winds, do they blow!”<sup>22</sup> (2019: 212). In fact, she found the New York weather so fascinating that she dedicated two entire chapters to it: chapter 16 titled “The Winds of New York” (“Njujorški vetrovi” 2019: 228–231) and chapter 17 titled “The Snowfalls of New York” (“Njujorški snegovi” 2019: 232–242). Lalević Piščević has a similar experience, but she describes both the cold and the heat: while waiting for a cab her cheeks are “stung by an icy wind”<sup>23</sup> (2019: 20) and the heat in the city is “a new kind of heat”<sup>24</sup> (2019: 94), different from the one in Belgrade. She also dedicates some of her writing to New York’s weather, for example in the chapter titled “Feeling the Weather in New York” (“Osećaj vremena u Njujorku” 2019: 93-96) where she describes the city’s unbearable heat or the one titled “A Winter Fairytale” (“Zimska bajka” 2019: 153–156) in which she describes the city’s winter or the one titled “The Day the North Wind Blew” (“Dan kada je duvao severac” 2019: 183-185) about the city’s wind. It is interesting to note that both authors describe the female experience of being carried by the strong New York wind; Dimitrijević describes other women she sees: “Lo, they walk and they stop, and then they walk again, but backwards! Some are huddled next to a building’s wall neither taking a step forwards nor backwards. Lo, that one is carried by the wind, that other one is knocked down by it!”<sup>25</sup> (2019: 229) while Lalević Piščević describes her own experience “... the icy wind changes direction at every corner. You never know where it is going to hit you from. I am keeping my balance on the sidewalk trying to walk a straight line.”<sup>26</sup> (2019: 183). Dimitrijević’s claim that “You need to spend a winter in New York in order to know what wind is.”<sup>27</sup> (2019: 228) seems to ring true to this day.

The spirit of the people also plays a significant role in the two authors’ experiences of New York City. In this sense, both authors notice the very specific mixture of cultures in New York City, or what we would today call its melting pot. Jelena J. Dimitrijević passes on certain facts that she heard at a

<sup>22</sup> “... njujorško zimnje vreme nije što parisko i londonsko. Njujorško zimnje vreme je ledeno hladno. Pa kad duhnu njujorški ledeni vetrovi!”

<sup>23</sup> „peče ledeni vetar”

<sup>24</sup> „neka nova vrsta vrućine”

<sup>25</sup> „Gle, pođu pa stanu, i opet pođu, ali natraške! Neke se pribile uza zid neke zgrade pa ni koraka ni napred ni nazad. Gle, ovu ponese vetar, onu obori!”

<sup>26</sup> „... ledeni vetar na svakom čošku menja pravac. Nikad ne znaš odakle će te udariti. Balansiram na trotoaru pokušavajući da zadržim pravac.”

<sup>27</sup> „Ko nije proveo zimu u Njujorku, taj ne zna šta je vetar.”

public lecture: “New York is overflowing with foreigners. New York belongs to foreigners more than it does to us. In New York there are more Germans than in Potsdam, more Italians than in Padua, more Jews than in Warsaw. Of the upwards of seven milion inhabitants – more than four million, or – seventy-six percent were not born here. In the largest city in America there is barely twenty-four percent of American-born residents.”<sup>28</sup> (2019: 176). Lalević Piščević provides the reader with her own impression: “And when I look up, I am surrounded by New York at its best. Side by side there stand an Indian and a Native American, a cowboy and a writer, a hippie and a lady cook, a poet addict and an adult actress, an astronaut and a night watchman, a heart surgeon, a street drummer and an acrobat, a Russian emigrant and an English spy.”<sup>29</sup> (2019: 30).

Going further through Fritz Steele’s list, although we would not call it a spirit of mystery, which was the term he used, both authors do notice a certain *je-ne-sais-quoi* about New York City. When Jelena J. Dimitrijević first arrives in New York City, she uses the words “strange” and “unusual” to describe it: “Everything is strange. It is unusual.”<sup>30</sup> (2019: 71). Further in the text, she reiterates this stand, saying that her first impressions are “not unpleasant, though they are unusual”<sup>31</sup> (2019: 88), using the word “unusual” again. We have already mentioned the quote where she calls the city “quaint” and “original.”<sup>32</sup> (2019: 93), so this choice of words was obviously not random.

