

UNIVERZITET CRNE GORE
FILOLOŠKI FAKULTET

Tanja Bakić

Recepcija Vilijama Blejka na srpskohrvatskom
govornom području od 1905. do 2018. godine

Doktorska disertacija

Nikšić, 2022.

UNIVERSITY OF MONTENEGRO
FACULTY OF PHILOLOGY

Tanja Bakić

The Reception of William Blake in the Serbo-
Croatian Speaking Region from 1905 until 2018

-doctoral dissertation-

Nikšić, 2022.

Podaci o doktorandkinji

Doktorandkinja: Tanja Bakić

Datum rođenja: 14.09.1981.

Naziv završenog studijskog programa i godina završetka: Postdiplomske magistarske studije,
Studijski program za engleski jezik i književnost; nauka o književnosti; 2012.

Podaci o mentoru i članovima komisije

Mentorka:

- Prof. dr Marija Krivokapić, redovna profesorka, Univerzitet Crne Gore, Filološki fakultet

Komisija:

- Prof. dr Marija Krivokapić, redovna profesorka, Univerzitet Crne Gore, Filološki fakultet, mentorka
- Prof. dr Petar Penda, redovni profesor, Univerzitet u Banjoj Luci, Filološki fakultet, član
- Prof. dr Aleksandra Nikčević-Batrićević, redovna profesorka, Univerzitet Crne Gore, Filološki fakultet, predsjednica

Datum odbrane: 27. 09. 2022.

Doktorske studije: Studijski program za engleski jezik i književnost

RECEPCIJA VILIJAMA BLEJKA NA SRPSKOHRVATSKOM GOVORNOM PODRUČJU OD 1905. DO 2018. GODINE

Rezime

Doktorska disertacija *Recepcija Vilijama Blejka na srpskohrvatskom govornom području od 1905. do 2018. godine* posvećena je izučavanju prisustva i recepcije britanskog predromantičnog pjesnika, multimedijalnog umjetnika, mistika i vizionara, Vilijama Blejka, na prostoru srpskohrvatskog govornog područja počev od njegovog prvog pomena do današnjeg doba.

Naša inicijalna hipoteza jeste da Vilijam Blejk nije bio adekvatno primljen na srpskohrvatskom govornom području. O njemu se jeste znalo, bio je preveden, analiziran i čitan, ali mnogo manje u odnosu na ostale engleske romantičarske pjesnike. S tim uvezi, on je ušao u našu sredinu relativno kasno, kako u književnosti, tako i u likovnoj umjetnosti.

Glavni cilj našeg istraživanja jeste da na prostoru srpskohrvatskog govornog područja ispitamo puteve transmisije, prenosa i recepcije Blejkovog djela na polju književnosti, te i onih rubnih područja s njom, s obzirom na činjenicu da je Blejk takođe bio i multimedijalni umjetnik aktivan na više polja vizuelne umjetnosti, te da bi njegovo prisustvo u nas neizbježno ukazalo na takva moguća polja umjetničkih preklapanja. Nakon ovog prvog cilja, sledeći cilj jeste ispitati koliko je i na koji način Blejk bio relevantan onima koji su njegovo djelo primali – medijatori, prevodioci, urednici, kritičari, čitaoci, umjetnici – a takođe i onima koji su isto tako primali i djela drugih engleskih pjesnika, a posebno britanskih pjesnika romantičara. Konačni cilj jeste utvrditi koliko je djelo Blejka u nas relevantno i aktuelno u savremenom dobu, posebno s obzirom na činjenicu da se sami proces čitanja danas promijenio u odnosu na nekada, kako zbog dominacije digitalnih platformi, na kojima se tekst radije „na brzinu pregledava” nego što se isti detaljno iščitava, tako i zbog pojave *kulture fanova* koja aktivno i stvaralački učestvuje u procesu potrošačkog aktivizma, tj. prenošenja djela autora i kreiranja novih sadržaja, i konačno zbog same specifičnosti Blejkovog književnog opusa, koji se više citira nego što se čita.

Metodologija kojom smo obuhvatili naše istraživanje plod je primjene relevantnih nalaza iz oblasti teorije recepcije, teorije britanskog romantizma, teorije medija, teorija likovne

umjetnosti, paremiologije, teorije rezonance, teorije novih i digitalnih medija, studije fanova, teorije grobljanske poezije, romantičarskih ekspresivnih teorija umjetnosti, teorije intertekstualnosti, teorije adaptacije, itd.

Blejkovi recipijenti u našoj sredini najčešće su ga doživljavali kao teško razumljivog pjesnika. Kao glavne razloge ovoj činjenici oni navode Blejkovo „trgovačko doba” koje nije imalo sluha za njegovu romantičnu uznesenost, zatim Blejkov misticizam, iracionalnost, samoukost, neobičnu inventivnost, protestantsku sredinu u kojoj je rastao, kontradiktornu prirodu Blejkovog djela, ali i mišljenje da je ovaj pjesnik govorio jezikom mitoloških slika. Iako je bibliografija objavljenih tekstova i prevoda na temu recepcije Blejka u nas povećala, ipak treba naznačiti da su publikacije o Blejku bile rijetke i sporadično objavljivane. Prevodi Blejkove poezije rijetko su kad urodili plodom. Blejkova recepcija u našoj sredini tekla je sporo i neujednačeno.

Ključne riječi: Vilijam Blejk, Poezija britanskog romantizma, recepcija, srpskohrvatsko govorno područje, književnost, prevodi, likovna umjetnost, moderatori, uticaji, citati.

Naučna oblast: Engleska književnost

Uža naučna oblast: Poezija britanskog romantizma

UDK broj:

**THE RECEPTION OF WILLIAM BLAKE IN THE SERBO-CROATIAN-SPEAKING
REGION FROM 1905 TO 2018**

Summary

This doctoral dissertation entitled *The Reception of William Blake in the Serbo-Croatian-Speaking Region from 1905 until 2018* is concerned with the presence of the English pre-Romantic poet and multimedia artist William Blake in the Serbo-Croatian language area starting from his first mention through to the contemporary era.

Our initial hypothesis is that William Blake has not been received to the extent he deserves in the Serbo-Croatian language region. His work entered the region, was translated, analysed and read, but to a much lesser degree than was the case with the reception of other English Romantic poets. And Blake's work entered those lands relatively late in the fields of both literature and visual art.

The main aim of this research is to examine the routes of transmission, transfers and the reception of Blake's art in the Serbo-Croatian language region, both in the field of literature and in those artistic fields bordering on literature, given that Blake was also a multimedia artist active in many visual art fields, and that his presence in this region convincingly pointed towards the possible points of artistic overlapping. Our next aim is to reconsider how much and in which ways Blake was relevant to those who received his work – cultural mediators, translators, editors, critics, readers and artists – and also to those who received the works of other English poets, especially those of the Romantics. Our final aim is to see how relevant and pertinent Blake's work is in this surrounding nowadays, especially given the fact that the very process of reading as it is today has largely changed compared to what it used to be, both due to the rise of digital platforms, wherein texts are “quickly scanned through” rather than thoroughly read, and because of the emergence of *fandom culture*, which actively takes part in consumer activism, i.e. transferring the works of authors and coming up with new content, and finally because of the peculiarity of Blake's oeuvre, which is more quotable than readable.

The methodology upon which our research has been based is largely rooted in reception theory, British Romanticism theory, media theory, visual art theory, paremiology, theory of

resonance, theory of new and digital media, fandom studies, Graveyard poetry theory, the theory of Blake and his personalised audience, theories of intertextuality, adaptation theory, and the like.

Blake's recipients in this region would mainly consider him a barely understandable poet. The main reasons for this fact they find in the "age of mercantilism" Blake lived in, which showed no appreciation of his romantic creativity, then in Blake's mysticism, irrationality, self-taught nature, incredible inventiveness, the protestant milieu he was raised in, the contradictory nature of Blake's work, but also in the view that Blake spoke the language of mythological pictures. Although the body of Blake's works available in the Serbo-Croatian language region is substantial, it needs to be emphasised that publications on Blake have been rare as well as intermittent. Translations of Blake's poetry have rarely proved successful. Blake's reception in this region has been rather slow and discontinuous.

Keywords: William Blake, British Romantic Poetry, Reception, Serbo-Croatian-speaking region, literature, translations, visual art, cultural mediators, influences, quotes

Academic field: English literature

Academic subfield: The Poetry of British Romanticism

UDK code:

PREDGOVOR

Poetski i likovni opus Vilijama Blejka, koji se smatra najvećim multimedijalnim umjetnikom Doba romantizma, počeli su da zaokupljaju moju pažnju još iz studentskih dana, što je krunisano najprije diplomskim radom iz 2005. godine pod naslovom *Uticaji poezije Vilijama Blejka na rok muziku Džima Morisona (The Influences of William Blake on the Rock Music of Jim Morrison)*, a potom i magistarskom tezom naslovljenom *Traganje za onostranim u poeziji Vilijama Blejka* (2012). Diplomski rad je publikovan već 2006. u hrvatskom časopisu za književnost i društvene teme *Nova Istra*. Nakon toga sam i prevodila poeziju Blejka, pisala eseje o njegovom djelu, a tim povodom i imala učešća na konferencijama (između ostalog i dva puta u galeriji Tejt Britan u Londonu – 2014. godine i 2019. godine).

S obzirom na to da se bavim i poezijom, istakla bih da sam u znak omaža Blejkovoj poeziji objavila i dvije knjige stihova – *Bolesna ruža* (Podgorica: Nova knjiga, 2009) i *Svilene cipelice* (Podgorica: Nova knjiga, 2011). Prva knjiga je inspirisana Blejkovim *Pjesmama iskustva*, a druga Blejkovim *Pjesmama nevinosti*.

Blejkovo prisustvo naročito je vitalno i u savremenoj angloameričkoj pop kulturi (filmovi i muzika) kao inspiracija nekim od mojih omiljenih rok muzičara. Međutim, ono što me je kod Blejka zaista najviše privuklo jeste misticizam (za koji sam naročito prijemčiva) u kombinaciji sa hrabro artikulisanim javnim stavovima, previše radikalnim za tadašnje englesko društvo. Drugim riječima – ekstremna smjelost da se bude slobodan, radikalan i mističan u jako konzervativnoj britanskoj sredini.

Inspiraciju upravo za ovu temu doktorske disertacije dobila sam na osnovu vlastitog uvjerenja da je Blejkovo djelo, i pored obimne, a ipak neujednačene (rijetke i sporadično) publikovane misli na ovim prostorima, ipak nedovoljno ispitano i istraženo. Objavljene napise o Blejku u nas trebalo je obuhvatiti i analizirati njihov tok, kako bi se ispitalo koliko ga i na koji način ljudi sa ovih prostora razumiju ili doživljavaju. A s obzirom na to da redovno pratim novine na polju angloameričkih studija o Blejku, i da sam već imala prilike istraživati njegovu zaostavštinu u Britaniji i SAD, željela sam tim saznanjima da obogatim i proširim materijal na temu Blejkove recepcije u nas koje sam dobila iz biblioteka sa Cetinja, Beograda, Sarajeva i Zagreba, i da ukažem na aktuelni teorijski i kritički trenutak.

IZVOD IZ DISERTACIJE

Recepciju Vilijama Blejka na srpskohrvatskom govornom području pratimo i analiziramo počev od 1905. godine, kad je on prvi put i spomenut u nas, pa sve do 2018. godine, kada smo i započeli izradu ove disertacije. Naše istraživanje usredsređeno je na oblast književnosti (pomeni, kritike, tekstovi, prevodi) i likovne umjetnosti (kritika i uticaji), pri tom ne zaobišavši ni savremeno digitalno doba i nove medije, s posebnim akcentom na folksonomiju. Uočili smo nekoliko različito obojenih tonova u Blejkovoj recepciji, poput preraphaelitskih, nadrealističkih, romantičarskih, revolucionarnih, englesko-patriotskih, iracionalističkih, psihoanalitičkih, ezoteričnih, čak i vizantijskih, dok se u digitalnom prostoru Blejk ponaša konzumeristički, a posjetioци digitalnih platformi ili „digitalnog mnoštva” koji dijele sadržaje o Blejku učestvuju u procesu tzv. „aktivnog konzumerizma”. Blejk se pomalo spominjao s drugim figurama, poput Hakslija, Jejtsa, Šelija, Svedenborga, Miliona, Šekspira, Šoa, dok je jedino u slučaju Roberta Blera bio više obrađivan.

Prvih sto petnaest godina Blejkovog boravka na srpskohrvatskom govornom području vidni su po konstantnim naporima domaćih kritičara, umjetnika, moderatora, prevodioca i drugih recipijenata da iznađu razloge Blejkove teže razumljivosti i neshvaćenosti kako u doba u kojem je živio, tako i nakon njegove smrti.

O Blejku je pisao manji broj kritičara, autora, anglista, prevodilaca, naučnika i pjesnika čiji interes za ovog pjesnika nije bio dugotrajan. Uostalom, ove medijatore najviše su interesovala Blejkova djela poput *Vjenčanja Neba i Pakla* ili *Pjesama Nevinosti i Iskustva*, dok su se u svojim kritičkim tekstovima oni najčešće pozivali na angloameričke autoritete o Blejku. Recepciji Blejka u Jugoslaviji nedostajao je ozbiljniji i sistematičniji rad domaćih autora.

Blejk je u nas bio najviše poznat po poslovicama iz *Vjenčanja Neba i Pakla*, što, po Lusieru, svjedoči uticaju Blejka kroz razne forme savremenog semiotskog izraza, ali i, po Majku Gudu, poslovičnim formama koje danas sve više kruže u formi virusnog medija.

ABSTRACT

The reception of William Blake in the Serbo-Croatian-speaking region has been tracked and analysed starting from 1905 – when Blake was first mentioned – through to 2018, when this PhD thesis was embarked upon. This research is aimed towards the fields of literature (mentions, critical texts, other texts, translations) and visual art (criticism and influences), but also it does not avoid the contemporary digital age and new media, with special emphasis on folksonomies. There are several differently coloured undertones in Blake's reception, including: pre-Raphaelite, surrealist, Romantic, revolutionary, English-patriotic, irrational, psychoanalytic, esoteric, and even Byzantine. When it comes to the digital space, Blake takes on a consumeristic aspect, and the visitors to those digital platforms are representative of the “digital plenitude” by their sharing of content on Blake and by taking part in the process of “consumer activism”. Blake was sometimes touched upon alongside other figures such as Huxley, Yeats, Shelley, Swedenborg, Milton, Shakespeare and Shaw, while it was only Robert Blair alongside whose figure Blake's presence was discussed and perceived more fully.

The first 115 years of Blake's presence in the Serbo-Croatian language region are demonstrative of the constant endeavours of home-grown critics, artists, moderators, translators and other Blake recipients to find reasons for Blake not being easily understood or for Blake being misunderstood both in the age he lived in and in the period since.

The publications on Blake were written by a small number of critics, authors, Anglicists, translators, scholars and poets, whose interest in Blake was not necessarily long-lasting. Besides this, those cultural mediators were primarily interested in *The Marriage of Heaven and Hell* and in *Songs of Innocence and of Experience*, and they referred mainly to critical works by Anglo-American scholars. The critical reception of Blake in the Serbo-Croatian-speaking region has lacked serious and devoted attention from home-grown scholars.

In those lands, Blake has been most popular as the author of the proverbs from *The Marriage of Heaven and Hell*. This very fact can be interpreted both by Lussier's take on Blake's influence through the various forms of contemporary semiotic expressions, and through Mike Goode's notions of Blake's proverbial forms, which today circulate more as a kind of viral media.

SADRŽAJ

Rezime.....	i
Predgovor.....	v
Izvod iz disertacije.....	vi
1. Uvod	1
1.1. Uvodna riječ.....	2
1.2. Britanski romantizam. Poezija.....	11
1.3. Duhovno sunce Vilijama Blejka.....	33
1.3.1. Rođenje, rane godine.....	33
1.3.2. Prva zbirka poezije.....	36
1.3.3. Druga poetska i likovna djela.....	38
1.3.4. Prva samostalna izložba.....	40
1.3.5. Vizije.....	44
1.3.6. Ludi Blejk.....	47
1.3.7. Smrt.....	57
1.4. Teorija recepcije i recepcionistička kritika.....	58
1.5. Recepcija poezije britanskog romantizma na srpskohrvatskom govornom području.....	69
1.5.1. Romantizam ili Bajronizam?.....	69
1.5.2. Romantizam ili marksizam?.....	76
1.5.3. Anica Savić Rebac.....	77
1.5.4. Mirko Mirković.....	78
1.5.5. Ivo Vidan.....	79
1.5.6. Romantizam u prevodima.....	80
2. Recepcija Vilijama Blejka na srpskohrvatskom govornom području.....	88
2.1. Od „mističnog pjesnika” do „pop pjesnika”.....	89
2.2. „Prozori saznanja”: Rana recepcija Blejka.....	92
2.3. 1940-1940: „Domaći Koknijevac”.....	102
2.4. 1940-1980: „Izvanjak iz romantizma”.....	106
2.5. 1980-2003: „Mikro-čitanje” Blejka.....	113
2.6. 2003-2014: Od „Kristalne sobe do „Tamne zvezde”: Blejk kao umjetnička inspiracija”.....	119
2.7. Post-jugoslovenska izdanja Blejka: „Ostrvo na Mjesecu”.....	127
3. Likovna umjetnost: „Remedijacija” Blejka u Srbiji i Hrvatskoj.....	130
4. Recepcija Blejka u digitalnoj humanistici na srpskohrvatskom govornom području.....	148
4.1. Uvod.....	149
4.2. Hipermedij: od bibliografske do „Interfejs kulture”.....	150

4.3. Digitalna humanistika i ekologija znanja.....	152
4.4. Vilijam Blejk arhiva.....	155
4.5. Blejk 2.0.....	161
4.6. Folksonomije: Blejkovske online zajednice na srpskohrvatskom govornom području.....	166
4.6.1. Vikipedija.....	167
4.6.2. YouTube ili „Mekani grad”.....	172
4.6.3. Facebook: Opasni i postmoderni Blejk.....	173
4.7. Neke buduće napomene.....	181
5. Blejk kao dizajner: Recepcija poeme <i>Grob</i> Roberta Blera u Srbiji.....	182
5.1. Blejk i njegova publika.....	184
5.2. Blerov „Grob”.....	185
5.3. Grobljanska poezija: srpsko-engleske književne veze.....	186
5.4. Blejk kao izrabljivani umjetnik.....	190
5.5. Tonovi mraka.....	194
5.6. Blejk dekonstruiše značenje.....	195
5.7. Opšti utisak.....	199
6. Zaključak: „Vječiti somnabulist”.....	202
Literatura.....	206
Biografija	
kandidatkinje.....	241

1.
UVOD

1.1. Uvodna riječ

Ova doktorska disertacija bavi se recepcijom djela engleskog predromantičnog (ali i romantičarskog) pjesnika i likovnog umjetnika, Vilijama Blejka (1757-1827) na srpskohrvatskom, odnosno hrvatskosrpskom govornom području u periodu od 1905. do 2018. godine. Koristimo se ovim dvodjelnim nazivom imajući u vidu da on određuje rubna područja jezika koji su trenutno u zvaničnoj upotrebi u Crnoj Gori, Srbiji, Bosni i Hercegovini i Hrvatskoj, odnosno: crnogorski, srpski, bosanski i hrvatski jezik. U političko-istorijskom smislu, ovaj termin je bio najvećim dijelom u zvaničnoj upotrebi na pomenutom geografskom prostoru u periodu koji obuhvata naše istraživanje, tj. od 1905. do 2018. godine. U naslovu smo takođe željeli izbjeći koncepte koji ovaj prostor dovode u kontekstualnu vezu sa Jugoslavijom kao političkim entitetom. Na prvom mjestu zbog toga što je Jugoslavija kao država postojala od 1918. do 1991. godine, dok ovaj pregled recepcije obuhvata period od prije zvaničnog proglašenja države do onoga koji je uslijedio njenim raspadom 1991, odnosno do 2018. godine. Takođe, ostali jezici koji su bili u upotrebi u Jugoslaviji – makedonski i slovenački, te i u manjoj mjeri mađarski i albanski – nisu predmet ovog istraživanja.

Uopšteno govoreći, recepcija engleske književnosti u Jugoslaviji (koju sada čine nezavisne države Slovenija, Hrvatska, Crna Gora, Bosna i Hercegovina, Srbija, Makedonija i Kosovo) bila je nejednakog intenziteta. Glavni razlog navedenoj činjenici treba potražiti u specifičnim istorijskim uslovima koji su oblikovali ne samo razvoj pismenosti na ovim prostorima, već i dodire ovog naroda sa stranim literaturama. Proces širenja engleske književnosti kako unutar Srbije, tako i unutar Crne Gore, bio je usporenog karaktera zahvaljujući geografskoj udaljenosti ove dvije države od britanskog ostrva, kao i u činjenici što je Velika Britanija kontinuirano pružala podršku turskoj politici na Balkanu, pa se u narodu razvijao otpor prema svemu britanskom. Hrvatska je imala drugačiju istoriju: do nje su lako mogli doći britanski uticaji, s obzirom na to da je ona pripadala Austrougarskoj monarhiji, u kojoj je prisustvo engleske književnosti bilo osjetno. No,

ipak je i u Hrvatskoj jedno vrijeme znanje engleske književnosti bilo privilegija koju je samo aristokratija mogla sebi da priušti.¹

Naše istraživanje polazi od pretpostavke da književno (ali i likovno) djelo Vilijama Blejka, jednog od najvećih engleskih i svjetskih romantičara, koje je posthumno uznemirilo svjetsku kulturnu scenu najviše od 1960-ih naovamo, ipak nije sistematski dovoljno izučavano na srpskohrvatskom govornom području, posebno u smislu njegove recepcije i njenog savremenog konteksta. Prosudujemo da bi svjež i sistematični pogled na djelo Vilijama Blejka i njegovu recepciju na ovom govornom području doprinio stabilnijoj utemeljenosti ne samo naše anglistike, nego i studija komparativne književnosti, istorije i teorije književnosti, ali i uporednog uživanja književnosti.

Glavna hipoteza našeg istraživanja jeste da Vilijam Blejk nije bio adekvatno primljen na ovim prostorima, posebno kada se sagledaju procesi recepcije drugih engleskih pjesnika, kao što su Šekspir i Milton, ili čak britanskih romantičarskih pjesnika, poput Bajrona ili Šelija. U kontekstu ove hipoteze, možemo izvesti i nekoliko podhipoteza, poput one da je Blejkova likovna recepcija bila u sjenci njegove dominantne književne, ili da je ovaj stvaralac u nas bio najpoznatiji po svojim poslovicama, ili da su Blejka proizvodi pop kulture približili savremenoj potrošačkoj kulturi i uveli u oblast postmodernog, itd.

Glavni cilj našeg istraživanja jeste da na prostoru srpskohrvatskog govornog područja ispitamo puteve transmisije i recepcije Blejkovog djela na polju književnosti, te i onih rubnih područja s njom, s obzirom na činjenicu da je Blejk takođe bio i multimedijalni umjetnik aktivan na više polja vizuelne umjetnosti, te da bi njegovo prisustvo u nas neizbježno ukazalo na takva moguća polja umjetničkih preklapanja. Nakon ovog prvog cilja, sledeći cilj jeste ispitati koliko je Blejk i na koji način bio relevantan onima koji su njegovo djelo primali – medijatori, prevodioci, urednici, kritičari, čitaoci, umjetnici – a takođe i onima koji su isto tako primali i djela drugih engleskih pjesnika, a posebno britanskih pjesnika romantičara. Konačni cilj jeste utvrditi koliko je djelo Blejka u nas relevantno i aktuelno u savremenom dobu, posebno s obzirom na činjenicu da se sami proces čitanja danas promijenio u odnosu na nekada, kako zbog dominacije digitalnih platformi, na kojima se tekst radije „na brzinu pregledava” nego što se isti detaljno iščitava, tako i

¹ Iz rada: Bakić, Tanja (2019) “‘The Most Obscure and Most Angelic of all the English Lyrical Poets: William Blake in the Former Yugoslavia’” in *The Reception of William Blake in Europe*, eds Sibylle Erle and Morton D. Paley, London: Bloomsbury, Vol 2, p. 571.

zbog pojave tzv. *kulture fanova* koja aktivno i stvaralački učestvuje u procesu prenošenja djela autora i kreiranja novih sadržaja, i konačno zbog same specifičnosti Blejkovog književnog opusa, koji se više citira nego što se čita.

U širem smislu, temom recepcije engleske književnosti na srpskohrvatskom govornom području s akcentom na drugačiji aspekt ponaosob bavilo se nekoliko autora. Međutim, od onih koji su imali značaja za naše istraživanje, i čije su objavljene studije poslužile kao naš početni korpus, izdvajaju se: Bojka Đukanović, Mirjana Matarić, Simha Kabilo Šutić, Rudolf Filipović, Helena Peričić, Jelena Otašević i Dragan Purešić.

Bojka Đukanović (r. 1948) u svojoj doktorskoj disertaciji iz 1987. godine pod naslovom *Engleska književnost u crnogorskoj periodici: od početaka do 1980. godine*, koja je objavljena 1989. godine, analizira, kako i sam naslov sugerše, problematiku zastupljenosti engleskih pisaca u crnogorskoj periodici, kako kroz prevode, tako i kroz kritiku u navedenom vremenskom razdoblju. Njeno istraživanje i bibliografija objavljena u prilogu pokazali su da Vilijam Blejk u navedenom periodu nije bio zastupljen u crnogorskoj periodici, osim u jednom malom pomenu u drugoj polovini 20. vijeka zajedno sa irskim pjesnikom Jejtsonom.

Mirjana Matarić (r. 1933) u svojoj doktorskoj disertaciji iz 1980. godine naslovljenoj *Engleska književnost kod Srba 1900-1945. kroz književne časopise*, objavljenoj 2010. godine, fokusira se, osim na časopise u navedenom razdoblju, takođe i na rad posrednika ili moderatora u prenošenju engleske književnosti srpskoj publici. Matarić je, između ostalog, ukazala i na tok recepcije Vilijama Blejka u srpskim književnim časopisima u navedenom periodu.

Magistar književnih nauka i dugogodišnja saradnica Instituta za književnost i umetnost u Beogradu, Simha Kabilo Šutić (1938-2008) u svojoj studiji *Ukrštaji: Srpsko-engleske književne veze* (2011) izučava fenomen tzv. „bajronizma”, potom ideološkog čitanja Bajrona i Šelija, te naučno djelo srpskog bajroniste Ilije M. Petrovića, zatim Stanislava Vinavera kao posrednika u recepciji angloameričke književnosti, i druge aspekte. Njena studija ne izučava prisustvo Vilijama Blejka u nas, ali nam je poslužila u osvjetljavanju nekoliko fenomena, koji su bili tema odjeljka našeg uvodnog poglavlja pod nazivom *Recepcija poezije britanskog romantizma na srpskohrvatskom govornom području*.

Rudolf Filipović (1916-2000) u svojoj doktorskoj disertaciji *Odjeci engleske književnosti u Hrvatskoj u 19. stoljeću* (1948), koja je objavljena 1972. godine pod naslovom *Englesko-hrvatske kulturne veze*, dotiče se u jednom dijelu bajronizma u Hrvatskoj i njegove recepcije u 19.

vijeku kroz uticaje na književnike Ilirce. Ime Vilijama Blejka u navedenom razdoblju ne spominje se u hrvatskoj književnoj produkciji. Međutim, Filipovićeve doktorska disertacija nam je pomogla u osvjetljavanju nekoliko fenomena koji su bili tema odjeljka našeg uvodnog poglavlja pod nazivom *Recepcija poezije britanskog romantizma na srpskohrvatskom govornom području*.

Helena Peričić (r. 1961) se u svojoj doktorskoj disertaciji iz 1997. godine pod naslovom *Posrednici engleske književnosti u hrvatskoj književnoj kritici u razdoblju od 1914. do 1940. godine*, objavljenoj 2003. godine, bavi glavnim moderatorima u recepciji engleske književnosti u Hrvatskoj u navedenom razdoblju s aspekta kritike i objavljenih prevoda. Ona uspijeva da nam objelodani sitne, ali značajne detalje o prisustvu Blejka u navedenom periodu.

Jelena Otašević je 2011. godine napisala doktorsku disertaciju naslovljenu *Engleska romantičarska poezija u prevodima na srpski jezik*. Njen značaj je u tome što se ista fokusira na recepciji prevoda poezije „velike petorke” britanskih romantičara (u koju ne ubraja Blejka!) u vremenskom dobu od 1960-ih do prve decenije 21. vijeka – aspekt prethodno neobrađivan u nas. Međutim, ova disertacija je imala značaja u našem istraživanju u obradi odjeljka uvodnog poglavlja pod nazivom *Recepcija poezije britanskog romantizma na srpskohrvatskom govornom području*.

Za razliku od svih gore navedenih autora, koji su se uglavnom malo doticali naše glavne teme, rad Dragana Purešića ipak je imao najveću relevantnost u početnom korpusu našeg istraživanja. Naime, iako magistarski rad, a ne doktorska disertacija, on se u potpunosti doticao teme našeg istraživanja – *Vilijam Blejk na srpskohrvatskom jezičkom području u XX veku* (2008). Purešićev magistarski rad ukazao nam je na nekoliko smjernica na koje treba da obratimo pažnju, a na kraju je ponudio i bibliografiju zastupljenosti Blejka u nas kroz pomene i objavljene publikacije. Međutim, glavni nedostatak ove magistarske teze je u tome što ona ipak najviše pažnje posvećuje proizvoljnoj analizi objavljenih prevoda u nas, a manje davanju objašnjenja vezanih za trendove u recepciji Blejka, više pritom, podsjećajući na anotiranu bibliografiju objavljenu na kraju teze, a manje na naučni rad. Nakon pročitane magistarskog rada Purešića, nama ipak nisu pruženi odgovori na pitanje problematike recepcije Blejka u nas. Takođe, ni Blejkovo likovno djelo ovdje nije obrađeno.

Na ovom mjestu bitno je napomenuti i da su se do sada na ovim prostorima pojavile dvije doktorske disertacije koje se direktno bave Blejkom – 2014. godine teza Ivane Bančević Pejović odbranjena na Univerzitetu u Kragujevcu (*Odbrana kreativnosti: Vilijam Blejk u savremenoj*

književnoj kritici, umetnosti i pedagogiji) i 2016. godine teza Dragana Purešića odbranjena na Univerzitetu u Beogradu (*Dimenzije vremena u delu Vilijama Blejka*). Obje disertacije su korisne u smislu što doprinose istraživanju recepcije Blejka na ovim prostorima – Purešićeva s pogleda prevođenja poezije, a Pejovićkina u smislu što pruža jedan dosad neobrađivani pristup Blejku, a to je aspekt pedagogije. Međutim, nijedna od ove dvije disertacije ne dotiče se konkretnog pitanja Blejkove recepcije u nas.

Stoga ističemo da mi ovom disertacijom želimo skrenuti pažnju, između ostalog, i na dosad neizučavane aspekte trendova u književnoj recepciji Blejka, uz proširenu svijest o lokalnoj kulturološkoj i duhovnoj klimi, takođe obrađujući i Blejkovu savremenu likovnu recepciju kroz uticaje, zatim aspekt Blejka kao likovnog umjetnika koji ne ilustruje samo svoja djela, već i djela tuđih autora, aspekt Blejkove recepcije u nas u savremenom digitalnom dobu – pri tom svaki put se oslanjajući na značajne savremene i nove teorije i saznanja iz pomenutih relevantnih oblasti.

Tokom obrade podataka dobijenih iz gore navedenih studija, ali i drugih, koje ćemo spominjati u poglavljima ove disertacije koja slijede, nametao se problem kako odabrati metodu analize sakupljenog materijala. Tim povodom, primijenili smo istu metodu koju je Helena Perićić (2003, 38) izradila „prema vlastitom modelu nastalom empirijskim, induktivnim putem”. Naime, iako se u slučaju Perićić ipak više radilo o kritičko-književnom tekstu, a manje o književnom, ova autorka je, oslonivši se na principe analize književnog teksta Arčibalda Hila (Archibald Hill),² sakupljeni materijal obradila u tri stupnja. Prvi stupanj naziva „preliterarnim”, a tiče se „*povijesno-socijalnih okolnosti* u kojima se [kritičar] autor javlja i djeluje” (Perićić 2003, 39), što se u našem slučaju odrazilo na utvrđivanje društvenih, političkih i istorijskih okolnosti u kojima je u nas Blejkov čitalac/ posrednik djelovao. Drugi stupanj Perićić (2003, 39) naziva „mikroliterarnim”, a odnosi se u našem kontekstu na stilsku i značenjsku obradu napisa određenih primalaca/ aktera/ promotera Blejkovog djela u nas. Konačno, treći stupanj je „metaliterarni” (Perićić 2003, 39), a

² Kako pojašnjava Perićić (2003, 38, fn 7), Arčibald Hil u knjizi *Eseji o književnoj analizi* (*Essays in Literary Analysis*, 1966), ističe postojanje tri nivoa pri analizi književnog teksta: „preliterarna (osvjetljavanje povijesnih datosti u kojima se napis javlja), mikroliterarna (analiza na području stilistike u najširem smislu riječi – analize konkretnih i mjerljivih struktura u tekstu), te metaliterarnoj (ocjena uspjeha u stvaranju/ prenošenju specifične atmosfere – podtekst, aluzija, emocionalni naboj, i sl.)”.

predstavlja u našem kontekstu finalnu sintezu obrađenog materijala i ocjenu recepcije Blejka u nas.

Pomenuta metoda koju je razvila Peričić nam je pomogla da dođemo do odgovora na pitanje nametnuto u inicijalnoj hipotezi: kako je Blejk primljen u nas i da li je njegova recepcija bila adekvatna, posebno sagledana u odnosu prema recepciji popularnih engleskih pjesnika na ovom prostoru (Šekspir, Milton, Bajron). Istu ovu početnu hipotezu nastojimo da potvrdimo, opovrgnemo ili pak proširimo. Pri takvom jednom postupku, oslonili smo se i na relevantne navode iz domena teorije recepcije, na kojoj smo prvenstveno i zasnovali ovo naše istraživanje.

Kao glavni izvor za analizu i citiranje Blejkove poezije u engleskom originalu poslužili smo se izdanjem iz 1988. godine *The Complete Poetry & Prose of William Blake* (*Sabrana poezija i proza Vilijama Blejka*), koje je uredio Dejvid Erdman (David Erdman) sa komentarima Harolda Bluma (Harold Bloom). Iako postoji više izdanja samo ove knjige, kao i generalno mnogo drugih izdanja Blejkove poezije u zemljama engleskog govornog područja, za ovo Erdmanovo izdanje smo se opredijelili jer ono čini neizbježni standard u svim savremenim anglofonim naučnim projektima posvećenim Blejku, a takođe i što je isto zvanično odobreno od strane Američke asocijacije za moderne jezike ("an approved edition by Modern Language Association of America"). U našoj disertaciji, navedeno izdanje će biti skraćeno obilježeno slovom E i brojem stranice sa koje je citat preuzet.

S obzirom na to da je danas Blejkov uticaj veliki i na polju anglofone naučnoistraživačke misli, u tom kontekstu bismo pomenuli i neke relevantne projekte i institucije koje njeguju razvoj studija o Blejku, poput časopisa sa visokim impakt faktorom – *Blake: An Illustrated Quarterly* (*Blejk: ilustrovani kvarternik*), koji izlazi u izdanju Univerziteta Ročester u državi Njujork, čiji su glavni urednici: Moris Ivs (Morris Eaves) i Morton D. Paley (Morton D. Pejli), a ostali članovi uredništva: Džejson Vitiker (Jason Whittaker), Sibila Erl (Sibylle Erle), Vejn Si Ripli (Wayne C. Ripley), Alexander S. Gourlay (Aleksander Es Gurlej), Luisa Calè (Luiza Kejl), Martin Butlin (Martin Batlin), Dejvid Bindman (David Bindman), Tristan Džej Konoli (Tristanne J. Connolly), Robert En Esik (Robert N. Essick), Nelson Hilton (Nelson Hilton), Robert Riks (Robert W. Rix), Džozef Viskomi (Joseph Viscomi), Dejvid Voral (David Worrall). Pomenuta imena slove među najpoznatijima autoritetima u domenu savremenih anglofonih studija o Blejku. Takođe, istakla bih zadovoljstvo što je jedan dio ove disertacije objavljen upravo u ovom časopisu. S druge strane,

znatan dio ovog istraživanja u poglavljima koja slijede utemeljen je ne teorijama nekih od gore pomenutih Blejkovih kritičkih autoriteta.

Prigodne evente u smislu promocije Blejkovog djela priređuju i Udruženje Vilijam Blejk (The William Blake Society) u Londonu, kao i galerija Tejt Britan (Tate Britain), u kojoj je trajno izložen dio Blejkovog likovnog opusa, na čije sam dvije konferencije posvećene djelu Blejka sa zadovoljstvom imala prilike i da učestvujem.

Među ostalim savremenim anglofonim projektima koji promovišu djelo Blejka, napomenula bih i one digitalne, poput *The William Blake Archive* i *Blake Cloud* (o čemu više u nastavku) ali i *Global Blake (Globalni Blejk)*, najprije online konferencija održana u januaru 2022. (na kojoj sam učestvovala), održana u organizaciji britanskih Univerziteta Lincoln i Bishop Grosseteste, koja je brzo prerasla u *Global Blake – In Conversation Series*, online naučne razgovore, čiji sam takođe bila sudionik.

Od obilja značajnijih savremenih anglofonih publikacija o Blejku, izdvojila bih među najsvježije objavljenim: Whittaker, Jason, *Jerusalem*, London: Oxford University Press, objavljenu u julu 2022, ili od istog autora *Divine Images: The Life and Work of William Blake*, London: Reaktion Books, 2020, kao i studiju Majka Guda – Goode, Mike, *Romantic Capabilities*, Oxford University Press, objavljenu 2020. Konačno, vrlo relevantna za naše istraživanje jeste i studija objavljena u dva toma, *The Reception of William Blake in Europe*, 2019. u Londonu u izdanju izdavača Bloomsbury, gdje je, sa zadovoljstvom ističem, objavljen i jedan dio ove disertacije.

Što se tiče Blejkovog likovnog djela, danas postoji šest najvećih svjetskih kolekcija u kojima se ono čuva. To su: Harvardska biblioteka Hafton (Houghton Library) i Harvardski muzej umjetnosti (Harvard Art Museum) u Bostonu, Britanska biblioteka (British Library) u Londonu, galerija Tejt Britan (Tate Britain) u Londonu, Muzej Ficvilijam (The Fitzwilliam Museum) u Kembridžu (UK) i Filadelfijski muzej umjetnosti (Philadelphia Museum of Art) u Pensilvaniji. Svoje istraživanje obavljala sam u tri pomenute kolekcije.

Takođe, istakli bismo i da se temi recepcije Vilijama Blejka na srpskohrvatskom govornom području moglo pristupiti samo s jednog aspekta, poput analize recepcije Blejka samo kroz časopise, ili samo kroz prevode, ili samo putem njegovih posrednika (Svetislav Stefanović, Ivan Goran Kovačić, Ranka Kuić, Marko Grčić, Dragan Purešić), ili samo s aspekta jednog istorijskog perioda u kojem je njegovo djelo primljeno, ili samo kroz antologije u kojima su objavljeni njegovi stihovi, ili samo kroz kritičke napise o njemu (časopisi, dnevni listovi, predgovori knjiga,

monografije), ili samo kroz jedan trend u njegovoj recepciji (Blejk neshvaćeni umjetnik, Blejk religiozni umjetnik, Blejk romantičar, Blejk mističar, Blejk revolucionar, ludi Blejk, itd), ili samo kroz uticaje na druge pisce i umjetnike, ili samo kroz popularnu kulturu (muzika, film), ili samo kroz žanrove (Blejk u romanu, Blejk u poeziji, Blejk u grafičkom romanu, Blejk u drami), ili samo kroz njegove pomene, ili samo kroz njegovu paralelnu recepciju uz druge autore (Jejts, Svedenborg, Ginsberg, Dilan Tomas, Edvard Jang, Robert Bler, Tomas Grej, Bernard Šo, Tenison, Milton, Vitman, Adrijan Mičel, itd.).

Mi smo se, ipak, opredijelili za jedan široki pristup ovoj temi, ne želeći da budemo usko vezani uz jedan aspekt, ali ni ograničeni u obradi sakupljenog materijala. Jedina ograničenost koju smo imali jeste vremensko razdoblje od 1905, kada se javlja i Blejkov prvi pomen u nas, pa do 2018. godine, kada smo i krenuli u izradu ove disertacije. Građi smo pristupili hronološki.

U Uvodnom poglavlju se kroz pet odjeljaka bavimo sledećim: ispitivanjem osobenosti poezije britanskog romantizma, te zatim objašnjavamo ko je bio Vilijam Blejk kroz akcentovanje određenih momenata u njegovom životopisu, prelazeći na teoriju recepcije, koja i jeste glavna teorija na kojoj je naše istraživanje zasnovano, da bismo konačno pristupili problematici recepcije poezije britanskog romantizma na našem tlu.

Naša definicija poezije britanskog romantizma, kao pravca u kojem je Blejk djelovao, zasnovana je na radu najpoznatijih savremenih teoretičara iz te oblasti, a pri izradi ove disertacije poslužili smo se njihovim teorijskim pogledima objedinjenim u dva krucijalna izdanja – *Kembridžov priručnik u britansku romantičarsku poeziju* (*The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, 2008) i *Kembridžov priručnik u britanski romantizam* (*The Cambridge Companion to British Romanticism*, 1993). U pitanju su: Endrju Benet, Merlin Batlin, Džefri Koks, Stjuart Kuran, Moris Ivs, Tim Fulford, Kevis Gudman, Džejms Čendler, Morin MkLejn, Simon Džarvis, Silest Langan, Vilijam Kič, Dejvid Simpson, Sjusana Stjuart, Timoti Veb. U odjeljku uvodnog poglavlja „Duhovno sunce Vilijama Blejka” opisujemo Blejkov životni put iz pera poznatog Blejkologa Džeralda Bentlija Džuniora (G. E. Bentley, Jr., 1930-2017) koji je napisao *Stranac iz Raja* (*The Stranger from Paradise*, 2001), danas najrelevantniju biografiju o Blejku. Takođe se služimo i prvom biografijom o Blejku ikada napisanoj, autora Aleksandra Gilkrajsta (Alexander Gilchrist) *Život Vilijama Blejka* (*Life of William Blake*, 1863), kao i biografijom iz ugla pisca Pitera Akrojda (Peter Ackroyd) pod nazivom *Blejk* (*Blake*, 1995) – a sve u cilju davanja jednog unutarnjeg pogled na Blejkov život i stvaralaštvo. Uvodni odjeljak o teoriji recepciji i

recepcionista kritici zasnovali smo na radu istaknutih teoretičara iz ove oblasti, poput: Hansa Roberta Jausa, Volfganga Isera, Pola de Mana, Dejvida Blejča, Džonatana Kulera, Stenlija Fiša, Terija Igltona, Tonija Beneta, Roberta C. Holuba, Filipa Goldštajna, Džejmsa Mejčora, Dženis Redvej, Patrocinija Švajckarta, i drugih. Ovdje takođe nagovještavamo i zastupljenost novijih trendova na polju savremene teorije recepcije. U odjeljku uvodnog poglavlja posvećenom fenomenu recepcije poezije britanskog romantizma na našem tlu, oslonili smo se na već pomenute studije Bojke Đukanović, Simhe Kabiljo Šutić, Rudolfa Filipovića, Helene Peričić, Jelene Otašević, Mirjane Matarić, ali i na rad Ilije Petrovića, Iva Vidana, Jovana Skerlića, Veselina Kostića, Slobodana Vukobrata. Zaključićemo da je recepcija poezije britanskog romantizma i dalje živi fenomen, i da se njene stranice aktivno ispisuju.

Nakon toga, prelazimo na prvo poglavlje disertacije, gdje hronološki izučavamo recepciju Blejka na srpskohrvatskom govornom području od njegovog prvog pomena do sadašnjice, gdje primjećujemo prisustvo nekoliko glavnih promotera, kao i različito obojene tonove u recepciji. Bibliografija objavljena na kraju čini plod takvog jednog rada. Kao početni korpus pri izradi ovog poglavlja poslužila nam je pomenuta magistarska teza Purešića iz 2008, kao i studije Mirjane Matarić (2010), Helene Peričić (2003) i Bojke Đukanović (1989).

Nakon toga se u poglavlju posvećenom do sada neizučavanoj problematici Blejkovog prisustva u savremenoj likovnoj umjetnosti kroz uticaje zadržavamo na analizi dvije srpske i jedne hrvatske umjetnice koje djeluju u različitim medijima. Pomenutu analizu zasnovali smo na paremiologiji, teoriji rezonance, teoriji medija i teoriji adaptacije.