Finally, both authors do experience a personal connection with New York City. At times, The City personifies a lover: “Let’s get one thing clear, our relationship resembled a melodramatic love affair from the get-go. I have lost count of the times we broke up as terrible things were said and

---

<sup>28</sup> „Njujork je prepun stranaca. Njujork je više stranački nego naš. U Njujorku je Nemaca više nego u Potsdamu, Italijana više nego u Padovi, Jevreja više nego u Varšavi. Od preko sedam miliona stanovnika – više od četiri miliona, ili – sedamdeset šest odsto je inorodaca. U najvećem američkom gradu jedva je dvadeset četiri odsto rođenih Amerikanaca.”

<sup>29</sup> „A kad dignem pogled, oko sebe vidim Njujork u najboljem izdanju. Jedni pored drugih tiskaju se Indijac i Indijanac, kauboj i pisac, hipik i kuvarica, pesnik zavisnik i porno glumica, astronaut i noćni čuvar, kardiohirurg, ulični bubnjar i akrobata, ruski emigrant i engleski špijun.”

<sup>30</sup> „Sve je čudno. Neobično je.”

<sup>31</sup> „nisu neprijatni, mada su neobični”

<sup>32</sup> „Da, Njujork nije lep, ali je čudnovat. Originalan je.”

angry glares were shared, only to come running back into each others arms only a few days later.”<sup>33</sup> (Lalević Piščević 2019: 193) and:

Of course there were bad days as well, when it [New York] would refuse to look at me, let alone listen to what I had to say. It would turn its head in an arrogant manner, as if it bluntly wanted to let me know that it did not need me and that it had countles others like me who wandered its streets intoxicated by the smell of trash and expensive fragrances. Nevertheless, I never stopped believing, and I do to this day (even in moments of anger towards it), that there was this part of itself that it had been keeping for me alone and that it had been waiting for me to come.”<sup>34</sup> (Lalević Piščević 2019: 193)

Naturally, as it was written at a different time, Jelena J. Dimitrijević's piece does not contain such examples. However forward-looking she may have been, a serious woman of her standing, and a war widow at that as well, would not have written about a city as being or becoming her lover. Nevertheless, what both authors do have in common is a sense that The City is personally saying goodbye to them. For Jelena J. Dimitrijević, it is personified by the Statue of Liberty. She informs the reader that she told no one when she was leaving, so no one had come to see her off; but: “Still, somebody did see me off. Liberty. She was trailing the *Olympic* in her salt-water sandals. The Statue of Liberty disappeared on the horizon together with its islet at the same time New York did with its skyscrapers.”<sup>35</sup> (2019: 445). For Maja Lalević Piščević, The City is personified by her beloved Chrysler Building which is the last thing she casts her eyes upon before leaving for the last time. She writes: “I push my suitcases into the hallway, and from the door I turn to have one last look at the Chrysler Building.”<sup>36</sup> (2019: 223) and “From the walls I lowered my gaze towards the window through which I could see the magnificent East River with the fancy Chrysler Building somewhere half

<sup>33</sup> „Da se razumemo, od početka je naš odnos podsećao na neku melodramatičnu ljubavnu aferu. Ne mogu više da se setim koliko smo puta raskidali uz teške reči i besne poglede, da bi se posle nekoliko dana ponovo bacali jedno drugom u zagrljaj.”

<sup>34</sup> „Bilo je naravno i loših dana, kad je odbijao da me pogleda, a kamoli čuje. Arogantno je okretao glavu, kao da je baš hteo da mi stavi do znanja da mu nisam potrebna i da on ima bezbroj takvih kao što sam ja koje skitaju njegovim ulicama omamljene mirisom dubreta i skupih parfema. Ipak, sve vreme sam verovala, a verujem i danas (čak i onda kad sam na njega ljuta), da postoji jedan njegov deo koji je čuvao samo za mene i čekao me da dodem.”

<sup>35</sup> „Pa ipak me neko isprati. Sloboda. Za *Olimpikom* – Sloboda je išla u svojim sandalama za vodu. Statua slobode iščeze sa svojim ostrvcem u isto vreme kad je iščezao i Njujork sa svojim oblakoderima.”

<sup>36</sup> „Guram kofere u hodnik, s vrata se okrećem da još jednom pogledam Krajzler.”

way. With my eyes I grabbed its silver cap and held on to it for a while as if it were a life vest. It's a good thing that it's still where it's supposed to be, I thought with gratitude. A person has to grab onto something to bridge the gap between two lives."<sup>37</sup> (2019: 239). And this is not where this kind of personal relationship ends; this personal connection that both authors' feel with The City will be dwelt upon a bit further in the last section of this paper.