Zatim prelazimo na takođe do sada neizučavani aspekt Blejka na ovom prostoru – u digitalnoj humanistici, i to kroz njegovo prisustvo u sferi folksonomije. Ovu analizu zasnovali smo na najrelevantnijim savremenim nalazima iz oblasti digitalne humanistike, novih medija, paremiologije i studija tekstualnosti.

Poglavlje koje slijedi bavi se takođe prethodno neizučavanom problematikom Blejka kao umjetnika koji ne ilustruje samo svoja djela, već i tuđa. U tom smislu, analiziramo recepciju poeme grobljanskog pjesnika Roberta Blera *Grob* (2015) u Srbiji sa dizajnom Vilijama Blejka. Ovo poglavlje nam takođe predočava i Blejka kao konstruktivnog Jausovog čitaoca Blerove poeme *Grob*. Osim razgovora sa izdavačem ovog srpskog izdanja, takođe smo pribjegli i najrelevantnijim nalazima iz oblasti teorije grobljanske poezije iz pera Mortona Pejlija i Roberta N. Esika, Blejkove likovne umjetnosti iz pera čuvenih Dejvida Bindmana, Martina Batlina i Roberta N. Esika, i

konačno ukazali na neobične povezanosti na relaciji između tzv. „srpske grobljanske poezije“ i engleske grobljanske poezije – o kojima se do sada skoro prećutkivalo.

1.2. Britanski romantizam. Poezija.

Generalno uzev, vremenski period u Velikoj Britaniji koji je trajao u rasponu od 1785. do 1825. godine poznat je u historiji književnosti kao Doba romantizma. Iz današnje perspektive, tih četrdeset godina označavale su prelaz između prethodnog Doba prosvjetiteljstva i nadolazećih vrijednosti modernog i industrijskog društva. Pomenute dvije kulture – prosvjetiteljstvo naspram modernog/industrijskog – bile su jako različite. Romantizam je prije svega ličio, da se poslužimo riječima engleskog romantičarskog pjesnika Persija Biša Šelija (Percy Bysshe Shelley, 1792-1822) kojima je opisao italijanskog pjesnika Dantea, na „most bačen preko potoka vremena, koji povezuje moderni i drevni svijet”.³ U smislu historije, društva i politike, centralni događaj Doba romantizma svakako je bila Francuska revolucija (1789-1799), iliti „glavna tema epohe u kojoj živimo,”⁴ pri čemu ponovo evociramo riječi Šelija, koje je ovaj izgovorio dok je predlagao drugom romantičarskom pjesniku Bajronu (George Gordon Byron, 1788-1824) da iskoristi Francusku revoluciju kao temu nekih svojih pjesama.⁵ Radi se o zaista turbulentnom periodu, u čijem središtu su se vodili Napoleonski ratovi (1803–1815). Kao što to Stjuart Kuran (Curran 1993a, xiii) u svom tekstu „Predgovora” za *Kembridžov priručnik za britanski romantizam (The Cambridge Companion to British Literature)* primjećuje, ovi ratovi su „Evropu iscrpili i (izuzev Velike Britanije) osiromašili, a takođe mogu i metaforički da oslikavaju doba konflikta, stresa i haosa”.⁶

Ipak, kao što to Čandler i MekLejn (Chandler and McLane 2008, 3) primjećuju, pridjev „romantičan” ne odnosi se samo na vremenski period, već i na stil, „pokret, način razmišljanja

³ “bridge thrown over the stream of time, which unites the modern and ancient world” (Nav. prema: Curran 1993a: xiii). Svi prevodi Tanja Bakić, osim ako nije drugačije naznačeno.

⁴ “the master theme of the epoch in which we live” (Šeli, Nav. prema: Dawson 1993, 49),

⁵ Ipak, sudeći po Šelijeve *Pismima (Letters)*, on je na kraju sam uzeo Francusku revoluciju za temu svoje poeme *Laon i Sinta (Laon and Cythna)*, kasnije revidirane pod nazivom *Pobuna islama (The Revolt of Islam)*, 1818) (Dawson 1993, 49).

⁶ “leaving Europe exhausted and (except for Great Britain) bankrupt, they might stand as well as a metaphor for an age of conflict, stress, and tumult”.

(neki bi rekli 'ideologiju'), čak i na način bitisanja u svijetu".⁷ Romantizam, smatra Dejvid Simpson (Simpson 1993, 1) odnosi se na književnost kasnog osamnaestog i ranog devetnaestog vijeka „koju ne moraju da čine neke osnovne ili podrazumijevajuće karakteristike”.⁸ Simpson dalje naglašava da istoričari književnosti i književni kritičari tradicionalno ispoljavaju tendenciju da razdvoje pridjeve „više romantičan” od „manje romantičan”, „rani romantik” od „pozni romantik”, „predromantik” od „postromantik”, „visokoromantičan” od „antiromantičan”, i da su ovakve osobenosti izmišljene da bi se uklopile u određene standarde istoričnosti, te da su stoga i same „rijetko dosljedne”.⁹

Da bi se u pravom smislu riječi shvatilo značenje pridjeva „romantičan” sa svim konotacijama koje podrazumijeva, neophodno je analizirati korijen samog termina i njegovu istorijsku pozadinu s aspekta njemačkih predstavnika romantizma. Naime, prvi pomen termina romantizam zatire se u djelu njemačkih idealističnih filozofa Georga Hegela (Georg Hegel, 1770-1831) i Fridriha Šelinga (Friedrich Schelling, 1775-1854). Kako to to Simpson (1993, 9) na ovom mjestu objašnjava, za njih je

Romantizam značio osnovni oblik modernizma, a sami modernizam činio je proizvod zamjene klasičnog i paganskog hrišćanskom kulturom [...] Pošto je ovo kultura elekcije, odabira i izbora, romantizam predstavlja izraz podjele između sebe i društva, a često i unutar sebe (tijelo i duh) [...] Za A. V. Šlegela, heterogenost (lingvistička, kulturološka, geografska), a ne jedinstvo, je oblik romantizma.¹⁰

⁷ “a movement, a way of thinking (an ‘ideology,’ some have said), even a way of being in the world”.

⁸ “not necessarily held together by any essential or prescriptive characteristics”.

⁹ “seldom consistent” (1993, 1).

¹⁰ “Romanticism was the essential form of modernity, and modernity itself the result of the displacement of classical and pagan by Christian culture [...] Because this is a culture of election, of being chosen and choosing, Romanticism is the expression of a division between self and society, and often within the self (body and soul) [...] For A. W. Schlegel, heterogeneity (linguistic, cultural, geographic) and not unity is the mode of Romanticism”.

S tim u vidu, upravo je kritičar Harold Blum (Harold Bloom) vidio korijenje modernizma u romantizmu, istakavši da „moderna poezija pisana na engleskom znači izmišljanje Blejka i Vordsvorta”.¹¹

Romantizam sadrži veliki broj čak i danas relevantnih koncepata i ideja. Kao što to Endrju Benet objašnjava u eseju „Poezija romantizma i savremena poezija” (“Romantic Poets and Contemporary Poetry”) (Bennett 2008, 264-265), ovo se odnosi na novo poimanje pojmova uzvišenog, imaginacije, inspiracije, ulogu genija, ljubav prema prirodi, koncept prirode naspram urbanog i industrijskog, koncept autora naspram komercijalizovene izdavačke industrije, zatim na moć subjektivnosti pjesnika, i da

poezija očuđava poznato; i možda je najvažnija ta podjednako misteriozna mogućnost da to što je najmoćnije i najčudnije, najčudnije moguće u vezi sa poezijom da je ona samo uobličena upotreba ‘običnog’ jezika – jeste da je poezija ‘izbor onog jezika’, kao što to Vordsvort veli, ‘kojim čovjek stvarno govori’.¹²

Iako je čitav osamnaesti vijek bio blisko dovođen u vezu s prozom i drugim djelima koja po formi podsjećaju na prozu, a bave se dokumentovanjem tokova evropske civilizacije, poput Semjuel Ričardsonovog (Samuel Richardson) epistolarnog romana *Klarisa (Clarissa, 1748)*, Semjel Džonsonovog (Samuel Johnson) *Rječnika engleskog jezika (A Dictionary of the English Language, 1755)*, te *Francuske enciklopedija ili sistematskog rječnika nauke, umjetnosti i zanata (Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 1751-1772)*, pitanje koje se ovdje postavlja jeste kako to onda da mi uvijek britanski romantizam striktno dovodimo u vezu sa poezijom? (Curran 1993b, 216)

¹¹ “Modern poetry, in English, is the invention of Blake and Wordsworth” (Nav. prema: Simpson 1993, 16).

¹² “poetry makes the familiar strange; and, perhaps most importantly, the equally uncanny possibility that what is most powerful and strange, most powerfully strange, about poetry is that it is just the crafted deployment of ‘ordinary’ language – that poetry is a ‘selection of the language’, as Wordsworth puts it, ‘really used by men’” (2008, 265).

Možda bi kritičari iz osamnaestog vijeka i imali nešto da kažu na ovu temu, u ličnim nastojanjima da okarakterišu prozu kao „pjesmu bez ornamenta stiha”.¹³ S tog aspekta, poezija ima ornament stiha, i kako to Čandler i MekLejn (Chandler and McLane 2008, 6) primjećuju,

u to doba, možda kao nikada prije niti poslije, poezija je značila (potencijalno) mnogo različitih stvari isto i iz razloga zato što se etablirala u odnosu na toliko mnogo različitih stvari. Poezija kao (recimo) Znanje, Imaginacija, Istina, Objedinjujuća moć; Poezija i (recimo) Nauka, Filozofija, Religija, Roman, Politika.¹⁴

Kako Benet dalje pojašnjava, romantičarska poezija nastoji da „zamaže razliku između pisca i djela, između pjesnika i pjesme”.¹⁵ S druge strane, Stjuart naglašava da su pjesnici romantizma uspjeli izgraditi „oblast objedinjene teorije i prakse, pošto su naglašavali potčinjavanje konceptualnog i senzualnog života nauštrb produkcije forme”.¹⁶ I upravo je Kuran (Curran 1993b, 218) taj koji na ovom mjestu vjeruje da je poezija bila važna u kulturi Doba romantizma na način kao što nikad prije nije bila ni u Britaniji niti gdje drugo. Kako on ističe,

Pjesnici su hijerofanti neukrotljive inspiracije, ogledala gigantskih sjenki koje budućnost baca na sadašnjost, riječi koje izražavaju ono šta oni ne razumiju; trube koje sviraju pobjedi, i ne osjećaju ono što inspirišu: uticaj koji nije podstaknut, ali koji podstiče. ‘Pjesnici su nepriznati zakonodavci svijeta’.¹⁷

¹³ “poetry without the ornament of verse” (Joan Vilijams, Nav. prema: Rowland 2008, 120).

¹⁴ “in that age as perhaps in no other before or since, poetry came to mean (potentially) many different things and because it established itself in relation to so many different things. Poetry As (for example) Knowledge, Imagination, Truth, the Esemplastic Power; Poetry And (for example) Science, Philosophy, Religion, The Novel, Politics”.

¹⁵ “to blur the distinction between writer and writing, between poet and poem” (Bennett 2018, 265).

¹⁶ “domain where theory and practice are one as they insisted upon yoking conceptual and sensual life in the production of form” (Stewart 2008, 72).

¹⁷ “Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration, the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present, the words which express what they understand not; the

Ova zadnja rečenica uzeta je iz poznatog završetka Šelijevo­g eseja *Odbrana poezije* (*Defence of Poetry*, 1821), koji je napisan kao vid reakcije na napade na romantičarsku poeziju od strane Šelijevo­g prijatelja pisca, Tomasa Lava Pikoka (Thomas Love Peacock, 1785-1866) izrečenih u njegovom članku „Četiri doba poezije” (“The Four Ages of Poetry”, 1820). U svom kontra-napadu na Pikoka, Šeli definiše poeziju kao „izraz Imaginacije”,¹⁸ a poetski jezik kao „vitalno metaforičan”.¹⁹ On dalje tvrdi da je „sam jezik poezija; a da biti pjesnik znači razumjeti istinu i lijepo, jednom riječju, to je dobro koje opstaje, postoji najprije u odnosu između egzistencije i percepcije, a zatim između percepcije i ekspresije”.²⁰

Godine 1800. Vilijam Vordsvort (William Wordsworth, 1770-1850) u svom „Predgovoru” za *Lirske balade* (*Lyrical Ballads*) piše da je „sva dobra poezija spontano preli­vanje moćnih osjećanja”²¹ koja „uzima porijeklo iz emocije pribrane u spokojstvu”²², dodajući da nju treba da čini „izbor jezika kojim ljudi stvarno govore”.²³

Kako P. M. S. Dawson (Dawson 1993, 50) pojašnjava, postoje dvije generacije romantičarskih pjesnika – starija i mlađa. Prva se odnosi na pisce rođene tokom ranih 1770-ih, uključujući Vilijama Vordsvorta (William Wordsworth, rođen 1770), Semjuela Tejlora Kolridža (Samuel Taylor Coleridge, rođen 1772), i Roberta Saudija (Robert Southey, rođen 1774), poznatih isprva po davanju podrške, a kasnije po suprotstavljanju Francuskoj revoluciji. Druga generacija odnosi se na pjesnike rođene oko 1790. godine, u koje spadaju: Lord Džordž Gordon Bajron (Lord George Gordon Byron, rođen 1788), Persi Biš Šeli (Percy Bysshe Shelley, rođen 1792), i Džon Kits (John Keats, rođen 1795) – „koji su bili dosljedno liberalni u svojoj politici i na koje se može

trumpets which sing to battle, and feel not what they inspire: the influence which is moved not, but moves. ‘Poets are the unacknowledged legislators of the world’” (Curran 1993b, 219).

¹⁸ “the expression of the Imagination” (Shelley 1904, 12)

¹⁹ “vitally metaphorical” (Shelley 1904, 17).

²⁰ “language itself is poetry; and to be a poet is to apprehend the true and the beautiful, in a word, the good which exists in the relation, subsisting, first between existence and perception, and secondly between perception and expression” (Shelley 1904, 18).

²¹ “all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings” (Wordsworth and Coleridge 2008, 175).

²² “takes its origin from emotion recollected in tranquillity” (Wordsworth and Coleridge 2008, 183).

²³ “a selection of the language really spoken by men” (Wordsworth and Coleridge 2008, 419).

gledati kao na podršku revoluciji”.²⁴ Vilijam Blejk (William Blake), rođen 1757. godine, tretira se za anomaliju Doba romantizma kako u poeziji, tako i u likovnoj umjetnosti, iako se danas svrstava među „šest glavnih pjesnika ove osobene nacionalne grane romantizma”,²⁵ i iako je danas njegovoj likovnoj umjetnosti dodijeljeno posebno mjesto u okviru britanske istorije umjetnosti.

Dalje definišući poziciju Blejka u okvirima britanskog romantizma, Moris Ivs (Eaves 1993, 239) ga proglašava „središnjom figurom središnje enigme”, ili „romantičarskim književnim i likovnim subjektom par excellence”²⁶, ili čak

nipošto romantičarem, već kulturološkim suvenirom izgubljenim u vremenu iz ranijeg doba prosvjetiteljstva, a ipak u drugim aspektima futurističkim prototipom ‘vizionarskog’ romantizma. Često se činilo da je on vjesnik postromantičarskog modernog svijeta, polazište sa kojeg romantizam najavljuje dolazak Marksa i Frojda.²⁷

Između Blejka i ostalih pjesnika romantičara gotovo da nije bilo nikakve komunikacije. Jedino Blejkovo djelo za koje su ostali romantičari znali bila je zbirka stihova *Pjesme nevinosti i iskustva* (*Songs of Innocence and of Experience*, 1794), koju je Vordsvortu i Kolridžu poklonio njihov zajednički poznanik, tražeći o njoj mišljenje od njih. Iako je taj poznanik upozorio obojicu da se radi o djelu koje je napisao ludak, „oni su odgovorili afirmativno”²⁸, ali nisu tražili da pročitaju još djela od te „čudne” osobe. S druge strane, Blejk jeste čitao neka djela Vordsvorta, dok je svoju kraću dramu *Aveljev duh* (*The Ghost of Abel*, 1822) namijenio upravo Bajronu, odnosno autoru

²⁴ “who were consistently liberal in their politics and can be seen as supporters of the revolution” (Dawson 1993, 50).

²⁵ “six major poets of this particular national branch of Romanticism” (Eaves 1993, 264).

²⁶ “the central figure or the central enigma” [...] “the Romantic literature-and-visual-arts subject par excellence”.

²⁷ “not a Romantic at all but a cultural souvenir lost in time from an earlier era of Enlightenment, and yet in other accounts he is the futuristic prototype of ‘visionary’ Romanticism. He has often been made to seem the harbinger of the post-Romantic modern world, the point at which Romanticism predicts the coming of Marx and Freud” (1993, 239).

²⁸ “they responded favorably” (Eaves 1993, 264).

dramskog djela *Kain* (*Cain*, 1821). Što se mlađe generacije pjesnika britanskog romantizma tiče, još uvijek nema dokaza da je iko od njih čitao Blejka (Eaves 1993, 264).²⁹

Postoje izvjesni romantičarski stereotipi da Kolridžovi pogledi na poeziju unose određeni mir, ili da Bajronovska struja romantizma podstiče na lična preispitivanja i ironiju. Međutim, ne možemo čitav romantizam svesti samo na ove dvije stereotipske odrednice, jer, recimo, postoje pjesme Bajrona koje itekako naslućuju i optimizam, dok se u Vordsvortovoj poeziji naziru mjesta koja nagovještavaju sumnju. Kao što Simpson (1993, 9) to objašnjava, „na ovaj način se Kits može čitati kao tumač istine i ljepote, ali i kao sredstvo buržoaskog profesionalnog nemira; Vordsvort kao iscjelitelj duša, ali i kao narušavalac spokoja; Šeli kao platonista i skeptik, i tako dalje”.³⁰

Takođe je od značaja razmotriti i socijalni status britanskih pjesnika romantizma. U tom pogledu, Dauson (Dawson 1993, 49) primjećuje da isti varira od plemića (Bajron je bio plemić, a Šeli nasljednik barona i sin člana Britanskog parlamenta), preko srednje klase (Vordsvortov otac bio je advokat, a Kolridžov svještenik), niske srednje klase (Kitsov otac bio je stočar), visoke radničke klase (Blejkov otac prodavao je trikotažu, dok je sami Blejk zarađivao radeći kao graver), čak i do ruralnog stanovništva (manje poznati Džon Kler bio je sin farmera).

Vilijam Blejk je bio primjer revolucionara sa izrazitim nepovjerenjem u britansku Vladu. Jedna od čestih tema u njegovoj poeziji bila je sloboda. U njegovoj „Pjesmi o slobodi” (“Song of Liberty”) on uzvikuje, „Imperije više nema! Zamuknuti sad će lav i vuk”.³¹ Kao dalji prilog Blejkovim revolucionarno-političkim trvenjima vrijedno je spomenuti i naslove njegovih dužih pjesama: *Amerika: jedno proročanstvo* (*America: A Prophecy*, 1793), *Francuska revolucija* (*The French Revolution*, 1791), *Evropa* (*Europe*, 1794) i *Pjesma o Losu* (*The Song of Los*, 1795) – koje se danas uzimaju za grupu njegovih kontinentalnih proročanstava.

²⁹ Kako bi objasnio činjenicu da je Blejk za života ipak bio slabo poznat kao pjesnik, Moris Ivs ističe da Blejkovu publiku nisu činili čitaoci, već posmatrači, i da je Blejk umro okružen umjetnicima a ne pjesnicima. Blejkov sljedbenik – umjetnik Fredrik Tejtam (Frederick Tatham, 1805-1878) – bio je među prvima koji je druge odvrćao od čitanja Blejkovih djela, i koji se zauzvrat zauzimao za njihovo posmatranje, pretpostavljajući da će „posmatrači biti njegovi kupci” (“the lookers would be his buyers”) (Eaves 1993, 266).

³⁰ “Keats may thus be read as the disciple of truth and beauty, but also as a vehicle for bourgeois professional anxiety; Wordsworth as healer of souls but also as disturber of tranquillity; Shelley as both Platonist and skeptic, and so forth”.

³¹ “Empire is no more! and now the lion & wolf shall cease” (*MHH* 27: 21; E45).

Bajron je bio kosmopolita koji je pisao pjesme o temama dosta udaljenim od Engleske ili njegove rodne grude. Kao što to Elfenbajn (Elfenbein 2008, 91) primjećuje, „izgledati previše engleski, za Bajrona je značilo izgledati previše nalik srednoj klasi, previše voljni da se odreknete aristokratske tradicionalne superiornosti u nacionalnim granicama”.^{32 33} Međutim, s druge strane, Bajron je ipak kao govornik u Kući Lordova ukazivao na brojne političke probleme, dok bi u svojoj poeziji satirisao političke oponente i bavio se drugim sličnim temama.

Razlike u društvenom staležu između Bajrona i Blejka bile su i više nego oštre. Blejk je bio siromašni i samouki graver i pjesnik, a Bajron bogati baron sa solidnim obrazovanjem i društvenim kontaktima. Stoga i Elfenbajn (Elfenbein 2008, 90) na ovom mjestu primjećuje da je

poput Blejka, Bajron bio čuven po uvredama na račun jezika [...] Blejkov nesvakidašnji jezik bio je znak njegove nezavisnosti, kao što je to bila i njegova kontrola nad procesom produkcije knjiga: pošto je on (zajedno sa ženom) stvarao, vršio produkciju, a takođe i marketing svog djela, mogao je da primijeni kakva god pravila interpunkcije, spelinga i gramatike. Dok je Blejk temeljno izrađivao izdanja vlastite iluminirane poezije, aristokrata Bajron se trudio da se ne zamara previše: ako bi to radio, to bi značilo da se spušta na nivo običnog zanatlije. U svojoj ranoj karijeri odbijao je da uzme novac za poeziju kako bi ukazao da poezija za njega nije posao, već hobi. Buržoaska radna etika zahtijevala je gramatičku egzaktnost; aristokratska ne. Ako kod Bajrona određena rečenica ili odabir riječi ne slijede pravila standardizacije, to je bilo loše po pravila.³⁴

³² “To seem too English would, for Byron, seem too like the middle classes, too willing to abdicate the aristocracy’s traditional superiority to national boundaries”.

³³ Bajronov čuveni solecizam javlja se u njegovom govoru okeanu pri završetku Canto IV njegove duže narativne poeme *Putovanja Čajlda Harolda* (*Childe Harold’s Pilgrimage*, 1818), gdje on napada okean jer se ovaj poigrava sa mornarom nakon brodoloma (Elfenbein 2008, 91).

³⁴ “Byron, like Blake, was notorious for his offenses against the language [...] Blake’s unusual English was a sign of his independence, like his control over book production: since he (with the help of his wife) created, produced, and marketed his work, he could adopt whatever punctuation, spelling, and grammar he chose. Whereas Blake painstakingly constructed his illuminated poetry, Byron, as an aristocrat, made sure that he did not seem to work too hard: to do so would be to lower himself to the status of a mere craftsman. Early in his career, he took no money for his poetry, to signal that, for him, it was not work, but a hobby. A bourgeois work ethic would demand grammatical exactness; an aristocratic one would not. In Byron’s hands, if a particular phrase or word choice did not follow the standardizers’ rules, too bad for the rules”.

Kits je ipak bio drugačiji slučaj. Poticao je iz niže srednje klase i pripadao je specijalnoj sociopolitičkoj grupi zvanoj „Kokni” (“Cockney”) u čijem je centru stajao liberalni politički novinar Li Hant (Leigh Hunt, 1784-1859). Konzervativni kritičari bi napadali Kitsove pjesme „upravo zbog onoga što su oni mislili da čini neukusnu vezu između engleskog stila i politike”.³⁵ Kits je u najboljem mogućem smislu bio pjesnik, ali za razliku od drugih romantičara, vjerovao je da poezija jednostavno nije dovoljna (Dawson 1993, 49). Iako smatran „najviše apolitičnim od velikih pjesnika romantizma”,³⁶ Kits je ipak uspio da napiše sonet u kojem veliča puštanje na slobodu Lija Hanta,³⁷ dok je nedovršenom ostavio političku satiru *Kapa i bel: ili ljubomora: bajka* (*The Cap and Belles: or, the Jealousies: A Faery Tale*, 1819) (Dawson 1993, 49).

Nezavisno od poezije, Kolridž i Šeli su bili aktivni na polju političkog novinarstva, dok se Kolridž bavio i političkom teorijom. Šeli je pisao političke pamflete. Svoj esej *A Defence of Poetry* (*Odbrana poezije*, 1821) Šeli je završio porukom „Pjesnici su nepriznati zakonodavci svijeta”.³⁸ Ovakvu izjavu romantičari su uzeli k srcu, „jer su vjerovali da pjesnici doprinose političkom razumijevanju i akciji na načine koji prevazilaze njihove uloge čisto zabrinutih građana”.³⁹

Govoreći o „velikoj šestorci” britanskih pjesnika romantičara – u koju je svrstana i anomalija zvana Blejk – vrijedna pomena je činjenica da su se svi u životima bavili karijerama drugačim od književnih. „Blejk likovnom umjetnošću, Wordsvort pravom, Kolridž svještenstvom, Bajron politikom, Šeli naukom, Kits medicinom”.⁴⁰ Ali poezija je bila ono što ih je zbližavalo. Svi oni „vide poeziju onamo gdje je akcija, čak i kad se nisu slagali u vezi sa tim šta spada u poeziju

³⁵ “precisely because of what they perceived to be its distasteful link between English style and politics” (Elfenbein 2008, 93).

³⁶ “the most apolitical of the great Romantic poets” (Dawson 1993, 49).

³⁷ Li Hant je zajedno sa bratom Džonom osnovao nedjeljnik *Examiner* 1808. godine. Hantovi su u ovom glasilu napali princa Redženta, zbog čega su bili optuženi za klevetu 1813. godine i osuđeni na dvije godine zatvora. Nakon što su Hantovi pušteni (1815), Li se preselio u Hampsted, gdje je 1816. godine upoznao Kitsa. Kada je Hant pušten, Kits je napisao sonet „Napisano dana kada je g. Li Hant izašao iz zatvora” (“Written on the Day that Mr. Leigh Hunt left Prison”).

³⁸ “Poets are the unacknowledged legislators of the World” (Shelley 1904, 90).

³⁹ “as they believed that poets contributed to political understanding and action in ways that went beyond their role merely as concerned citizens” (Dawson 1993, 49).

⁴⁰ “Blake in the visual arts, Wordsworth in law, Coleridge in the ministry, Byron in politics, Shelley in science, Keats in medicine” (Chandler and McLane 2008, 2).

a šta u akciju”.⁴¹ Ipak, niko od njih nije zarađivao od poezije koju su pisali, „već je njihov status književnih stvaralaca uticao na osjećaj vlastitog identiteta više nego bilo koja druga ekonomska afilijacija”.⁴²

Kao što to Džefri N. Koks (Cox 2008, 12) u svom eseju „Živi panteon pjesnika 1820: panteon ili kanon?” (“The Living Pantheon of Poets in 1820: Pantheon or Canon?”) primjećuje, pjesnici romantizma poezijom su ponovo isticali vlastiti poetski doživljaj svijeta. I kao posljedica toga, u upotrebi je bilo više poetskih formi, počev od Vordsvortovih „lirskih balada”, soneta koje su pisali Kits i Vordsvort, Blejkovih četrnaesteraca, „ili Hantovih napada na herojski kuplet koji će izvršiti uticaj na Šelija i Kitsa”⁴³ (Cox 2008, 12). Takođe i Kuran (Curran 1993b, 226) svjedoči romantičarskim mogućnostima otvaranja poetskih formi, soneta, oda i epova. Ali, uz navedene forme, pjesnici bi često eksperimentalisali

s tradicionalnim žanrovima, isprobavajući nove kombinacije, miješane forme, s onim što je Vordsvort u vlastitoj taksonomiji raznih stihova u ‘Eseju, dodatku Uvoda’ iz 1815. zvao ‘složeni redovi’. Neka od glavnih djela ovog doba – Vordsvortov ‘Preludijum’, Bajronov ‘Don Žuan’, Šelijev ‘Oslobođeni Prometej’ prvi su primjeri – nude jasan dokaz žanrovske međupovezanosti na velikoj skali.⁴⁴

Slično zapaža i Elfenbajn (Elfenbein 2008, 84), navodeći da su različita eksperimentisanja izvodili

Kolridž u *Baladi o starom mornaru* (1798, 1817), Skot u *Tužbalici posljednjeg minstrela* (1805), Bajron u prvom kantosu *Putovanja Čajlda Harolda* (1812), i Kits

⁴¹ “see poetry as where the action was, even as they disagreed about what counted as poetry and what counted as action” (Chandler and McLane 2008, 2).

⁴² “but their status as literary producers affected their sense of their own identity more than any other economic affiliations” (Dawson 1993, 50).

⁴³ “or Hunt’s assault upon the heroic couplet that would influence Shelley and Keats” (Cox 2008, 12)

⁴⁴ “across traditional genres, trying out new combinations, mixed forms, what Wordsworth, in his own taxonomy of kinds of verse in the ‘Essay, supplementary to the Preface’ of 1815, called ‘composite orders’. Some of the major works of the period – Wordsworth’s ‘Prelude’, Byron’s ‘Don Juan’, Shelley’s ‘Prometheus Unbound’ are prime examples - bear strong evidence of generic intermixture on a grand scale” (Curran 1993b, 226).

u *Noći uoči Svete Agnes* i *La Belle Dame Sans Merci* (1820) [i da] svi koriste momente pseudo-srednjoengleskog [...] Blejk i Kolridž oponašali su Osijanovu poeziju u prozi, i Blejk je uzeo Osijanova imena, kao u slučaju kad Osijanova ‘Ojtona’ postaje ‘Oothoon’ u *Vizijama kćeri Albionovih* (1793). Vordsvort i Kolridž odlučili su da svoju zajedničku zbirku nazovu *Lirske balade* dijelom kao afirmacija Persijevih *Relikvija*, iako su se njihovi rezultati poprilično razlikovali od svega što je Persi napisao; Kolridž je takođe uzeo ime ‘Kristabel’ iz Persijeve zbirke. Skot je pratio Bernsa tako što je sakupljao škotske balade i objavio *Minstreli sa škotske granice* (1802–3). (Elfenbein 2008, 84)^{45 46 47}

U tom pogledu, metar je bio važan element u smislu slaganja rukopisa. Naime, tokom pripreme rukopisa, pjesnici bi ga obilježavali oznakama „soneti” (“sonnets”), „eklozi” (“eclogues”), „metrički tekstovi” (“metrical tales”), „monodrame” (“monodramas”) i druge forme. Nerijetko bi uz radni naziv teksta dodavali i vrstu forme. Međutim, dešavalo se da, bez obzira na različite metričke forme s kojima bi eksperimentisali, razlike između žanrova ipak nisu bile mnogo jasne. S tim u vezi, Sjusana Stjuart (Susan Stewart) u eseju “Romantic Meter and Form” („Romantičarski metar i forma”) fokusira se i na ovaj problem. Ona se poziva na pismo pjesnika Ambrosa Filipsa (Ambrose Philips, 1674-1749) iz 1713. objavljeno u listu *Zaštitnik* (*The Guardian*) (No. XVI), iz

⁴⁵ “Coleridge in *The Rime of the Ancient Mariner* (1798, 1817), Scott in *The Lay of the Last Minstrel* (1805), Byron in the first canto of *Childe Harold’s Pilgrimage* (1812), and Keats in *The Eve of St. Agnes* and *La Belle Dame Sans Merci* (1820) all employ moments of pseudo-medieval English [...] Blake and Coleridge imitated Ossian’s prose poetry, and Blake took over Ossianic names, as when Ossian’s ‘Oithona’ became ‘Oothoon’ in *Visions of the Daughters of Albion* (1793). Wordsworth and Coleridge’s decision to entitle their joint volume *Lyrical Ballads* was in part a nod to Percy’s *Reliques*, although their results were quite different from anything that Percy had written; Coleridge also took the name “Christabel” from Percy’s collection. Scott followed Burns’s lead by collecting Scottish ballads in his *Minstrelsy of the Scottish Border* (1802–3)” (Elfenbein 2008, 84).

⁴⁶ Tomas Persi (Thomas Percy, 1729-1811) bio je pjesnik koji je značajno doprinio pokretu romantizma kada je objavio *Relikvije stare engleske poezije* (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765), ali i oživljavanju interesa za balade.

⁴⁷ Kolridž je izvorni naziv poeme “The Rime of the Ancyent Marinere” jezički korigovao i preinačio u “The Rime of the Ancient Mariner”, kako bi odbacio arhaizme.

kojeg navodi da se „pisci songova zovu [se] ‘soneteri’; soneti se zovu ‘male ode’; i pisac savjetuje da ‘pjesma treba da se tretira kao epigram’”.⁴⁸

Za razliku od Vordsvorta koji tvrdi da ne postoji „esencijalna razlika između jezika proze i metričke kompozicije?”⁴⁹, i da je metar samo „super-pridodat”,⁵⁰ Kolridž u svom hibridu literarne teorije i autobiografije *Biographia Literaria* (1817) ističe, „Pišem metrom jer hoću da koristim jezik drugačiji od onog u prozi”.⁵¹

Ipak, kao što kritičar Vilijam Hazlit (William Hazzlitt, 1778-1830) bilježi u eseju „Prvo upoznavanje s pjesnicima” (“First Acquaintance with Poets”, 1823) objavljenom u glasilu *The Liberal (Liberal)*, razlike između Kolridža i Vordsvorta takođe ukazuju na njihove različite načine pisanja poezije.

Kolridžov način je puniji, više animiran i raznovrstan; Vordsvortov je više ujednačen, suzdržan i unutarnji. Prvi se može nazvati ‘dramatičnim’, a drugi više ‘liričnim’. Kolridž mi je rekao da on sam najviše voli da sastavlja stihove dok hoda po hrapavom tlu, ili dok se probija divljom šumom čestara; dok bi Vordsvort uvijek pisao (kad bi mogao) dok se spušta ili penje niz stazu od šljunka, ili na nekom mjestu gdje nastavak njegove pjesničke radnje ne uzrokuje nikakav kolateralni prekid.⁵²

⁴⁸ “writers of songs are called ‘sonneteers’; sonnets are called ‘little odes’; and the writer suggests that ‘a song should be conducted like an epigram’” (Ambrose Philips, Nav. prema: Stewart 2008, 54).

⁴⁹ “no essential difference between the language of prose and metrical composition?” (Wordsworth and Coleridge 2008, 179).

⁵⁰ “superadded” (Wordsworth and Coleridge 2008, 426).

⁵¹ “I write in meter because I am about to use a language different from that of prose” (Nav. prema: Stewart 2008, 59).

⁵² “Coleridge’s manner is more full, animated, and varied; Wordsworth’s more equable, sustained, and internal. The one might be termed more ‘dramatic’, the other more ‘lyrical’. Coleridge has told me that he himself liked to compose in walking over uneven ground, or breaking through the straggling branches of a copse-wood; whereas Wordsworth always wrote (if he could) walking up and down a straight gravel-walk, or in some spot where the continuity of his verse met with no collateral interruption” (Hazzlitt 1956, 156).

Upravo Stjuart iznosi Vordsvortovo zapažanje da kod metra nema ničega ni oslobađajućeg niti konzervativnog – njegova regularnost je tu da pomogne pjesniku da izrazi „gotovo neizrecivi sadržaj”, dok njegova iregularnost „može da oživi i zakomplikuje jednostavnu misao”.⁵³

Iako se lirika razumije kao velika inovacija poezije romantizma, ipak je te 1820. godine narativni stih bio dominantan. Te godine je Džon Kits objavio zbirku *Lamija, Izabela i Noć uoči Sv. Agnes* (*Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes and Other Poems*). Irski pjesnik Džordž Kroli (George Croly, 1780-1860) objavio je *Anđeo iz svijeta: arapska priča. Sebastijan* (*The Angel of the World: an Arabian Tale. Sebastian*). Bari Kornvol (Barry Cornwall) – inače pseudonim Bajronovog i Kitsovog prijatelja Brajana Volera Proktera (Bryan Waller Procter, 1787-1874) – objavio je *Marcijan Kolona: italijanska priča s tri dramatične scene, i druge pjesme* (*Marcian Colonna: An Italian Tale with Three Dramatic Scenes and Other Poems*). Čak je i Vordsvort, koji je u *Lirskim baladama* iz 1798. nastojao da se nadmeće s popularnošću narativnog upravo putem lirike, objavio *Piter Bel* (*Peter Bell*, 1819), izvorno napisan 1798. ne u formi lirske balade, već kao „priču” (“tale”) (Cox 2008, 14). Čak je i Stjuart Kuran nazvao ovu 1820. godinu „plimom stiha Doba romantizma”.⁵⁴

Iako je uz tradiciju britanskih songova, poezija Milтона, Šekspira i Spensera služila kao zlatni standard pjesnicima romantizma, oni su ipak dosta uticaja nalazili i u klasičnoj literaturi. Takvi primjeri odnose se na upotrebu strofe iz Pindarovih oda, heterometrične strofe Safo, razne lirske oblike Horacija. Romantičarski pjesnik Vilijam Kolins (William Collins, 1721-1759) slijedio je Miltonovu upotrebu Horacijevе pjesničke forme. I upravo se odložena sintaksa Kolinsove Horacijevske „Ode večeri” (“Ode to Evening”, 1746) može tretirati kao preteča kompleksne sintakse Kitsovih oda. Dalje, kao savršen model za refren koji počinje s „A ptica nijedna ne pjeva” (“And no birds sing”) Kitsove balade “La Belle Dame Sans Merci” sastavljene 1819. godine poslužile su pauze u posljednjim stihovima od ukupno 4443 kvatrena Kolinsove „Ode miru” (“Ode to Peace”) (Stewart 2008, 63).

Neoklasicizam je bio važan oslonac romantičarskim pjesnicima. Šeli i Kolridž znali su grčki jezik, i „nastavili bi da tumače engleski metar kroz vizuru klasične metrike”.⁵⁵ Vilijam Blejk

⁵³ “a nearly inexpressible content” [...] “might enliven and complicate a simple thought” (Stewart 2008, 72).

⁵⁴ “the highwater mark for verse in the Romantic period” (Curran 1993, 217).

⁵⁵ “continued to read English meters within a grid of classical metrics” (Stewart 2008, 64).

je sam naučio da čita grčki, latinski i hebrejski, dok njegova likovna djela takođe ukazuju na uticaje grčkih i rimskih modela. Godine 1822. Blejk je napravio *O Homerovoj poeziji i o Virgiliju* (*On Homer's Poetry and On Virgil*) – dva traktata na istoj ploči i gravirao ih u reljefu. Prvi traktat oslikava njegove poglede na jedinstvo u umjetnosti, koji su više anti-klasični, dok drugi traktat predočava njegovu kritiku starog Rima i Grčke, ističući da oni podržavaju rat i destrukciju umjetnosti.

U tom pogledu Bajron je napisao zbirku pjesama *Hebrejske melodije* (*Hebrew Melodies* 1815), u kojoj podražava izvjesne irske melodije. Blejk je u svojoj poznoj poeziji eksperimentisao s dužim formama koje podsjećaju na biblijski stih iz prevoda klasične literature iz doba renesanse, što je takođe davalo sinkretičnu dimenziju kako njegovom, tako i romantičarskom metru.

Ipak, Veb (Webb 1993, 148) je taj koji primjećuje da je u Engleskoj ovakav jedan romantični helenizam koji spominjemo „ipak više tendencija a manje osjetljiva ideologija” [...] „koja se nikad nije artikulirala u koherentnu filozofiju”.⁵⁶ Veb dalje tvrdi da je helenizam dosegao najbogatije forme u djelima mlađih romantičarskih pjesnika, a ne u djelima njihovih prethodnika. To je zato što Vordsvort, Kolridž i Saudi smatraju helenizam „južnim i paganskim” fenomenom, preferirajući „sjeverno i hrišćansko”. Helenizam se isto tako može protumačiti i kao opasnost ili provokacija engleskih patriotskih vrijednosti, odnosno kao „strana importacija”.⁵⁷

Grčki model je lijepo formulisao Šeli u uvodu za dramu u stihu *Hellas* (1822), modeliranu po uzoru na komad starogrčkog tragičara Eshila, i napisanu povodom prikupljanja novca za grčki rat za nezavisnost tokom njegovog boravka u Pizi. Zadesilo se da je to bila Šelijeva za života zadnja objavljena pjesma, kojom je takođe namjeravao da izvrši pritisak na britansku vladu da uzme učešća u grčkom ratu za nezavisnost.

Ipak, svi ovi varijeteti ukazali su na zajednički interes u grčki model kako bi ga prilagodili aktuelnom. Ovakav interes se ispoljavao drugačije,

Nekad kao nostalgичna čežnja za bijegom na drugo mjesto i drugo doba očigledno zlatnije od sadašnjeg, nekad kao žudnja da se lekcije iz prošlosti odmah učine

⁵⁶ “a tendency rather than a tangible ideology” [...] “never achieved articulation as a coherent philosophy”.

⁵⁷ “southern and pagan” [...] “the northern and the Christian” [...] “foreign importation” (Webb 1993, 149).

relevantnim u brzom savremenom životu; nekad kao naglasak na razlike između Grčke i Engleske, nekad kao sugestija za analogije [...] nekad kao prožimajuća svijest o grčkoj tradiciji, nekad kao uzvrpoljeni omaž gigantskim primjerima antike i nekad kao kreativno kritičko djelovanje sa tradicijom rasparčanom i otvorenom za sugestije, interpretaciju, nadogradnju i dopunu.⁵⁸

U eseju „Poezija, periferije i imperija” (“Poetry, Peripheries and Empire”) Tim Fulford iznosi stav da je „romantičarska poezija, izvorno, anti-imperijalistička”.⁵⁹ Toliko društvenih i političkih razloga idu u prilog ovoj tvrdnji. Sve do 1790-ih romantičari su protestovali protiv Britanije ili „najmoćnije imperije u Evropi”.⁶⁰ Doista, sve do 1833, iako je ostajala bez američkih kolonija,⁶¹ Britanija je uspjela da kolonizuje Australiju, proširi misije do Polinezije i napravi proizvodne snage u Južnoj Africi, prisvoji Indiju, okupira Burmu i dođe do Singapura. Sve je ovo uticalo na promjenu kulture grada, i pretvaranje Londona u grad zabave (Fulford 2008, 178).

Poezija romantizma promovisala je kulturu povlačenja iz imperijalističkog i burnog Londona na mirno i daleko selo. Selo je bilo „čisto” i neumrljano novom imperijalističkom i kapitalističkom kulturom. Mjesta povlačenja u ruralne periferije i pastoralne idile bila su jezero Distrikt, Vels i Škotska (Fulford 2008, 179). Sve se ovo takođe reflektovalo i na djela pjesnika koji su romantizovali škotsko i velšansko protivljenje britanskoj politici i vladavini. “The Bard” („Bard”, 1757) – poema engleskog pjesnika Tomasa Greja (Thomas Gray, 1716-1771) lamentira velšanska plemena koje su Englezi porazili. Žal zbog uništenja škotskih klanova oslikan je u prevodu *Pjesama Osijana* (*Ossian poems*, 1760–1763), čiji je autor škotski pjesnik Tomas

⁵⁸ “sometimes as a nostalgic yearning to escape into another place and another age apparently more golden than the present and sometimes as a desire to make the lessons of the past immediately relevant to the urgencies of contemporary life; sometimes as an emphasis on the differences between Greece and England, sometimes as a suggestion of analogies [...] sometimes as an inhibiting awareness of the Greek tradition, sometimes as anxious homage to the giant examples of antiquity and sometimes as creatively critical engagement with a tradition that is fragmented and suggestively open to interpretation, development and revision” (Webb 1993, 150).

⁵⁹ “Romantic poetry was, in origin, anti-imperialist” (Fulford 2008, 183).

⁶⁰ “the most powerful empire in Europe” (Fulford 2008, 178).

⁶¹ “This all also left traces in the poetry. It was Blake who in his longer poem *America a Prophecy* (1793) depicted his views on war as a struggle between liberty and despotism. Shelley greeted the existence of the American republic and expressed his views in his poem *The Revolt of Islam* (1818) through the voice of Laon” (Dawson 1993, 51).