The presented examples from the two travel books that describe New York City have shown without a doubt that this place has a certain inexplicable charm that few cities in the world can boast. It indisputably has its own spirit and probably holds first place when it comes to the multitudes of its admirers. Perhaps some of this charm can be traced back to the original role this city played in the New World, unforgettably depicted in Emma Lazarus' (1849–1887) poem titled "The New Colossus" (originally published in 1883 to raise money for the construction of the pedestal for the Statue of Liberty<sup>38</sup>). In this poem, Lazarus describes "A mighty woman with a torch, whose flame / Is the imprisoned lightning, and her name / Mother of Exiles." and this woman lifts her lamp "beside the golden door". Although neither of the authors were exiled, and they did not need a golden door as such, New York City provided them with a refuge and a golden door for creating treasured memories which they both bequeathed to generations to come.

## 5. CONCLUSION: LEAVING ONE'S MARK ON THE CAPITAL OF THE WORLD

According to Fritz Steele, writers have a special connection with a place if they choose to write about it. In his words, these works "... often come alive in a way that unrooted pieces do not." (Steele 1981: 106). The writing process also provides a benefit, an indirect one, as "The writer is bound to learn about settings and individual place experiences in the process of trying to produce a creative work." (*Ibid.*). As both female authors discussed in this paper were trying to communicate the process of experiencing New York

---

<sup>37</sup> „Sa zidova pogled mi je skliznuo ka prozoru kroz koji je pucao prizor Ist rivera s otmenim Krajzlerom negde na pola puta. Pogledom sam zgrabila njegovu srebrnu kapu i držala se za nju neko vreme kao za pojas. Sreća da je bar on još uvek na svom mestu, pomislila sam sa zahvalnošću. Mora čovek za nešto da se pridrži u raskoraku između dva života.”

<sup>38</sup> <https://www.poetryfoundation.org/poems/46550/the-new-colossus> [accessed 31 October 2021]

City to their readers, it is obvious how this might have had an impact on their sense of place. Furthermore, both authors are in certain ways exposed to what Steele calls a “micro-world experience”, which according to him “means coming to know a limited setting in great depth” and “... includes both knowing a setting in many intimate ways and coming to know oneself better in relation to that setting.” (Steele 1981: 114). Both authors stayed in the same neighbourhood long enough for this process to have taken place (it is also very interesting to note that both authors seem to have lived in the same neighbourhood). While reading their respective travel pieces, after a while it becomes obvious that both authors left a little bit of themselves on New York’s streets and in the New York air and that The City became their partner and their friend. The authors’ own words corroborate this:

With places it’s the same as with people. Some you like immediately, you are even delighted by some, while some you simply find repellent. It’s the same with places. When I spotted New York from the ship, I was surprised, taken aback, but I was not amazed by it; and then, little by little, I even came to love it, perhaps it took me a while to get accustomed to it, its unusual physiognomy; (...) Does this depend on us as persons, that is on the personal mood we were in when we met with a person for the first time or arrived in a new place?<sup>39</sup> (Dimitrijević 2019: 428)

It is interesting to notice how in this excerpt the author’s words echo those of Fritz Steele, who noticed, among other things, that: “... settings and people mix in different ways, with different (and sometimes unpredictable) results.” (Steele 1981: 12). Maja Lalević Piščević has similar observations almost a century later: “This is how New York imprints itself in me, and when those points come together, they become a map. (...) Because places are people, and people are places.”<sup>40</sup> (2019: 112) and also:

However, since I arrived here I’ve discovered that Bluetooth does not apply to people only. For example, I have recently come to the opinion that I am on Bluetooth with New York as well. We have said all kinds of things to one another in this past year, and things have not always been great between us. New York knows certain things about me that I have not told anyone, but I know a few of its secret passages as well.

<sup>39</sup> I s mestima je kao s ljudima. Neki vam se odmah sviđi, neki vas čak očara, dok vas neki prosto odbije. Tako i mesta. Kad ugledah Njujork s broda, ja se iznenadih, začudih, ali se njim ne ushitih; pa, malo-pomalo, ja ga čak zavoleh, može biti dok se na njega, na njegovu čudnu fizionomiju navikoh; (...) Da li ovo zavisi od nas samih, to jest od našeg ličnog raspoloženja koje je nama vladalo u momentu kad smo se s nekom osobom prvi put sreli ili u neko novo mesto došli?

<sup>40</sup> „... Tako Njujork utiskuje svoj otisak u meni, a one tačke kad se spoje postaju mapa. (...) Jer mesta su ljudi, a ljudi su mesta.”