Makferson (Thomas Macpherson, 1736-1796), u kojima je prikazana nostalgичna verzija žudnje za galskom prošlošću. Tekstovi kako Greja, tako i Makfersona, oslikavaju „patrijarhalnu kulturu idealizovanu u momentu njezine smrti; obje su, štaviše, date kao engleske verzije oralne poezije izvorno izvođene na keltskim jezicima”.⁶²

Osijan (Ossian, 1736-1796) je bio irski pjesnik-ratnik koji je ostvario značajan internacionalni uspjeh i zavrijedio kulturni status među romantičarima. Njegov značaj osjetan je i u pogledu recepcije škotskog romantičarskog pjesnika, Roberta Bernsa (Robert Burns, 1759-1796), koji je uzeo oblik vernakularnog škotskog i njime pisao folk balade. Škotski jezik Roberta Bernsa akcentovao je upotrebu nestandardnih engleskih varijeteta. Godine 1786. Berns je objavio *Pjesme, uglavnom na škotskom dijalektu* (*Poems, Chiefly in the Scottish Dialect*), u kojima uspijeva da pretvori škotski dijalekat u nešto što ipak ne liči na slabu verziju engleskog, već na mješavinu standardnog engleskog i raznih škotskih varijeteta. Kao što to Elfenbajn (Elfenbein 2008, 83) primjećuje, „bilo je seljaka i prije Bernsa, ali oni uglavnom nisu pisali dijalektom; bilo je pjesnika koji su pisali u dijalektu i prije Bernsa, ali oni nisu govorili da su nepismeni seljaci”.⁶³ Berns jeste saosjećao sa Francuskom i Američkom revolucijom. U svojim pjesmama on je ukazao da jezik seljaka i njihova kultura mogu da obdare pjesnika glasom na način koji je falio u „civilizovanoj” poeziji imperijalističkog Londona. No ipak, „Vordsvort je efektno anglicizovao Bernsovu poziciju, govoreći u ime engleske ruralne granice naspram rastuće kulture kapitalizma, kao što je Berns i radio za škotsku kulturu”.^{64 65}

Posvećenost nacionalnoj nezavisnosti bio je vidljiv trend među romantičarima.⁶⁶ Kao što Dauson primjećuje, britanska nacionalna nezavisnost „bila je most preko kojeg stariji romantičari

⁶² “a patriarchal culture [is] idealized at the moment of its death; both, moreover, are offered as English versions of oral poetry originally performed in Celtic languages” (Fulford 2008, 179-180).

⁶³ “There had been peasant poets before Burns, but they typically did not write in dialect; there had been dialect poets before Burns, but they did not claim to be unlettered peasants”.

⁶⁴ “Wordsworth effectively anglicized Burns’ position, speaking for an English rural fringe against the spreading culture of capitalism just as Burns did for Scottish culture” (Fulford 2008, 180).

⁶⁵ Makferson je Osijanovu poeziju preveo oblikom proze, što konačno nije imalo toliko standarndo-engleskih jezičkih obilježja. Standardizatori engleskog su se držali jezika koji je čist, bez previše retorike, i gladak. Škotski standardizatori, kad je u pitanju jezički stil prevoda poezije Makfersona, kažu da je on „koncizan, čak i isprekidan” (“concise, even to abruptness”) (Elfenbein 2008, 82-83).

⁶⁶ Standardizovani engleski bio je simbol nacionalnog ponosa. Njime bi se „pravile razlike između moćnih i marginalizovanih, učtivih i vulgarnih” (“to create dividing lines between the empowered and the marginal, the polite and the vulgar”) (Elfenbein 2008, 79). Nestandardizovani engleski nije

prelaze od toga da podržavaju revoluciju do toga da pružaju reakciju”.⁶⁷ Zaista, upravo je pjesnik laureat Robert Southey (Robert Southey, 1774-1843) 1814. godine objavio ep *Roderik ili posljednji Got* (*Roderick, the Last of the Goths*) u kojem opisuje borbu za španski tron, koji je preuzeo Roderik, a on sadrži skrivenu poruku – „Britanska odbrana Španije i Portugalije od francuskog imperijalizma bila je povezana s Roderikovom odbranom Španije od Mavarske invazije”.⁶⁸ Godine 1796. Southey je objavio epsku poemu *Jovanka Orleanka* (*Joan of Arc*), za čije mu je izdanje iz 1798. godine Kolridž pomogao da dopiše i revidira neke djelove. Naravoučenije pjesme je jasno – „Engleska nije više imala prava da se miješa u unutrašnja pitanja Francuske republike u poznom osamnaestom vijeku kao što se miješala i u pitanja Kraljevine Francuske u petnaestom”.⁶⁹

Međutim, glavnu ulogu u promovisanju engleske nacionalne svijesti, kao i u moderiranju poezije romantizma i kreiranju popularnog ukusa tog doba odigrale su antologije, a posebno *Zlatna riznica najboljih songova i lirskih pjesama* (*Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems*) koju je uredio Francis Palgrave (Francis Palgrave, 1788-1861). Ova antologija prvi put je objavljena 1861. i sve do kraja 1888. doživjela je dvadeset tri reprinta (već prve godine četiri reprinta). Njen sam naslov, kako to Palgrave pojašnjava, ukazuje na to da „poezija daruje riznice ‘zlatnije od zlata’, vodeći nas na puteve koji su plemenitiji i zdraviji”.⁷⁰ Međutim, na ovom mjestu Kič zapaža da Palgraveov naslov „podsjeća na uvodni stih Kitsovog soneta *Kad vidjeh prvi put*

bio omiljen i više je važio za „političku izdaju, uvredu protiv nacije” (“political treason, an offense against the nation”) (Elfenbein 2008, 79). Standardizacija je bila jako važna za pjesnike. Oni bi očekivali da izdavači koriguju njihov engleski. Ali ako izdavači ne bi našli greške, kritičari bi ih uočili. U 18. vijeku standardizatori engleskog jezika bile su osobe koje uvode pravila jezika. Nije se radilo o piscima, već o osobama koje su pisale rječnike, priručnike, uputstva i razne vodiče. „Doduše, ove knjige bi često navodile književne izvore, recimo, i spisak najčešće citiranih izvora pokazuje kakav je tada preovladavao kanon: Swift, *Novi zavjet*, Hjum, Adison, Poup, *The Spectator*, *Stari zavjet*, Šekspir, Drajden i Milton” (“Admittedly, these books often cited literary texts for examples, and the list of their most frequently cited sources gives a good indication of their canon: Swift, the *New Testament*, Hume, Addison, Pope, *The Spectator*, the *Old Testament*, Shakespeare, Dryden, and Milton”) (Elfenbein 2008, 80).

⁶⁷ “provided a bridge over which the elder Romantics could cross from defence of revolution to support of reaction” (Dawson 1993, 60).

⁶⁸ “Britain’s defence of Spain and Portugal against French imperialism was as holy a cause as Roderick’s defence of Spain against Moorish invasion” (Dawson 1993, 60).

⁶⁹ “England had no more right to interfere in the affairs of the French republic in the late eighteenth century than it had had to meddle with the kingdom of France in the fifteenth” (Dawson 1993, 60).

⁷⁰ “Poetry gives treasures ‘more golden than gold’ leading us in higher and healthier ways than those of the world” (Palgrave 1905, vii).

Čapmanovog Homera iz 1816. koji govori o književnim bogatstvima: ‘Mnogo li proputovah predjelima zlata’”,⁷¹ čiji je cilj bio da navede na pritajena zlatna zadovoljstva poezije viktorijanskog doba.

Palgrejeva antologija doživjela je ogromnu popularnost. Poezija romantizma zauzima u njoj najviše mjesta – čak polovinu izdanja, dok drugu polovinu čini ostatak engleske poezije. Zastupljenost samih pjesnika romantizma je takva da Vordsvort dominira s čak 42 pjesme, Šekspir sa 33, Šeli s 22, Kits (kao i Milton) po 11, Bajron 8, Kolridž 2 i Blejk jednu (što nije važno za prvo izdanje). I upravo Simpson (1993, 7) priznaje da je Palgrejv „dao primjer popularnog ukusa (ili njegovog stvaranja) koji karakteriše prevelika zastupljenost Vordsvorta među romantičarima, kao i lirika u Vordsvortovom djelu”.⁷²

Međutim, početkom dvadesetog vijeka, literarna kritika nije puno hajala oko Palgrejeve *Zlatne riznice*. To stoga što je Palgrejev kriterijum bio taj da uvrsti pjesnika koji je popularan, dok moderna kritika, pokušavajući da se liši popularnog, nije takav stav podržavala. Palgrejv je obožavao one pjesme koje pobuđuju „jednostavnu misao, osjećaj ili situaciju”,⁷³ i da je dobra pjesma „prije čitava nego u djelićima”.⁷⁴ Kao što Simpson (1993, 7) zapaža, Palgrejv je promovisao „neo-Kolridžovske vrijednosti”⁷⁵ tako da prihvata poeziju koja može direktnije da se uključi u proces stvaranja. Ali postoji i nešto u čemu se Palgrejv i Kolridž slažu – oboje su bili „posvećeni iskazivanju čisto britanske ili ‘engleske’ nacionalne svijesti, iako na prilično različitim nivoima suptilnosti i složenosti”.⁷⁶

Romantizam je često bio povezan sa nostalgijom. Čak i Pol de Man u djelu *Retorika romantizma* (*The Rhetoric of Romanticism*, 1985) definiše romantizam kao „nostalgiju za prirodnim objektom, koja se širi da postaje nostalgija za porijeklom ovog objekta”.⁷⁷ Pomenute „nostalgične” odlike romantizma odnose se na

⁷¹ “echoes the opening line of Keats’s 1816 sonnet about access to literary riches ‘On First Looking into Chapman’s Homer’: ‘Much have I travelled in the realms of gold’” (Keach 2008, 222).

⁷² “instance a profile in popular taste (or its creation) characterized by the predominance of Wordsworth among the Romantics, and of the lyric in Wordsworth’s writings”.

⁷³ “some single thought, feeling, or situation” (Palgrave 1905, iv).

⁷⁴ “rather in the whole than in the parts” (Palgrave 1905, v).

⁷⁵ “neo-Coleridgean values”.

⁷⁶ “concerned with the elaboration of a distinctly British or ‘English’ national consciousness, though at quite different levels of subtlety and complexity” (Simpson 1993, 7).

⁷⁷ “nostalgia for the natural object, expanding to become nostalgia for the origin of this object” (Paul de Man, Nav. prema: Goodman 2008, 195).

Vraćanje modela romantike, obnovljeni interes ili imaginacijsko ulaganje u nacionalnu i kulturnu prošlost, preobražaj iz učtive kulture u 'pravi jezik čovjeka' – ponekad zajedno s cijelim povlačenje iz anonimnosti print kulture i njene potencijalno neprijateljske publike – i oživljavanje oralne kulture i oralnog.⁷⁸

Sudeći po *Oksfordskom rječniku engleskog jezika*, termin nostalgija odnosi se na „osjećaj zadovoljstva, pomiješan s tugom, kada razmišljate isključivo o srećnim momentima iz prošlosti”.⁷⁹ Međutim, u kontekstu čitalačke kulture osamnaestog i devetnaestog vijeka, termin „nostalgija” nosio je konotacije vidno drugačije od današnjih.

Naime, najranija publikacija o nostalgiji potiče iz pera švajcarskog autora Johanesa Hofera (Johannes Hofer, 1669-1752), a objavljena je 1688. godine u Bazelu. Prvi reprint ovog traktata objavljen je 1710, a uredio ga je T Cvinger (Th Zwinger), koji je termin „nostalgija” (iako ga je protumačio kao „bol za zavičajem”) preinačio u „pothopatrionalgia”.⁸⁰

Kako Johannes Hofer pojašnjava, nostalgija je „tužno stanje koje potiče od želje za povratkom u nečiji zavičaj”, „napućena imaginacija”, „žudnja koja priziva zavičaj”.⁸¹ Osoba koja pati od nostalgije odaje dijagnostičke znake „kontinuirane tuge, meditacije samo o domovini, poremećen san, bilo sporadično ili kontinuirano gubljenje snage, gladi, žeđi, čula se smanjuju [...]

⁷⁸ “the retrieval of romance modes, the renewed interest or imaginative investment in national and cultural pasts, the turn from polite culture to the ‘very language of men’ – at times conjoined with a full-scale retreat from the anonymity of print culture and its potentially hostile public – and the reanimation of oral cultures and orality” (Goodman 2008, 195).

⁷⁹ “A feeling of pleasure, mixed with sadness, when you think of happy times in the past”.

⁸⁰ Hofer objašnjava da „ukoliko nosomanias ili naziv philopatridomania druge više zadovoljavaju, a da u osnovi opisuju duh koji je uznemiren što nije u svojoj domovini u koju će se vratiti, ja te termine u potpunosti prihvatom” (“If nosomanias or the name philopatridomania is more pleasing to anyone, in truth denoting a spirit perturbed against holding fast to their native land from any cause whatsoever (denoting) return, it will be entirely approved by me”) (Hofer, Nav. prema: Anspach 1934, 381). Iako je ovaj traktat doživio nekoliko izdanja, prvi put je ipak preveden na engleski tek 1934. od strane Kerolin Kiser Anspač (Carolyin Kiser Anspach) i Edgara F. Kisera (Edgar F. Kiser).

⁸¹ “the sad mood originating from the desire for the return to one’s native land” [...] “afflicted imagination” [...] “desire recalling a homeland” (Hofer, Nav. prema. Anspach 1934, 381).

ubrzani rad srca, često uzdisanje i zatupljenost uma”.⁸² Ta bolest pogađala je mornare, vojnike i druge osobe koja su duže vremena provodile na putu i van rodne grude.

Ali upravo je nostalgija kao istorijska bolest našla novo utemeljenje u romantičarskim pisanjima o estetici, čak više u diskursu poezije. Stoga i MekLejn (McLane 2000, 11) na ovom mjestu uvodi termin „nauka ljudskog bića”⁸³, koji podsjeća na Vordsvortovu tvrdnju da je poezija „istorija nauke osjećanja”.⁸⁴ Kako MekLejn dalje pojašnjava,

posebno je interesantno vidjeti s ove pozicije kako Vordsvort opisuje naučno znanje kao čisto individualno, ‘lično i pojedinačno sticanje’, gdje znanje pjesnika stoji kao uopšteno, imperijalno, nadistorijsko, ljudsko ‘nasljeđe’. Za nas je više uobičajeno da [...] shvatimo naučno znanje kao bezlično, trajno, objektivno, javno, kolektivno utvrđeno i valorizovano, i da kakvo god znanje pjesnik ima, ono je visoko lično, čak i idiosinkratsko, subjektivno, privatno, ne-provjerljivo, i nestajuće. Naravno, Vordsvort je polemički obrtao već ustanovljena polja konotacije ‘poezije’ i ‘nauke’ [...] šta Čovjeku Nauke jasno fali [...] je ‘strast’, dok ‘Pjesnik povezuje pasiju i znanje’.⁸⁵

Ovakvi diskursi govore nam više ne samo o onome šta mi mislimo o vezama između nauke i poezije, već i kako gledamo na istoriju književnosti kroz romantizam (Goodman 2008, 197).

⁸² “continued sadness, meditation only of the Fatherland, disturbed sleep either wakeful or continuous, decrease of strength, hunger, thirst, senses diminished [...] palpitations of the heart, frequent sighs, also stupidity of the mind” (Hofer, Nav. prema: Anspach 1934, 386).

⁸³ “the science of human being”.

⁸⁴ “the history or science of feelings” (Wordsworth and Coleridge 2008, *Note to the Thorn*, 288).

⁸⁵ “It is especially curious, from this vantage, to see how Wordsworth describes scientific knowledge as merely individual, a ‘personal and individual acquisition,’ whereas the Poet’s knowledge stands as a generalizable, imperial, transhistorical, human ‘inheritance.’ It is more customary for us [...] to consider scientific knowledge impersonal, permanent, objective, public, collectively ascertained and validated, and to regard whatever knowledge the poet may possess as highly personal, even idiosyncratic, subjective, private, un-verifiable, and perishable. Wordsworth was, of course, polemically reversing what were the already established fields of connotation of ‘poetry’ and ‘science’ [...] what the Man of Science conspicuously lacks [...] is ‘passion,’ whereas ‘the Poet binds together by passion and knowledge’” (McLane 2000, 5).

Svuda u zajedničkim projektima Vordsvorta i Kolridža nalazimo mornare koji se vraćaju domu, kao i druge putnike koji putuju nazad rodnoj grudi i koji čitaju putopise i medicinsku literaturu. Kolridžova *Balada o starom mornaru* (*The Rhyme of the Ancient Mariner*) opisuje bolest skorbut. Međutim, Vordsvortovu „nauku osjećanja” ne treba brkati s medicinskim tretmanima, već shvatiti kao njegov vlastiti pokušaj da se udvara bolesti.

U svom djelu *Biographia Literaria* Kolridž definiše eksperimente u *Lirskim baladama* kao novu „vrstu poezije [...] koja je istinska poezija; u svojoj prirodi dobro napravljena da trajno zainteresuje čovjeka, i isto tako važna za višestrukost i kvalitet moralnih odnosa”.⁸⁶ Ovaj stav je zanimljiv – traženje veza između poezije i medicine putem vrsta riječi i, takođe, veza između poezije i vrsta putem višestrukosti. Upravo Gudman zapaža da je Kolridž strastveni čitalac Vordsvortove poezije, smatrajući da „*Biographia Literaria* predočava implikacije ranijeg Vordsvortovog otpora iscjeljenju rana”.⁸⁷

Osim ovakvih „iscjeljujućih elemenata”, pezijski romantizam takođe podrazumijeva i „proganjajući osjećaj prisustva pjesnika”⁸⁸ – aspekt privlačan savremenom čitaocu. Poezija romantizma je bila često preživljavana i oživljavana u djelima savremenih pjesnika, od kojih je Keats najvjerojatnije bio najviše evociran „upravo kao što je i Keats, uz Šelija, bio najčešće oplakivan i spominjan u poeziji devetnaestog vijeka”.⁸⁹

Keats je takođe bio i dobar primjer želje da se opstane „među engleskim pjesnicima,”⁹⁰ što se može na razne načine protumačiti – bilo kao izjava da za života nije mogao da bude priznat, ili kao želja da se njegove pjesme pojavljuju u značajnim nacionalnim antologijama poezije među njegovim voljenim Šekspikom i Miltonom, ili pak kao

⁸⁶ “species of poetry [...] which is genuine poetry; in its nature well adapted to interest mankind permanently, and likewise important in the multiplicity and quality of its moral relations” (Wordsworth and Coleridge 2000, *Biographia Literaria*, 187).

⁸⁷ “‘Biographia Literaria’ grasps the implications of Wordsworth’s earlier resistance to comfortable or healing motions” (Goodman 2008, 209).

⁸⁸ “a haunting sense of the poet’s presence” (Bennett 2008, 276).

⁸⁹ “just as it was Keats, along with Shelley, who was most often mourned and memorialized in nineteenth century poems” (Bennett 2018, 266).

⁹⁰ “among the English poets” (Keats, Nav. prema: Scott 2005, *To George and Georgiana Keats*, 199).

drugi vid posthumnog života knjige u kojem će njegova poezija preživjeti u jeziku kasnijih pjesnika. Da pjesnik nakon smrti bude popularan znači, nakon svega, ne samo da bude čitan i antologiziran, već i da bude iznova napisan. Kits je možda govorio da će njegova poezija nastaviti da živi u intertekstualnom smislu putem samog jezika budućih pjesnika. Drugim riječima, engleski pjesnici na koje on misli su oni koji tek treba da budu rođeni.⁹¹

Romantizam je doista nastavio da živi „životom knjige” kroz različite moderne i savremene umjetničke ekspresije i društvene fenomene. Jedan od ovih fenomena odnosi se, recimo, i na masovnu kulturu, gdje su romantičarski motivi, poput naglašenog individualnog ili čežnje za seoskim ambijentom, integrisani, ali ne u izvornom visoko umjetničkom smislu, već radije površno. Odnosno, romantičarski motivi u savremenoj masovnoj kulturi su „razobličeni i napravljeni da u osnovi služe tržišnoj kulturi”.^{92 93}

Da ne zaboravimo ni razne savremene filmske stvaraoce, likovne umjetnike, muzičare, pisce i naravno pjesnike čije djelo govori o prisustvu i trajanju romantizma,⁹⁴ što dodatno govori o tome da su romantičarski pjesnici zaista uložili u vlastitu budućnost, ili Vordsvortovim riječima rečeno, u „moje drugo Ja kad me nema”.⁹⁵

⁹¹ “another kind of bookish afterlife in which his poetry will survive in the language of later poets. For a poet to thrive in posterity means, after all, not only to be read and anthologized but to be rewritten. Keats may be saying that his poetry will live on, intertextually, in the very language of future poets. In other words, the English poets to whom he refers include those who were still to be born” (Bennett 2008, 263-264).

⁹² “distorted and made to serve what is fundamentally a market culture” (Lowy and Sayre 2001, 227).

⁹³ Jedan od ovih primjera odnosi se na savremeni „dime novel” koji je namijenjen radničkoj klasi ili nižoj srednjoj klasi, čiji su integrisani romantičarski tonovi bliski kulturi advertajzinga. Drugi primjer su bestseleri (Lowy and Sayre 2001, 226-228).

⁹⁴ Dovoljno je, među mnogima, pomenuti režisere poput Džima Džarmuša, pop imena poput Džima Morisona, Alensa Ginsberga, Brusa Dikinsona, ELP ili Rolingstone, Iron Maiden, The Cure, Marijan Fejtful, The Fuggs, Boba Dilana, i druge, koji su svojim u djelima obrađivali motive ili čitave pjesme engleskih romantičara.

⁹⁵ “second Self when I am gone” (Wordsworth and Coleridge 2008, *Michael, a Pastoral Poem*, 79).

1.3. Duhovno sunce Vilijama Blejka

„Nikad nisi vidio duhovno sunce? Ja jesam. Na Primroz Hilu”.

(Vilijam Blejk, Nav. prema: Gilchrist 1928, 360)

„Tamo gdje je Dante vidio đavole, ja nisam vidio nijednoga”.

(Vilijam Blejk, Nav. prema: Gilchrist 1928, 359)

U ovom odjeljku nastojimo da Blejkov životopis osvijetlimo s unutrašnje tačke gledišta kroz dokumentovana sjećanja ljudi koji su ga poznavali, i onih koji su to bilježili, i da ukažemo na izvjesne kontroverze koje se tiču ovog neshvaćenog umjetnika koga su za života često proglašavali ludim. S tim u vidu, pojedine epizode biće posebno akcentovane.

1.3.1. Rođenje, rane godine

Nije nimalo jednostavno objasniti ličnost Vilijama Blejka (William Blake, 1757-1827). Ako se potrudimo da to uradimo u par riječi, kazaćemo da je on bio engleski predromantični pjesnik, slikar, grafičar, ilustrator, graver, štampar, vizionar i mistik. Ali, s druge strane, Blejk je bio mnogo više od toga. Jer, kao što to jedan od njegovih biografa, Piter Akrojd (Peter Ackroyd, r. 1949) objašnjava, vizionarnu imaginaciju Vilijama Blejka ne čine početak i kraj, već „vječito hodočašće u vremenu na putu ka vječnosti”⁹⁶, obilježavajući ga „tako divnim i samovoljnim darovima da se gotovo može reći da je on sam sebe izmislio”.⁹⁷

Životna priča Vilijama Blejka počela je u ponedjeljak, 28. novembra 1757. godine u 7. 45h popodne, kad je rođen u parohiji Sv. Džejmsa u Londonu, jednoj od najmodernijih u Britaniji tog doba. Kasnije je Blejk pisao o tom trenutku – „Anđeo koji je predsjedavao mojim rođenjem/ Reče stvorenje malo rođeno u radosti i veselju/ Idi voli bez pomoći ijednoga kralja na zemlji”.⁹⁸

⁹⁶ “the perpetual pilgrimage within time towards eternity” (Ackroyd 1995, 17).

⁹⁷ “by such wonderful and wilful gifts that he might almost have been self-created” (Ackroyd 1995, 20).

⁹⁸ “The Angel that presided o’er my birth/ Said Little creature formd of Joy & Mirth / Go love without the help of any King on Earth” (*Satiric Verses and Epigrams*; E 502).

Vilijamov otac Džejsms Blejk prodavao je trikotažu u radnji u Broad Stritu u Londonu. Vilijamova mati, Ketrin Armitidž Blejk (Catherine Armitage Blake), sve do 1764. godine, kad joj je bilo četrdeset dvije godine, rodila je šestoro djece, što se po standardima tog doba tretiralo za omanju porodicu. Vilijam je bio njihovo treće dijete.

Nasuprot ubjeđenjima irskog pjesnika Vilijama Batlera Jejsa (William Butler Yeats, 1865-1939) da „otac vizionara mora da ima porijeklo negdje zapadno od Dablina”⁹⁹, otac Vilijama Blejka, Džejsms, ipak nije bio irskog porijekla. Džejsms Blejk je, poput supruge Ketrin, bio engleski disenter i svoju je djecu podizao u „disenterskoj tradiciji privatnog poklonstva i privatnog čitanja Biblije, a ne javnog katehizma i javne službe”.¹⁰⁰

Stoga i ne iznenađuje toliko prisustvo religioznih i vizionarskih motiva u Blejkovoj umjetnosti. Njegov stariji brat, koji je naslijedio od oca privatni biznis prodaje trikotaže, tvrdio je da je stalno ispred sebe gledao biblijske figure, a Blejk je kasnije govorio da on redovno vodi razgovore sa duhom švedskog mistika Svedenborga, ukazavši time na prisustvo „radikalnog misticizma sedamnaestog vijeka ili ranije”.¹⁰¹

Čak i prije nego što je naučio da piše, Vilijam je kupio riječi i kadence dječijih pjesmica, koje su bile „prva poezija koju je čuo”.¹⁰² Vilijamovog oca nije toliko zanimala književnost. A Vilijam je, naravno, više bio naklonjen Bibliji i ostalim religioznim djelima, slijedeći porodičnu disentersku tradiciju. Ipak, ovakav vid „autodidaktičnog kursa”¹⁰³ takođe je ukazivao i na izvjesne nedostatke – Vilijamov spelling i gramatika bili su nepravilni. Ali, s druge strane, Vilijam je, upravo „zahvaljujući čitanju, bio [je] u stanju da osmisli mitološki sistem koji ne parira ničijem drugom”.¹⁰⁴

Kao mladića, Blejka čitaoca privlačila je više književnost šesnaestog i sedamnaestog vijeka, a manje njegovog doba. Volio je djelo Tomasa Greja (Thomas Gray, 1716-1771), Džejsms Makfersonovog (James Macpherson, 1736-1796) *Osijana* (*Ossian*, 1761) i Tomasa Čatertona

⁹⁹ “the father of a visionary must spring from somewhere west of Dublin” (Jejs, Nav. prema: Ackroyd 1995, 17).

¹⁰⁰ “dissenting tradition of private devotion and private Bible reading rather than public catechism and public worship” (Bentley 2001, 8).

¹⁰¹ “radical mysticism of the seventeenth century or earlier” (Ackroyd 1995, 18).

¹⁰² “the first poetry he heard” (Ackroyd 1995, 24).

¹⁰³ “autodidactic course” (Ackroyd 1995, 24).

¹⁰⁴ “from his reading he eventually was able to fashion a mythic system that has no equal in his own, or any other” (Ackroyd 1995, 24).

(Thomas Chatterton, 1752-1770). Blejk bi takođe obitovao u književnom svijetu Džona Dona (John Donne, 1752-1631) i metafizičkih pjesnika, te Edmunda Spensera (Edmund Spenser, 1522-1599), Džefrija Čosera (Jeoffrey Chaucer, 1343-1400), Džona Miltona (John Milton, 1608-1674), Vilijama Šekspira (William Shakespeare, 1564-1616), Tomas Persijevih (Thomas Percy, 1729-1811) *Relikvija stare engleske poezije* (*Reliques of Ancient English Poetry*, 1765) i njemačkog mistika, Jakoba Bemea (Jacob Boehme, 1575-1624). I uvijek bi na marginama knjiga koje čita ispisivao komentare (Bentley 2001, 26).

Ketrin Blejk bila je brižan i pažljiv roditelj, koja je ohrabrivala sina Vilijama od malih nogu da pravi crteže „i da ih kači u sobi svoje majke”.¹⁰⁵

Vilijamov otac želio je da mu sin nastavi porodični biznis prodaje trikotaže. Ali ga je na kraju ipak poslao u školu za mlade umjetnike u Londonu “Henri Pars” (“Henry Pars Drawing School”), nakon što je uvidio da dječak konstantno u njihovoj radnji crta po računima (Bentley 2001, 21). U školi Pars Blejk je najprije naučio da crta, uglavnom preslikavajući stare gravirane otiske. U Vestminsterskoj opatiji pravio je crteže i gravure.

Negdje pred završetak Pars škole, Blejk je odustao od ideje da se upiše na studije slikarstva na nedavno osnovanoj Kraljevskoj Akademiji, odlučivši da se ipak posveti graviranju, služeći zanat kod tada čuvenog gravera Bazira. To je uradio iz razloga što je smatrao da bi plaćanjem njegovih studija slikarstva, njegov otac potrošio znatno više novca na njega u odnosu na ostalu braću i sestre. Graviranje je bila jeftinija umjetnost, iako je u to doba bila tretirana kao sekundarna u odnosu na slikarstvo.

Za vrijeme njegovog boravka kod Basira, Blejk je naučio da bude strpljiv, disciplinovan i precizan – osobine koje su se zahtijevale od gravera – i sve se do kraja života on kao graver bavio težim fizičkim poslovima. Ali upravo je po tome za života bio najviše i poznat – Blejk graver, a ne Blejk pjesnik ili Blejk slikar.

Blejk je takođe u svojim ranim danima i pisao poeziju. Njegova najranija poznata pjesma je „Slatko li sam po poljima lutao” (“How sweet I roam’d”), koju je napisao u četrnaestoj godini života.

¹⁰⁵ “to be hung up together in his mother’s chamber” (Bentley 2001, 5).

Slatko li sam po poljima lutao
I probao sav ponos ljeta
Dok ljubavi princ nije vidio
Ko se to po zracima sunca šeta!¹⁰⁶

1.3.2. Prva zbirka poezije

Blejk je postepeno počeo da dobija pozive za privatne čajne salone koje je organizovala gđa Herijet Metju (Harriet Mathew), poznatija kao donator umjetnicima i muzičarima. Na tom salonu Blejk bi čitao i pjevušio vlastite pjesme, što se smatralo podesnim za ovu priliku, pošto je gđa Metju najviše finansijski i podržavala muzičare. Na ovom mjestu Bentli dalje objašnjava,

Blejk bi najčešće u ovo doba pisao stihove, dalje ih komponujući uz muziku. Nekad bi ih pjevušio prijateljima; sudeći po njegovim izjavama, on nije imao muzičko obrazovanje, ali je imao tako dobar sluh, da su njegove melodije nekad bile toliko lijepe, da bi ih zapisivali i profesori muzike.¹⁰⁷

Čak je i pod stare dane Blejk pjevušio songove, koji su oslikavali uticaj jednostavnih popularnih melodija tog doba.

Kad je čula Blejka gdje pjevuši songove, Herijet Metju je odlučila da finansijski potpomogne štampanje njegove prve zbirke poezije, zajedno sa još jednim Blejkovim prijateljem, Fleksmanom. To izdanje je ugledalo svjetlo dana 1783. godine pod nazivom *Pjesničke skice od V.*

¹⁰⁶ “How sweet I roam’d from field to field./ And tasted all the summer’s pride,/ Till I the prince of love beheld./ Who in the sunny beams did glide! (“How Sweet I roam’d”, 1-4; E 412- 413).

¹⁰⁷ “Much about this time, Blake wrote many other songs, to which he also composed tunes. These he would occasionally sing to his friends; and though, according to his confession, he was entirely unacquainted with the science of music, his ear was so good, that his tunes were sometimes most singularly beautiful, and were noted down by musical professors” (Bentley 2001, 75).

B. (*Poetical Sketches by W. B.*). Sadržalo je 70 ručno ušivenih stranica, a bilo je štampano u svega 50 primjeraka, od kojih je danas poznato njih dvadeset. Blejk je i godinama nakon objave prve zbirke poklanjao njene primjerke prijateljima, i čak je „na svojoj smrtnoj postelji držao hrpu [njih] neušivenih stranica”.¹⁰⁸

Pjesme iz ove zbirke su za Blejkova života često bile štampane u drugim izdanjima i publikacijama.¹⁰⁹ One otkrivaju snažnu pjesničku imažeriju, uz variranje oblika stiha, kao i lirskih subjekata pjesama, počev od onih koje govore o godišnjim dobima, preko lirike, dramskih i proznih oblika, pa do mitoloških komada. „Luda pjesma” (“Mad Song”) govori o izmučenoj psihi lirskog subjekta. Jedna od najuspjelijih je „Muzama” (“To the Muses”), u kojoj Blejk iznosi poruku da muzika nije mrtva. „Zimi” (“To Winter”) naslućuje pojavu lika Urizen (Jurajzen) iz Blejkovih poznih dužih pjesama,

O zimo, zaboravi svoja dijamantska vrata,
Severom vladaš, tu si u dubokoj tmini
Dom odredila sebi. Ne stresaj krov svoj,
Ne svijaj stubove gvozdanim sankama. (Prevod: Bojan Belić)¹¹⁰

¹⁰⁸ “at his death he still had a pile of unstitched pages” (Ackroyd 1995, 86).

¹⁰⁹ Kako Bentley (Bentley 2001, 78) pojašnjava, „Malkin je 1806. citirao dvije pjesme koje počinju s ‘I love the jocund dance’ i ‘How sweet I roam’d’; godine 1811. Kreb Robinson je preveo ‘To the Muses’ na njemački; godine 1828. J. T. Smit štampao je ‘How Sweet’; godine 1830. Kanningam je objavio ‘To the Muses’, ‘I love the jocund dance’, i djelove ‘Edward the Third’, ‘Gwin King of Norway’; dok je tokom 1847. Robert Southey štampao ‘Mad Song’ u svojoj zbirci anegdota zvanoj ‘Doktor’. Vilijam i Doroti Wordsworth su od Malkina iskopirali ‘I love the jocund dance’, Tejtam je ubacio ‘How sweet I roam’d’ i ‘Love and Harmony Combine’ u rukopis svoje biografije otprilike iz 1831, a Kreb Robinson je transkribovao ‘To the Muses’ i ‘How sweet I roamed’” (“in 1806 Malkin quoted the two Songs beginning ‘I love the jocund dance’ and ‘How sweet I roam’d’; in 1811 Crabb Robinson gave ‘To the Muses’ in German; in 1828 J.T. Smith printed ‘How Sweet’; in 1830 Cunningham gave ‘To the Muses’, ‘I love the jocund dance’, and parts of ‘Edward the Third’, ‘Gwin King of Norway’; and in 1847 Robert Southey printed the ‘Mad Song’ in his collection of anecdotes called *The Doctor*. William and Dorothy Wordsworth copied ‘I love the jocund dance’ from Malkin, Tatham incorporated ‘How sweet I roam’d’ and ‘Love and Harmony Combine’ in his manuscript biography of c. 1831, and Crabb Robinson transcribed ‘To the Muses’ and ‘How sweet I roamed’”).

¹¹⁰ “O Winter! bar thine adamantine doors:/ The north is thine; there hast thou built thy dark/ Deep-founded habitation. Shake not thy roofs./ Nor bend thy pillars with thine iron car” (“To Winter”, 1-4; E 410).

Pjesničke skice su doživjele pozitivnu kritiku. Naime, Blejkov prijatelj B. H. Malkin je 1806. godine napisao da je Blejkov stil epski po strukturi, i da odaje tragove „tako divlje potrage za imaginacijom”.¹¹¹ Godine 1811. Kreb Robinson (Crabb Robinson) je pisao da „postoji divljina i uzvišenost imaginacije u određenim dramskim fragmentima, što svjedoči iskrenim pjesničkim osjećanjima”.¹¹² A Alanu Kaningamu (Allan Cunningham) je u prikazu iz 1830. godine posebno bila draga „Kralj Edvard Treći” (“King Edward the Third”), zbog „mnogo uznemirenih stihova i čak čitavih opisa visoke vrijednosti [...] duboke melodije i poetske misli”.¹¹³

1.3.3. Druga poetska i likovna djela

Godine 1789. Blejk je sakupio svoje nove pjesme (od kojih su neke pratile model iz *Pjesničkih skica* i iz *Ostrva na Mjesecu*, zbirci koja je uslijedila 1784), sam ih štampao i iluminirao pod nazivom *Pjesme nevinosti* (*Songs of Innocence*). Nakon pet godina on će sakupiti ove pjesme i uz njih štampati dodatni niz novih koje ih dopunjuju, i objaviti ih pod zajedničkim nazivom *Pjesme nevinosti i iskustva* (*Songs of Innocence and of Experience*). Izvorno izdanje ove zbirke vjerovatno nije sadržalo više od dvadeset primjeraka. No ipak, kako za života, tako i posthumno, *Pjesme nevinosti* i *Pjesme iskustva* ostaće Blejkova najpoznatija lirska djela. (Vidi sliku 10)

Oba seta pjesama – kako o nevinosti, tako i o iskustvu – pružaju kontradiktorne poglede na svijet, koje njihovi pojedinačni naslovi upravo i dočaravaju. Poput početka i kraja, *Pjesme iskustva* nisu odgovor na *Pjesme nevinosti*, već njihova dopuna. Glasnici *Pjesama nevinosti* osjećaju da su zaštićeni nečim spolja, što im donosi toplotu i radost, dok glasnici pjesama *Iskustva* osjećaju ugroženost i prijetnju nečim na šta ne mogu da utiču. Međutim, njih jedna stvar ipak objedinjuje – „Nijedan od ovih pjevača još nije naučio da moć božanskog nije iznad nas, već u nama samima”.¹¹⁴

¹¹¹ “so wild a pursuit of fancy” (Nav. prema: Bentley 2001, 78).

¹¹² “there is a wildness and loftiness of imagination in certain dramatic fragments which testifies to genuine poetic feeling” (Nav. prema: Bentley 2001, 78).

¹¹³ “many nervous lines and even whole passages of high merit [...] deep melody and poetic thought” (Nav. prema: Bentley 2001, 78).

¹¹⁴ “Neither set of singers has yet learned that the power of divinity lies not beyond us but within us” (Bentley 2001, 148).

Do kraja života, Blejk će sam šampati, gravirati, ilustrovati i iluminirati vlastita pjesnička djela.

Vjenčanje Neba i Pakla (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1794) (Vidi sliku 11), *Tiriel* (1789), *Aveljev duh* (*The Ghost of Abel*, 1822), *Pjesma slobodi* (*Song of Liberty*, 1792), *O Homerovoj poeziji* (*On Homer's Poetry*, 1822) se danas tretiraju za Blejkova prozna djela. Niz kojem pripadaju: *Knjiga o Teli* (*The Book of Thel*, 1789), *Vizije kćeri Albionovih* (*Visions of the Daughters of Albion*, 1793) *Francuska revolucija* (*The French Revolution*, 1791), *Knjiga o Jurajzenu* (*Book of Urizen*, 1794), *Knjiga o Losu* (*Book of Los*, 1795), *Knjiga o Ahaniji* (*Book of Ahania*, 1795), *Evropa* (*Europe*, 1794), *Pjesma o Losu* (*The Song of Los*, 1795), *Amerika: proročanstvo* (*America: A Prophecy*, 1793) odnosi se na grupu Blejkovih minornijih pjesničkih djela. Konačno, Blejkove duže poeme su: *Četiri zoe* (*Four Zoas*, 1893) – takođe poznate i pod nazivom *Vala – te Milton* (1810) i *Jerusalim* (*Jerusalem*, 1804).

Na osnovu preživjelih spisa, primjećujemo da je Blejka engleski pjesnik Čarls Lamb (Charles Lamb, 1775-1834), nakon što je pročitao njegove pjesme, proglasio „ludim Vordsvortom”, dok Vordsvort „smatra da se u Blejka nalazi poezija u hiljadu puta višoj mjeri nego kod Bajrona i Skota”, pri čemu će kasnije i priznati da je čak ukrao Blejkovu zbirku *Pjesme nevinosti* iz prijateljeve kućne biblioteke. Međutim, pretpostavlja se da je Blejkov najveći fan ipak bio Kolridž, koji ga je smatrao „genijalcem”. Kreb Robinson je čak tvrdio da je Kolridž posjetio Blejka, i da su mu njih dvojica „ličila na prijatna bića iz druge sfere, koja na kratko dišu našom hemisferom”.¹¹⁵

U oblasti likovne umjetnosti, Blejk je gravirao, ilustrovao ili dizajnirao djela drugih autora (među najpoznatijima je svakako dizajn u akvarelu za Edvard Jangove *Noćne misli*, napravljen otprilike oko 1795-1797. godine) (Vidi sliku 5), zatim dizajn za Robert Blerov *Grob* (1808), ili ilustracije za Danteovu *Božanstvenu komediju*, poručene 1826 (Vidi sliku 6), koje su zbog smrti ipak ostale nedovršene), ali i vlastita poetska djela. Od ove druge grupe, među danas poznatijim su mu monotipija u boji; mastilo i akvarel, pod imenom *Njutn* (*Newton*, oko 1795-1805) (Vidi sliku 7), te minijaturna slika u temperi *Duh buve* (*The Ghost of a Flea*, oko 1819-1820) (Vidi sliku 8) i dizajn (*The Ancient of Days*) (1794) (Vidi sliku 9).

¹¹⁵ “mad Wordsworth” [...] “considered Blake as having the elements of poetry—a thousand times more than either Byron or Scott” [...] “a man of Genius” [...] “seemed like congenial beings of another sphere, breathing for a while on our earth” (Bentley 2001, 133).

1.3.4. Prva samostalna izložba

Blejk je smatrao da su njegove pjesme i slike izraz jedinstvenog Pjesničkog ili Proročkog Genija. Kako Martin Batlin (Martin Butlin) dalje to objašnjava, „umjetnik jedino putem ovog genija može da shvati vječite istine, i da ih prenese kolegama, i ovo samo je opravdanje umjetnosti”.¹¹⁶ Međutim, upravo nas Dejvid Bindman na ovom mjestu upozorava da se Blejk razlikovao od ostalih britanskih slikara, uglavnom onih iz Kraljevske Akademije na jedan

vjerovatno fatalan način. Rano u karijeri odbio je da slika uljem. Kasnije je racionalizovao ovu nevjerovatnu odluku time da se radi o moralnoj preferenci za jasnoćom koja se može ostvariti u linijskom graviranju i akvarelu, a koja je nemoguća u ‘zamrljanom i umazanom’ mediju ulja [...] Bez ulja on je bio odsječen od profitabilnog biznisa portreta i prestižne prakse slikanja istorijskih slika velikog formata. On je zavisio od reproduktivnog graviranja, za šta je služio zanat sedam godina, ali je graviranje bilo tretirano kao ‘mehanička’ umjetnost, podređeni zanat, a ne kao nezavisna profesija.¹¹⁷

Svoju tehniku u temperi Blejk naziva „fresco”, iako ona nema nikakve veze sa italijanskim freskama. To je, nakon štampanja u boji i gravure u reljefu, bila Blejkova treća velika tehnička inovacija. Kao medij bi uzeo ljepilo za drvosječe, koje se ispostavilo nestabilnim, jer bi uzrokovalo zatamnjenje i nestajanje boje. Upravo je iz ovog razloga većina Blejkovih slika rađenih u temperi danas u lošem stanju ili se čak zagubila. One koje su preživjele govore da „jasne konture i lijepi

¹¹⁶ “Only through this genius could eternal truths be apprehended by the artist and passed on to his fellow men, and this alone was the justification of art” (Butlin 1990, 17).

¹¹⁷ “perhaps fatal respect. He refused from early in his career to paint in oils. He later rationalized this extraordinary decision as a moral preference for a clarity that could be achieved in line engraving and watercolor, but was impossible in the ‘blotting and blurring’ medium of oil [...] Without oils he was cut off from the lucrative business of portraiture and from the prestigious practice of large-scale history painting. He was thrown back for his daily living on reproductive engraving, for which he had served a seven-year apprenticeship, but engraving was a ‘mechanical’ art, regarded as a subordinate craft rather than an independent profession” (Bindman 2006, 87).

svjetlosni efekti otkrivaju ono čemu se Blejk nadao da će da ostvari. Njegovi eksperimenti u temperi potiču od želje da kombinuje konturu sa gustom površinom, a vrlo je vjerovatno da je to već opazio u italijanskim slikama iz petnaestog i šesnaestog vijeka izloženim u Londonu u velikoj Orleans kolekciji”.¹¹⁸

Najličnija Blejkova djela bile su iluminirane knjige, u kojima je štampao i ilustrovaio vlastite tekstove.