Perhaps we do make a good couple, we're both a little old, but on the tough side, we are not giving up although we have been through many storms.<sup>41</sup> (2019: 215)

It is obvious that both authors have come to regard New York City as almost a human entity – Dimitrijević talks of its “physionomy” while Lalević Piščević regards herself and the city as a “couple”. This last allusion, and a female’s genuine love for the city is a common trope in contemporary popular culture, but it is quite interesting to see it in what is supposed to be a type of travel piece or a series of travel- or culture-related columns. This would be another example of both authors’ prose coming on a par with novelistic writing.

One critic noticed that in the travel writing of Jelena J. Dimitrijević, there is an intertwining of “topoi of the self and the other”<sup>42</sup> and that when the author is physically present in a place but in their mind replaces it with an imaginary topos of the familiar and when one’s own is predominant “... an impression is created that both the other and the different serves the writer as a sort of mirror.”<sup>43</sup> (Пековић 2006: 59). According to this same critic, this is another aspect which, when it comes to the opus of Jelena J. Dimitrijević, brings together to a significant extent novelistic and travel writing (*Ibid.*). Although no articles have yet been published about *Over There Is Here*, the same could be said for Maja Lalević Piščević. Many instances in her prose remind one of a novel, a good one that draws the reader in with its mesmerising depictions of a magical place far, far away. And even in those texts where the place is not so magical, the sad stories make one thankful for being where we are at the present moment.

Finally, let us answer the primary question that we posed at the beginning of this great journey through the enthralling worlds of Jelena J. Dimitrijević and Maja Lalević Piščević: Is there only one, or are there many New York Cities, each of them given a new coat of paint through the lens of the observer? Our answer would be both *yes* and *no* – we have seen that New York City, as a city and as a place, definitely does possess what Fritz Steele would call a spirit of place. In this sense, it would only be fair to say

---

<sup>41</sup> Međutim, otkad sam došla ovde otkrila sam da blutut ne važi samo za ljude. Recimo, od pre nekog vremena mislim da sam i s Njujorkom na blututu. Svašta smo jedno drugom rekli za ovih godinu dana i nije nam odnos uvek bio med i mleko. Njujork zna o meni neke stvari koje nikom nisam rekla, ali znam i ja pokoji njegov tajni prolaz. Možda i nismo loš par, oboje malo vremešni, ali žilavi, ne damo se iako su nas već svakakvi vetrovi produvali.

<sup>42</sup> „топоси својег и туђег”

<sup>43</sup> „... ствара утисак да списатељки и друго и различито служи као нека врста огледала.”



that there is one New York City – a special place with a one-of-a-kind spirit. On the other hand, as the numerous excerpts from the two travel books have shown, this city has many different faces and many different manifestations which depend on the authors' (or observers') moods, pasts, emotions, frames of mind, world views, etc. The two authors managed to convey these different images to the reader in a very skillful manner. After having read the two works, one is left with a feeling that one has experienced their own sense of place, including a journey back in time and a voyage across the ocean. The two travel pieces provide those who have not seen New York City with two unique views of this amazing locus, while giving those who have had the privilege of visiting it a chance to experience it once again, embarking on a journey with their mind's eye. Above all, the two travel pieces are songs of love, odes to what appears to be one of the most beloved cities on Earth.

## REFERENCES

- Beauvoir (de), S. ([1954]1999). *America Day by Day*, tr. by C. Cosman. Berkeley: University of California Press.
- Dimitrijević, J. J. ([1919] 2019). *Novi svet ili u Americi godinu dana [The New World or A Year in America]*. Beograd: Laguna.
- Foucault, M. ([1969]2002a). *The Archaeology of Knowledge*, tr. by Tavistock Publications Limited. London: Routledge.
- Foucault, M. ([1966]2002b). *The Order of Things. An archaeology of the human sciences*, tr. by Tavistock/Routledge. New York: Routledge.
- Lalević Piščević, M. (2019). *Tamo je ovde [Over There Is Here]*. Beograd: Laguna.
- Lehan, R. (1998). *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Miles, M. (2019). *Cities and Literature (Routledge Critical Introductions to Urbanism and the City)*. London and New York: Routledge.
- Murray, A. (2016). *Landscapes of Decadence. Literature and Place at the Fin de Siècle*. Cambridge: CUP.
- Rand, A. ([1943]1993). *The Fountainhead*. New York: the Penguin Group.
- Reba Kulauzov, J. (2010). *Ženski Istok i Zapad*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
- Rend, A. ([1943]2016). *Veličanstveni izvor*, tr. by N. Paliković. Beograd: Albion Books.
- St. Clair, R. N. and A. C. T. Williams (2008). The Framework of Cultural Space. *Intercultural Communication Studies* XVII: 1.
- Steele, F. (1981). *The Sense of Place*. Boston: CBI Publishing Company.