Pošto je Blejk tvrdio da ne može da napravi izložbu ni u jednoj javnoj instituciji u Londonu zato što je tada u modi bila upotreba ulja na platnu (Vidi: Erdman 1988, 527), a ne akvarel u kojem je on stvarao, Blejk je odlučio da te 1809. godine napravi samostalnu i retrospektivnu svog likovnog djela, i to u radnji brata u Broad Stritu. Međutim, Konstantinos Stefanis (2010) primjećuje da Blejk prethodno ipak jeste različitim povodom izlagao svoja djela u Kraljevskoj Akademiji, i to u nekoliko navrata: 1780, 1784, 1785, 1799, 1800 i 1808, pa se postavlja pitanje zbog čega se ova samostalna izložba priredila. Naime, specifičnost ove Blejkove izložbe iz 1809. bila je u tome što se ona fokusirala samo na njegovim slikama, ali ne i na grafikama, iako je ovaj za života bio najpoznatiji kao grafičar. Kako Stefanis (2010) primjećuje, ova izložba je promovisala Blejkovu posljednju inovaciju – *portable fresco* (nosivi fresco) ili nešto poput slike u temperi. On se ovom izložbom nadao da će dobiti potporu države jer je njome promovisao engleske nacionalne i istorijske vrijednosti. U doba Napoleonskih ratova, recimo, često se dešavalo da država promoviše vajare i podiže njihove spomenike. Stefanis (2010) tvrdi da je Blejk karakter ove svoje izložbe dovodio u vezu s engleskim patriotskim vrijednostima i da se nadao da će istom dokazati Kraljevskoj Akademiji i publici da on nije samo graver, već i slikar koji je u stanju da napravi veću javnu izložbu svog djela.

Izložba je sadržala šesnaest slika, od kojih su neke naslikane i 1793. godine. Većina ih je bilo manjih dimenzija (10" X 12"), izuzev „Drevnih Brita” (“The Ancient Britons”), koja je bila najveća koju je Blejk napravio, a koja je nedovršena uvrštena u izložbu. Blejk ju je dovršio tek dvije godine kasnije.¹¹⁹ Među izloženim slikama na ovoj izložbi, našle su se i „Duhovni oblik

¹¹⁸ “the clear outline and beautifully luminous effects reveal what Blake hoped to achieve. His experiments with tempera followed from his desire to combine outline with the density of surface that he may have observed in fifteenth and early sixteenth-century Italian paintings on exhibition in London from the great Orleans collection” (Bindman 2006, 95-97).

¹¹⁹ Slika je bila isporučena gospodinu Ovenu Puđiju (Owen Pughe) 16. januara 1811, koji ju je ponio na imanje kraj Denbija u Velsu, a od tada se briše svaki njen trag.

Nelsona” (“The Spiritual Form of Nelson”), „Duhovni oblik Pita” (“The Spiritual Form of Pitt”), „Kanterberijsko putovanje” (“The Canterbury Pilgrims”), „Bard, od Greja” (“The Bard, from Gray”), „Tema iz Šekspira” (“A Subject from Shakespeare”), „Jarčevi” (“The Goats”), danas zagubljena slika „Duhovni učitelj” (“The Spiritual Preceptor”) „Satana koji doziva svoje legije” (“Satan calling up his Legions”), danas izgubljena „Bramini” (“The Bramins”), „Adam i Eva nalaze tijelo Avelja” (“The Body of Abel found by Adam and Eve”), „Vojnici koji bacaju dosta Hristove odjeće” (“Soldiers casting lots for Christ’s Garments”), „Jakovov san” (“Jacob’s Dream”), „Anđeli koji lebde iznad tijela Isusa u grobnici” (“Angels hovering over the body of Jesus in the Sepulchre”), „Rut” (“Ruth”) i „Ispaštanje Džejn Šor” (“The Penance of Jane Shore”).

Kao što vidimo po naslovima slika, teme izložbe ticale su se engleske istorije i nacionalnih vrijednosti. A o izloženoj kolekciji doznajemo iz prigodnog kataloga zvanog *Opisni katalog* (*Descriptive Catalogue*), za koji se vjeruje da je štampan u 50-100 primjeraka, od kojih je do danas poznat 21 primjerak. *Opisni katalog* smatra se važnom zaostavštinom i često se na njega pozivaju rani Blejkovi biografi – Kreb Robinson u *Vaterlndndisches* Muzeju (1811), Dž. T. Smit (1828), Alan Kanningam (1830) i Fredrik Tejtam (1832). I naravno da Malkin, čiji je memoar o Blejku objavljen ranije, odnosno 1806, ne spominje *Opisni katalog*, objavljen 1809. godine (Bentley 2001, 332).

Ovu svoju izložbu Blejk je nazvao „Izložbom slika u fresku” (“Exhibition of Painting in Fresco”), a bila je otvorena od 15. maja do 19. septembra 1809. Kreb Robinson bio je jedan od prvih posjetilaca. Ipak, javnost nije pokazala mnogo interesa za ovu izložbu, izuzev što je njen *Opisni katalog* doživljen kao fascinantna i interesantna.¹²⁰ Izložba je doživjela samo jedan prikaz, koji je napisao Robert Hant (Robert Hunt), a objavljen je u listu *Ispitivač* (*The Examiner*) (izdanje iz 17. septembra 1809). Isti taj Hant je godinu dana prije toga takođe u listu *The Examiner* objavio osakaćen prikaz Blejkovog dizajna za Blerob *Grob*. I ovom prilikom Hant se takođe pogrdno izrazio o Blejku, istakavši,

VILIJAM BLEJK, nesrećni ludak [...] Ovako podstaknut, jadničak umišlja da je nekakav velemajstor, a naslikao je par bijednih slika [...] On ovo naziva Izložbom,

¹²⁰ Vidi: Bentley G. E. Jr. ed. (1975) *William Blake: The Critical Heritage*, London, pp. 64-68.

uz koju je objavio Katalog, iliti zbrku gluposti, nerazumljivosti i jako loše taštine, divljih izliva poremećenog uma.¹²¹

Zahvaljujući reakcijama ovakvog tipa, Blejk je narednih deset godina proveo u „samo-nametnutoj izolaciji”,¹²² u potpunosti se povukavši od javnosti. Blejkovo pogrdno razmišljanje o Robertu Hantu biće oslikano u njegovim *Satiričnim stihovima i epigramima* (*Satiric Verses and Epigrams*), koji se nalaze u njegovoj *Svesci* (*Notebook*), gdje kaže,

Ispitivač čije samo ime je Hant
Nazvao je smrt ludakom koji je isprepadan,
Poput drhtavog zeca što sjedi na sedmičnim novinama
A nekad je plesao, igrao i skakutao po njima.¹²³

Blejk se nakon ovih nametnutih godina osame vratio sferi javnog djelovanja, zahvaljujući grupi mladih umjetnika predvođenih slikarom Semjuelom Palmerom (Samuel Palmer, 1805-1881) i graverom Džonom Linelom (John Linnell, 1792-1882) koji su istakli poštovanje prema njegovom djelu i izrazili želju da se ovaj vrati aktivnom stvaranju. Upravo tada, Blejk je i napravio neka od svojih najboljih likovnih djela, poput *Ilustracije Knjige o Jovi* (*The Illustrations of the Book of Job*), objavljenih 1826. i ilustracije za Danteov *Pakao* (poručene za izradu 1824, koje su ostale nedovršene).

¹²¹ “WILLIAM BLAKE, an unfortunate lunatic [...] Thus encouraged, the poor man fancies himself a great master, and has painted a few wretched pictures [...] These he calls an Exhibition, of which he has published a Catalogue, or rather a farrago of nonsense, unintelligibleness, and egregious vanity, the wild effusions of a distempered brain” (Hunt, Nav. prema: Bentley 2001, 333).

¹²² “self-imposed isolation” (Ackroyd 1995, 87).

¹²³ “The Examiner whose very name is Hunt/ Calld Death a Madman trembling for the affront/ Like trembling Hare sits on his weakly paper/ On which he usd to dance & sport & caper” (Blake, *Satiric Verses and Epigrams*, 15-19; E 504).

1.3.5. Vizije

Vilijam Blejk je često imao vizije. Kako to njegov rani biograf, Aleksandar Gilkrajst (Alexander Gilchrist), navodi, Blejku je bilo osam ili deset godina kad je doživio prvu viziju na Pekam Raju. Vidio je drvo prepuno anđela sa „blistavim anđeoskim krilima koja ukrašavaju svaku grančicu poput zvijezda”.¹²⁴ Kad se vratio kući, ushićeno je ispričao roditeljima o tome i, zahvaljujući intervenciji majke, izbjegao je batine od oca, zato što je „izustio laž”. Drugom prilikom, Blejk je vidio „kosače trave kako plaste, a među njima anđeoske figure”.¹²⁵ Međutim, moguće je da Blejkova vizija doživljena na Pekam Raju možda i nije njegova prva. Jer Blejkova supruga Ketrin bi znala da ga opomene: „Znaš, dušo, kad si prvi put vidio Boga, imao si četiri godine, i On je stavio glavu na prozor, i ti si zavrištao”.¹²⁶

Vizionarska iskustva mladog Vilijama samo će se intenzivirati i pojačati tokom života, i ostaviti traga kako na njegovu poeziju, tako i na likovnu umjetnost. Objašnjavajući Blejkove vizije, Gilkrajst ističe,

On bi otvoreno priznavao da one nisu opipljive činjenice; već fenomeni koje vidi njegova imaginacija; stvarnost koja se odvija u prostoru uma. Razlika koja takve vizije široko razdvaja od halucinacija ludila, ili od žrtava sablasnih ili spiritualističkih zabluda; i ukazuje da je ta divlja navika govora (i pisanja) koja je plašila autsajdere bila plod prekomjerne imaginacije kombinovane sa smjelošću govora.¹²⁷

¹²⁴ “bright angelic wings bespangling every bough like stars” (Gilchrist 1928, 7).

¹²⁵ “the haymakers at work, and amid them angelic figures walking” (Gilchrist 1928, 7-8).

¹²⁶ “You know, dear, the first time you saw God was when you were four years old, and He put His head to the window, and set you screaming” (Nav. Prema: Gilchrist 1928, 361).

¹²⁷ “He would candidly confess they were not literal matters of fact; but phenomena seen by his imagination; realities none the less for that, but transacted within the realm of mind. A distinction which widely separates such visions from the hallucinations of madness, or of the victims of ghostly or table-turning delusions; and indicates that wild habit of talk (and of writing) which startled outsiders, to have been the fruit of an excessive culture of the imagination, combined with daring licence of speech” (Gilchrist 1928, 338).

Prava priroda Blejkovih vizija može se sagledati preko teorije ejdetske imažerije njemačkog psihologa Erika Rudolfa Jensča (Eric Rudolf Jaensch, 1883-1940). Po Jensču, ovakve vizije se nazivaju ejdetskim fenomenom. Više su izražene kod djece nego kod odraslih, i „posreduju između percepcije i pravih memorijskih slika”¹²⁸, odnosno „između senzacije i slika”. One imaju optički percepcijski karakter i „kao uobičajene psihološke post-slike, uvijek se vide u bukvalnom smislu”.¹²⁹

Blejk je imao vizije ne samo u djetinjstvu, već i tokom života, i do kraja života će živjeti i boriti se s optičko-perceptivnom ili halucinatornom realnošću. Blejkov biograf Bentli bilježi slučaj nepoznatog autora koji je jedne večeri razgovarao s Blejkom, kada je ovaj „ugledao” Edvarda III.

„Gdje?”

„Na drugoj strani stola; ne možeš da ga vidiš, ali ja mogu; ovo mu je prva posjeta”.

„Kako znaš da je to on”?

„Moj duh to zna – kako, ne umijem da objasnim”.

„Kako izgleda?”

„Strogo, smireno, neumoljivo; ipak i dalje srećno. Dosad sam samo vidio njegov profil, Sada se on blijedim licem kreće prema meni. Kako grubo veličanstvo u ovim crtama!”

„Možeš li šta da ga pitaš?”

„Naravno da mogu; mi smo sve ovo vrijeme i razgovarali, ne jezikom, već nekim suptilnijim, nedefinisanim telegrafskim organom; samo se pogledamo i razumijemo se. Jezik duhovima ne znači ništa”.¹³⁰

¹²⁸ “are intermediate between perceptions and true memory images” (Jaensch 1930, 85).

¹²⁹ “between sensations and images” [...] “like ordinary physiological after-images, they are always seen in the literal sense” (Jaensch 1930, 1).

¹³⁰ “Where”?

‘On the other side of the table; you can’t see him, but I do; it’s his first visit.’

‘How do you know him?’

‘My spirit knows him—how I cannot tell.’

‘How does he look?’

‘Stern, calm, implacable; yet still happy. I have hitherto seen his profile only he now turns his pale face towards me. What rude grandeur in those lineaments!’

‘Can you ask him a question?’

Kreb Robinson se sjeća razgovora s Blejkom kad mu je ovaj rekao da redovno opšti s Volterom.

Pitao sam ga kojim jezikom Volter govori. Njegov odgovor je bio genijalan i nakon toga nisam ga ništa više pitao.

‘Po mom osjećaju engleski. Poput dodira muzičke note – dodirnuo je vjerovatno francuski, ali to je u mom uvu zazvučalo engleski’.¹³¹

Vilijam Blejk bi prijateljima često prepričavao iskustva koja je imao sa svojim duhovnim posjetiocima, poput: „I tako tog dana Milton mi reče”¹³², i slično. Ali njegovi slušaoci nisu bili sigurni da li ih ovaj laže, posebno kad su saznali da neki od njegovih posjetilaca nisu samo duhovi umrlih, već i izmišljena bića, poput Raka, Blizanaca ili čak Duha buve (Bentley 2001, 379). Blejk je u jednom od ovih razgovora izjavio: „Ja sam bio Sokrat, ili možda njegov brat. Mora da sam imao razgovore s njim. Kao i sa Isusom Hristom; kao kroz maglu se sjećam da sam bio s obojicom”.¹³³

Kako Henri Kreb Robinson dalje objašnjava, Vilijamu su duhovi naredili da „bude Blejk, da bude umjetnik!”¹³⁴ Međutim, ovakve vizije uspjele su da mu podare proročki status u sredini koja ga je stalno ignorisala. Kako ističe Blejkov biograf Akrojd, Blejkove vizije jesu bile stvarne,

‘Of course I can; we have been talking all this time, not with our tongues, but with some more subtle, some undefined, some telegraphic organ; we look and we are understood. Language to spirits is useless’” (Nav. prema: Bentley 2001, 373).

¹³¹ “I asked him in what language Voltaire spoke. His answer was ingenious and gave no encouragement to cross questioning.

‘To my Sensations it was English. It was like the touch of a musical key – he touched it probably French, but to my ear it became English’” (Robinson, Nav. prema: Bentley 2001, 374).

¹³² “Milton the other day was saying to me” (Blake, Nav. prema: Gilchrist 1928, 336)

¹³³ “I was Socrates, or a sort of brother. I must have had conversations with him. So I had with Jesus Christ; I have an obscure recollection of having been with both of them” (Gilchrist 1928, 358).

¹³⁴ “be Blake, be an artist!” (Nav. prema: Gilchrist 1928, 359).

„i dijete koje se vratilo nakon druženja s anđelima ili s Jezekiljem, bilo je svjesno da je obdareno drugim okom”.¹³⁵

1.3.6. Ludi Blejk

Blejkove pjesme i slike često bi bile proglašavane djelom ludaka. U prikazu iz 1785. godine, spominje se da se ovaj „Bard [...] javlja kao ludak, svježe pobjegao iz ćelije za neizlječive iz Bedlama”¹³⁶; godine 1797. umjetnik Džon Hopner (John Hoppner) piše da su Blejkovi dizajni „bili poput ideja pijanice ili ludaka”; dok je Saudi 1826. godine opisao Blejkov dizajn „Prisajedinjenje Duše i Tijela” („The Reunion of the Soul and the Body”) rađen za Blerov *Grob* riječima da se „samo ludost [se] drznula na ovakav jedan dizajn”.¹³⁷ A tu je i prethodno pominjani kritičar Hant, koji u svom prikazu Blejkovog dizajna za Blerov *Grob* ističe da je Blejk „nesrećni ludak, čija ga lična neprodornost sprječava da bude strpan u zatvor”.¹³⁸

Glavni razlog zbog čega Blejkov rad proglašavaju djelom ludaka krije se u tome što on oslikava duhovni svijet na način kao da je materijalni. S druge strane, njegova poezija je bila nekonvencionalna i divlja – razlozi zbog čega je Vordsvort nakon čitanja svog primjerka Blejkovih *Pjesama nevinosti i iskustva* izjavio, „Nema sumnje da je ovaj jadničak lud, ali ima nečeg u ludosti ovog čovjeka što me interesuje više od zdravog razuma Lorda Bajrona i Valtera Skota”.¹³⁹ Čak bi i Čarls Lemb Blejka zvao „ludim Vordsvortom”, a engleski pisac, Volter Sevidž Landor (Walter Savage Landor, 1775-1864) govorio je da su Blejk i Vordsvort „mogli njegovu ludost da podijele između sebe”.¹⁴⁰

¹³⁵ “and the child who returned from communion with angels or with Ezekiel knew that he had been blessed with a second sight” (Ackroyd 1995, 35).

¹³⁶ Bedlam je psihijatrijska klinika u Londonu.

¹³⁷ “Bard [...] appears like some lunatic, just escaped from the incurable cell of Bedlam”, “were like the conceits of a drunken fellow or a madman”, “only madness have dared to attempt the execution” (Nav. prema: Bentley 2001, 379).

¹³⁸ “an unfortunate lunatic, whose personal inoffensiveness secures him from confinement” (Nav. prema: Bentley 2001, 380).

¹³⁹ “There is no doubt this poor man was mad, but there is something in the madness of this man which interests me more than the Sanity of Lord Byron & Walter Scott” (Nav. prema: Bentley 2001, 380).

¹⁴⁰ “mad Wordsworth”, “could have divided his madness between them” (Nav. prema: Bentley 2001, 380).

Ali ovakve utiske o Blejku sticale su osobe koje ga nisu direktno poznavale. Ljudi koji su ga poznavali smatrali su ga za osobu zdravog razuma. Jedan od njih bio je i slikar Semjuel Palmer, koji ga pamti kao „jednog od duševno najzdravijih, ako ne i najviše zdravorazumskog čovjeka koga sam ikad znao”.¹⁴¹ Džon Linel ističe, „Ja nikada u svim svojim razgovorima sa njim nisam ni na momenat osjetio ni najmanji razlog da ga nazovem ludim – uvijek je lako mogao svoje paradokse da objasni kad god je to htio”.¹⁴² Čak i umjetnik Džejms Vard (James Ward, 1769-1859), koji bi često sretao Blejka, nije ga smatrao ludim, tvrdeći, „Ako je on bio lud, to je bila ludost koja je zarazila svakog ko mu se primakne [...] Imam razloga da ga smatram za ekscentrika, ali ništa grđe od toga”.¹⁴³ Prozni pisac Džon Tomas Smit (John Thomas Smith, 1766-1833), koji je poznavao Blejka, smatrao ga je ekscentrikom, ali ne i ludakom, vjerujući da je bila praksa da se ludim proglasi onaj ko razmišlja drugačije od uobičajenog (Gilchrist 1928, 342). I slikar Alan Kanningam ističe da je Blejk bio duševno zdrava osoba, dodajući, „Blejkova nesreća bila je u tome što je posjedovao taj dragocjeni dar (imaginaciju) u izobilju”.¹⁴⁴

S druge strane, Martin Batlin (Butlin 2015, 126) ipak ističe da postoje djela zbog kojih je Blejk za života bio proglašavan ludim. To su njegove *Vizionarske glave* (*Visionary Heads*) (Vidi slike 1, 2, 3, 4) koje je ovaj radio za akvarelistu i astrologa Džona Varlija (John Varley), koga je upoznao 1818. godine. Naime, Varli je bio fasciniran Blejkovim vizijama, našavši u njima astrološka gledanja. Varli je napisao *Traktat o zodijačkoj fiziognomiji* (*A Treatise on Zodiacal Physiognomy*, 1828), ilustrujući ga pločama preslikanim iz Blejkovih *Vizionarskih glava*. Isti taj Varli je 1825. godine u astrološkom časopisu *Urania* objavio prikaz o Blejku, istakavši,

Izgleda da je imao neka vrlo zanimljiva opštenja s nevidljivim svijetom; i, sudeći po onom što je rekao (zasigurno djeluje vrlo iskren), on je stalno okružen duhovima preminulih iz svih vjekova, nacija, i država. On je, kako i sam potvrđuje, vodio

¹⁴¹ “one of the sanest, if not the most thoroughly sane man I have ever known” (Nav. prema: Bentley 2001, 381).

¹⁴² “I never in all my conversations with him for a moment feel there was the least justice in calling him insane—he could always explain his paradoxes satisfactorily when he pleased” (Nav. prema: Bentley 2001, 381).

¹⁴³ “If mad he were, it was a madness which infected everybody who came near him [...] I have reason to know, reckoned him eccentric but nothing worse” (Nav. prema: Gilchrist 1928, 341).

¹⁴⁴ “Blake’s misfortune was that of possessing this precious gift (imagination) in excess” (Nav. prema: Gilchrist 1928, 343).

stvarne razgovore s Mikelandelom, Rafaelom, Miltonom, Drajdenom, i znamenitim personama antike. Sad on privodi kraju jednu dužu poemu, za koju tvrdi da mu ju je izrecitovao duh Milтона; a mistični crteži ovog gospodina takođe nisu ništa manje vrijedni pomena.¹⁴⁵

Blejk je *Vizionarske glave* pravio počev od 1819, najviše noću u Varlijevoj kući. One oslikavaju biblijske i istorijske figure poput Davida, Sokrata ili Ričarda I, ili čak izmišljena bića poput Čovjeka koji je sagradio piramide. Najuzbudljiviji od takvih likova bio je Duh buve, o kojem je Džon Varli zapisao,

Kako sam bio uzbuđen da izvršim najpreciznije moguće istraživanje, a tiče se istinitosti ovih vizija, nakon što sam čuo o duhovnom priviđenju ove buve, zatražio sam od njega da mi nacrtá ono šta vidi: on je odmah rekao, 'Vidim je sad ispred sebe'. Zato sam mu dao papir i olovku, kojom je nacrtao portret [...] uvjerio sam se na osnovu toga kako je on nastavio da crta da ovaj stvarno vidi objekat ispred sebe, pošto je prekinuo, i počeo da crta na drugom dijelu papira, kako bi napravio odvojeni crtež usta buve, jer kad je duh otvorio usta, on nije mogao da nastavi prvu skicu, sve dok ih buva nije zatvorila.¹⁴⁶

¹⁴⁵ "he seems to have some curious intercourse with the invisible world; and, according to his own account (in which he is certainly, to all appearance, perfectly sincere), he is continually surrounded by the spirits of the deceased of all ages, nations, and countries. He has, as he affirms, held actual conversations with Michael Angelo, Raphael, Milton, Dryden, and the worthies of antiquity. He has now by him a long poem nearly finished, which he affirms was recited to him by the spirit of Milton; and the mystical drawings of this gentleman are no less curious and worthy of notice" (Nav. prema: Bentley 2001, 369).