- Дојчиновић, Б. (ed.) (2019). *Американке Јелене Ј. Димитријевић. Зборник радова*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду и Народна библиотека Србије.
- Дојчиновић, Б. and Ј. Миљинковић (eds.) (2018). *Читаште ли Јелену Димитријевић? Зборник радова*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.
- Пековић, С. (ed.) (2018). *Јелена Димитријевић*. In: С. Пековић and Љ. Костић (eds.): *Десет векова српске књижевности, књига 45: Јелена Димитријевић, Владан Ђорђевић*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7–246.
- Пековић, С. (2006). Романи и путописи у стваралачком поступку Јелене Димитријевић. In: Зборник реферата са научног скупа Ниш, 28. и 29. октобар 2004, *Јелена Димитријевић, животи и дело*, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитет у Нишу, Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета у Нишу, 55–64.

Војана D. Gledić

#### ОДЕ ЊУЈОРК СИТИЈУ – ДВЕ АУТОРКЕ ИЗ СРБИЈЕ И ДВА ПОТРЕТА КОЈЕ ДЕЛИ ЈЕДАН ВЕК

**Резиме:** Пре неких осамдесетак година, Ајн Ранд је написала: „Дао бих најлепши залазак сунца на свету за један поглед на панораму Њујорка.” (Rend 2016: 378). Неколико година касније, Симон де Бовоар је написала познате речи: „... има нечега у њујоршком ваздуху што спавање чини бескорисним; можда је разлог томе што ти срце јаче куца ту него другде...”<sup>44</sup> (1999: 18). До дана данашњег, Њујорк Сити ништа мање не опчињава како Американце тако и стране држављане. Али какву врсту културног простора ствара тај град, и какво је то место? Да ли постоји само један, или има много градова који се зову Њујорк, и сваки изгледа другачије јер је производ новог пара очију? У овом раду бавићемо се јединственим погледом на ово изванредно место, онако како су га виделе две ауторке из Србије које су писале о њему као посетитељке из иностранства са временским размаком од готово једног века. Користећи дефиницију осећаја места коју је установио Фриц Стил (1981), испитиваћемо дела *Нови свет или у Америци јодину дана* (2019) Јелене Ј. Димитријевић и *Тамо је овде* Маје Лалевић Пишчевић (2019) кроз темељну контрастивну анализу, фокусирајући се на однос између друштвеног и физичког окружења и узимајући у обзир разлике између српске и америчке културе. Оба дела написана су документарним стилем и оба је објавила иста издавачка кућа из Београда 2019. године. *Нови свет или у Америци јодину дана* чини серијал путописних есеја написаних током 1919/1920. године, док *Тамо је овде* представља збирку колумни написаних за српски „Недељник” током 2016/2017. Две генијалне и продуховљене ауторке ће нас кроз своје детаљне описе и утиске довести до занимљивих закључака у вези са тиме како се доживљај одређених

---

<sup>44</sup> Превод ауторке рада.

слика и сигнала, призора и звукова, обликује у врло личне, али сродне погледе на Њујорк Сити и његов културни простор дате кроз призму две Српкиње.

**Кључне речи:** осећај места, културни простор, Њујорк Сити, Јелена Ј. Димитријевић, Маја Лалевић Пишчевић

*Издавач*  
Филолошки факултет Универзитета у Београду

*Графички дизајн*  
Биљана Живојиновић

*Лектор за српски језик*  
Свјетлана Ђелић

*Припрема и штампа*  
Чикоја штампа, Београд, Србија, 2022.

ISBN 978-86-6153-703-5  
[https://doi.org/10.18485/srp\\_eng.2022.1](https://doi.org/10.18485/srp_eng.2022.1)  
Copyright © Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2022

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09:821.111.09(082)

821.163.41.03=111(082)

КЊИЖЕВНЕ и културне интерференције између књижевности на српском и на енглеском језику = Literary and cultural interconnections between serbian and anglophone literature / [уредници Бошко Сувајџић ... [и др.]]. – Београд : Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2022 (Београд : Чигоја штампа). – 668 стр. ; 24 cm

Радови на срп. и енгл. језику. – Тираж 200. – Реч уредника: стр. 11–12. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз већину радова. – Summaries ; Резимеи.

ISBN 978-86-6153-703-5

а) Српска књижевност – Енглеска књижевност – Компарантивна анализа – Зборници б) Српска књижевност – Енглески преводи – Зборници в) Енглеска књижевност – Књижевна рецепција – Србија – Зборници

COBISS.SR-ID 84223497