¹⁴⁶ "As I was anxious to make the most correct investigation in my power, of the truth of these visions, on hearing of this spiritual apparition of a Flea, I asked him if he could draw for me the resemblance of what he saw: he instantly said, 'I see him now before me.' I therefore gave him paper and a pencil, with which he drew the portrait [...] I felt convinced by his mode of proceeding, that he had a real image before him, for he left off, and began on another part of the paper, to make a separate drawing of the mouth of the Flea, which the spirit having opened, he was prevented from proceeding with the first sketch, till he had closed it" (Nav. prema: Bentley 2001, 377-378).

Alan Kaningam je u *Životima najjemenitnijih britanskih slikara, vajara i arhitekata* (*Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors and Architects*, 1830) također komentarisao Blejkove vizionarske glave, napominjući,

Opisati razgovore koje je Blejk vodio u prozi sa demonima i u stihu s anđelima, ispunilo bi tomov knjižicu, a u jednoj običnoj galeriji ne bi mogle stati sve te glave vizionarskih posjetilaca koje je on nacrtao. On je iskreno vjerovao da je sve to realno [...] Najviše blagonaklono vrijeme za ove 'anđeoske posjete' bilo je od devet uveče do pet ujutru; a tako su poslušni bili njegovi duhovni posjetioci, da su se javljali oni koje bi upravo njegovi prijatelji poželjeli [...] Prijatelj koji me je obavezao s ovim anegdotama, i koji je s interesom posmatrao to što sam ja od njega preuzeo, rekao je, 'O Blejku puno znam – devet godina sam drugovao s njim. Sjedio sam kraj njega od deset uveče do tri ujutru, čas drijemajući, čas budan, ali Blejk nije nikad spavao; sjedio je s olovkom i papirom, crtajući portrete onih koje sam najviše žudio da vidim'.¹⁴⁷

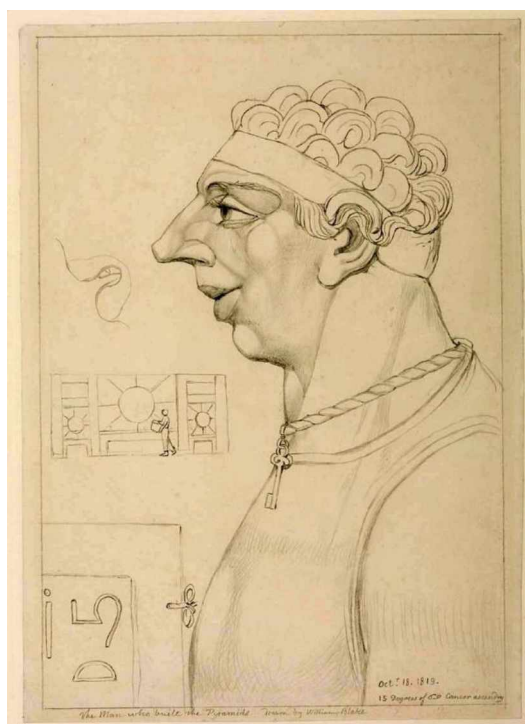
Dok je crtao buvu, to stvorenje mu je reklo „da su sve buve naseljene dušama ljudi po prirodi previše krvoločnih, i koji su zato, srećom, svedeni na veličinu i oblik insekta; inače, da je buva, kojim slučajem, velika kao konj, u stanju bi bila da isisa veliki dio države”.¹⁴⁸

¹⁴⁷ “To describe the conversations which Blake held in prose with demons and in verse with angels, would fill volumes, and an ordinary gallery could not contain all the heads, which he drew of his visionary visitants. That all this was real, he himself most sincerely believed [...] The most propitious time for these ‘angel-visits’ was from nine at night till five in the morning; and so docile were his spiritual sitters, that they appeared at the wish of his friends [...] The friend who obliged me with these anecdotes on observing the interest which I took in the subject, said, ‘I know much about Blake – I was his companion for nine years. I have sat beside him from ten at night till three in the morning, sometimes slumbering and sometimes waking, but Blake never slept; he sat with pencil and paper drawing portraits of those whom I most desired to see’ (Nav. prema: Butlin 2015, 126).

¹⁴⁸ “that all fleas were inhabited by the souls of such men, as were by nature bloodthirsty to excess, and were therefore providentially confined to the size and form of insects; otherwise, were he himself for instance the size of a horse, he would depopulate a great portion of the country” (Nav. prema: Bentley 2001, 378).



Slika 1: Vilijam Blejk, *Vizionarske glave Vilijama Volisa i Edvarda*, crtež, 198 X 269 mm, oko 1819. god.
Izvor: Blakearchive.org



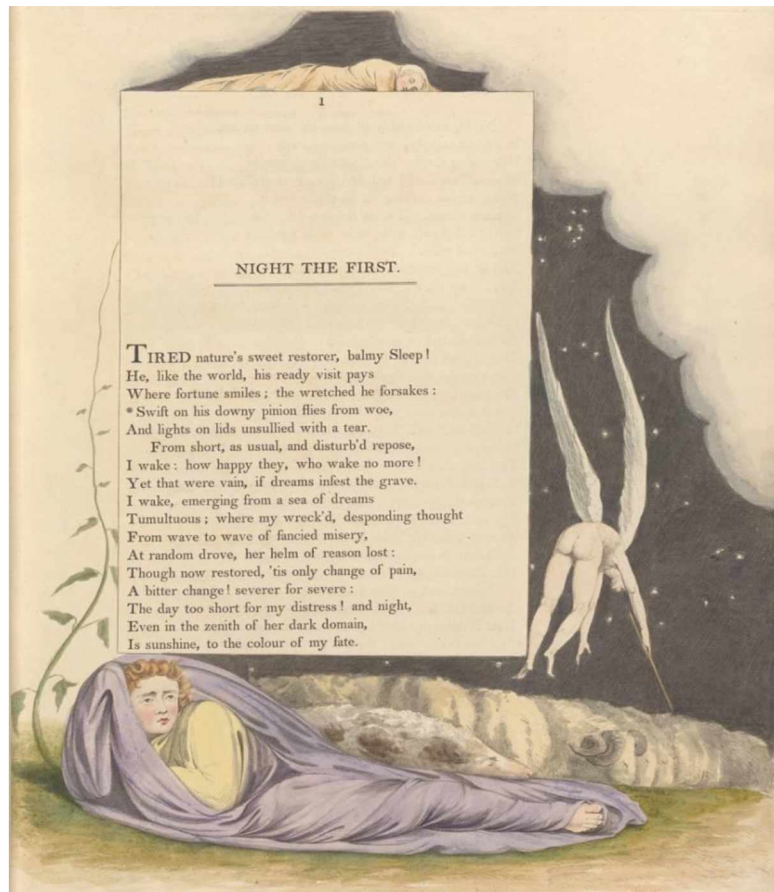
Slika 2: Vilijam Blejk, *Čovjek koji je sagradio piramide*, crtež, 300 X 215 mm, 1819. god.
Izvor: Blakearchive.org



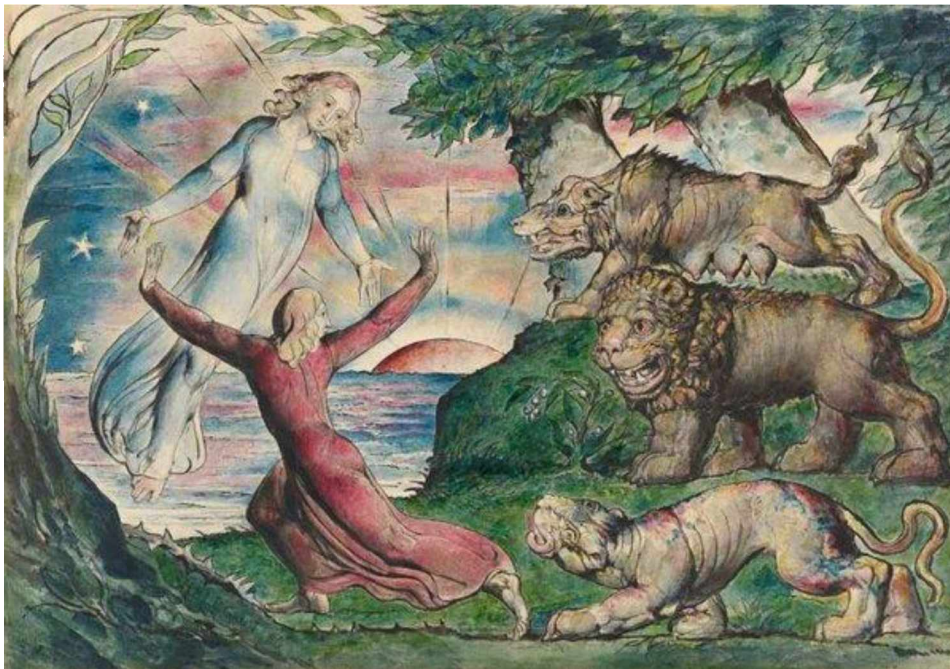
Slika 3: Vilijam Blejk, *Glava Duha buve*, olovka na papiru, 189 X 153 mm, oko 1819. god.
Izvor: Blakearchive.org



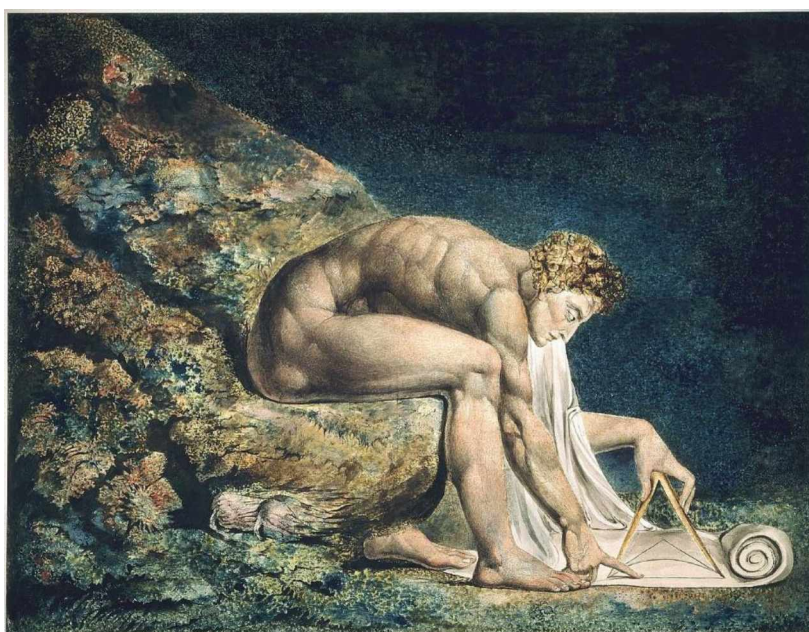
Slika 4: Vilijam Blejk, *Duh Voltera*, 230 X 152 mm, oko 1820. god.
Izvor: Blakearchive.org



Slika 5: Vilijam Blejk, Blejkov dizajn za *Prvu noć* Edvard Jangovih *Noćnih misli*, 40, 4 X 32cm, bakropis i linijsko graviranje sa akvarelom na umjereno gustom, blago teksturnom pergament papiru, 1797. god. Izvor: Blakearchive.org



Slika 6: Vilijam Blejk, Ilustracije za Danteovu *Božanstvenu komediju*.
Dante koji bježi od tri zvijeri, 1824-1827. god.,
 slika, olovka, mastilo, akvarel preko olovke, 370 mm X 528 mm
 Izvor: Blakearchive.org



Slika 7: Vilijam Blejk, *Njutm*, monotipija u boji; mastilo i akvarel, 46cm X 60 cm, oko
 1795-1805. god.
 Izvor: Blakearchive.org



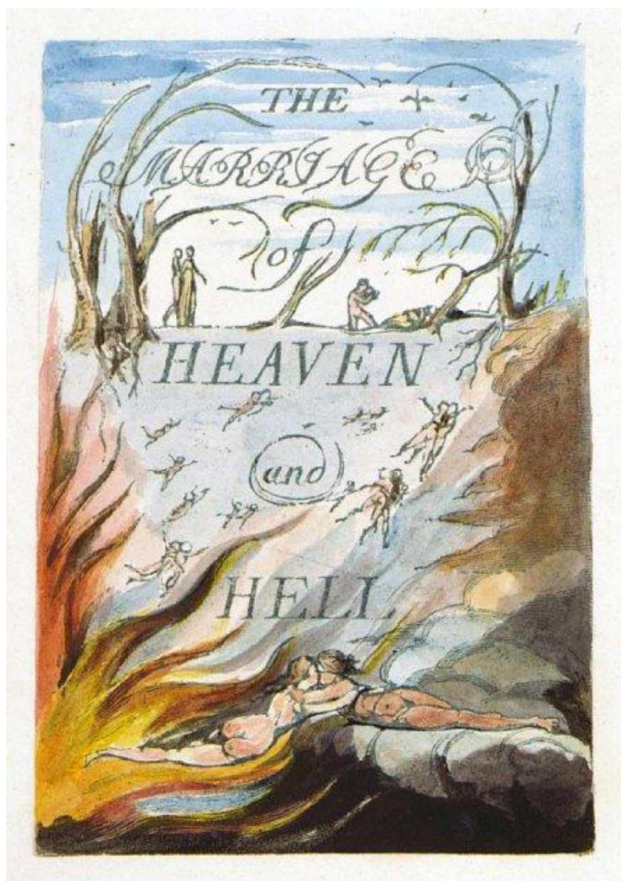
Slika 8: Vilijam Blejk, *Duh buve*, minijaturna slika, tempera, 21,4 x 16,0 cm, oko 1819-1820. god.

Izvor: Blakearchive.org

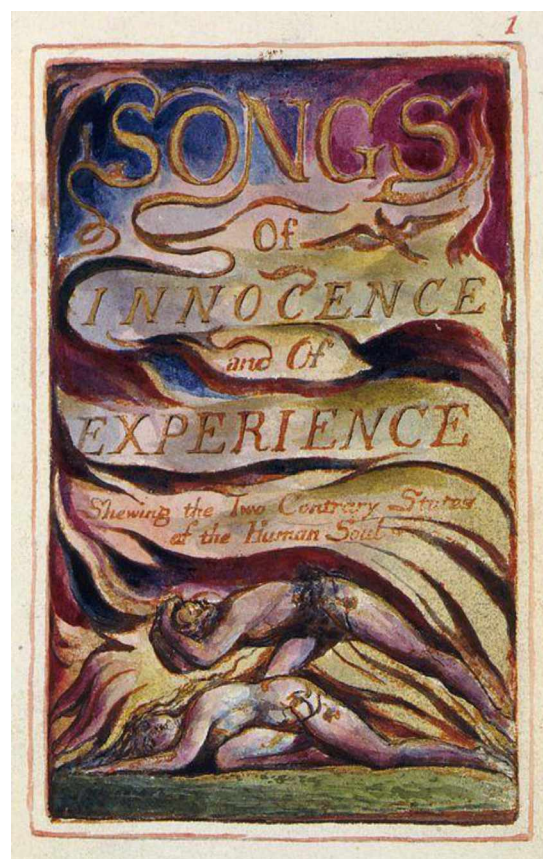


Slika 9: *The Ancient of Days*, dizajn, 23.2 X 17 cm, bakropis, indijsko mastilo, akvarel i gvaš na papiru, 1827. god.

Izvor: Blakearchive.org



Slika 11: Vilijam Blejk, *Vjenčanje Neba i Pakla*,
naslovna strana,
Objekat 1, reljefna i linijska gravura,
štampano u boji i bojeno rukom,
15, 2 X 10, 3 cm, oko 1794. god.
Izvor: Blakearchive.org



Slika 10: Vilijam Blejk, *Pjesme nevinosti i iskustva*,
naslovna strana, Objekat 1;
11, 2 X 7, 0 cm,
ručno bojena gravura u reljefu,
1794. god.
Izvor: Blakearchive.org

1.3.7. Smrt

Blejkova posljednja djela ostala su nedovršena, a u pitanju je graviranje dizajna za Danteovu *Božanstvenu komediju*. U pismu koje je on poslao prijatelju Džonu Linelu, datiranom na 25. april 1827, Blejk kaže: „Previše sam fokusiran na Dantea da bih mogao da mislim na bilo šta drugo”.¹⁴⁹ U to doba, Blejkovo zdravlje se pogoršalo, a fizička snaga mu je oslabila.

Tih posljednjih dana Blejk je takođe marljivo radio na dizajnu *The Ancient of Days* koji mu je poručio Tejtam. Nakon što ga je završio, uzviknuo je „Eto, to ti je to! Ne mogu ga popraviti!”¹⁵⁰ Izgovorivši ove riječi, tog avgusta 1827. pogledao je u voljenu Katrin, koja je bila uz njega punih četrdeset pet godina. „Stani! Ne mrdaj! Uvijek si prema meni bila kao anđeo: Nacrtaću te!”¹⁵¹ I tako je nacrtan portret Ketrin Blejk od strane ruke kojoj se smrt brzo primicala. Blejk je umro u subotu, 12. avgusta 1827, tri mjeseca prije svoga sedamdesetog rođendana. U zadnjim sekundama života, Blejk je pjevušio pjesme svom Stvoritelju, govoreći dragoj Ketrin, „Ljubljena moja, nisu moje! Ne! Nisu moje!”¹⁵²

Sahranjen je na londonskom groblju Banhill filds (Bunhill Fields), na kojem je prethodno pokopana njegova disenteraska porodica. Tražio je da bude sahranjen uz obred anglikanske crkve. Na istom groblju, među drugim nekomformistima, takođe počivaju i engleski pisac i puritanski sveštenik, Džon Banjan (John Bunyan, 1628-1688), kao i engleski pisac Danijel Defo (Daniel De Foe, 1660-1731).

Prije nego što je napustio ovaj svijet, Blejk je kazao da putuje u „tu zemlju koju je cio život želio da vidi”, umirući „kao svetac”.¹⁵³ Blejkova Ketrin umrla je oko 18. oktobra 1831, u šezdeset petoj godini života, i sahranjena je pored njega na istom groblju.

¹⁴⁹ “I am too much attached to Dante to think much of anything else” (Nav. prema: Gilchrist 1928, 376).

¹⁵⁰ “There! that will do! I cannot mend it” (Nav. prema: Gilchrist 1928, 380).

¹⁵¹ “Stay!” Keep as you are! you have been ever an angel to me: I will draw you!” (Nav. prema: Gilchrist 1928, 380).

¹⁵² “My beloved! they are not mine. No! they are not mine!” (Nav. prema: Gilchrist 1928, 382).

¹⁵³ “that country he had all his life wished to see” [...] “like a saint” (Nav. prema: Gilchrist 1928, 382).

1.4. Teorija recepcije i recepcionistička kritika

Termin „studije recepcije” ušao je u akademski vokabular 1960-ih kao labava verzija prevoda njemačkog termina „rezeptionasthetik”, koji su uveli Hans Robert Jaus (Hans Robert Jauss, 1921-1997), Wolfgang Iser (Wolfgang Iser, 1926-2007), i drugi profesori sa njemačkog Univerziteta Konstanc, koji su radili na istraživanjima iz oblasti teorije književnosti. U istoriji književnosti, sve do pojave teorije recepcije nije se ozbiljno doživljavala funkcija koju vrši čitalac, slušalac, kritičar ili posmatrač. Kako marksistička književna kritika, tako i ruski formalizam koji su prethodili teoriji recepcije, ograničeno su sagledavali faktor publike za koju je „književno djelo prevashodno namijenjeno”.¹⁵⁴

Najprije, što se ruskog formalizma tiče, iako njegove klice sežu još od 1880-ih, kao književno-kritički pravac, on je ipak postojao samo u periodu nakon Oktobarske revolucije u Rusiji 1917. Ovoj grupi pripadali su mislioci: Viktor Šklovski (Viktor Shklovsky, 1893-1984), Boris Ejhenbaum (Boris Eichenbaum, 1886-1959), Juriј Tinjanov (Juriy Tynyanov, 1894-1943) i Roman Jakobson (Roman Jakobson, 1896-1982). Sačinjavala su ga dva kruga – Moskovski lingvistički krug, osnovan 1915. na čelu sa Jakobsonom, i Društvo za proučavanje pjesničkog jezika (Opojaz), osnovano 1916. sa dominantnom figurom Šklovskog. Ruski formalisti su se najviše bavili pitanjem „literarnosti”, odnosno formalnih ili lingvističkih osobenosti koje razdvajaju književnost i poeziju od drugih vidova diskursa, a posebno od svakodnevnog govora (Bennett 2003, 16). Po njima, književnost treba da „oneobičava” našu uobičajenu percepciju svijeta i da putem niza formalnih sredstava utiče na promjenu mišljenja i izražavanja. Na ovaj način, književnost stvara viziju objekta umjesto da bude sredstvo njegovog saznanja. Kako ističe Toni Benet, u tom formalističkom smislu, književnost „za razliku od nauke, ne organizuje predstave konceptualno, već razobličava forme putem kojih se svijet opaža na uobičajen način”.¹⁵⁵

S druge strane, u pogledu marksističke književne teorije koja je takođe prethodila teoriji recepcije, iako su njemački filozofi Karl Marks (Karl Marx, 1818-1883) i Fridrih Engels (Friedrich Engels, 1820-1895) sredinom 19. vijeka govorili o teorijama socijalizma, ipak je 1920-ih

¹⁵⁴ “the literary work is primarily destined” (Jauss 2005, 19).

¹⁵⁵ “does not, as does science, organize the world conceptually, but rather disorganizes the forms through which the world is customarily perceived” (Bennett 2003, 20).

marksistička književna teorija postala zasebno sistematizovana kao oblast. Postoje dvije faze u historiji marksizma. Prva se odnosi na drugu generaciju Marksista, koju sačinjavaju italijanski filozof, Antonio Labriola (Antonio Labriola, 1843-1904), njemački historičar, Franc Mehring (Franz Mehring, 1846-1919), česko-austrijski filozof Karl Kaucki (Karl Kautsky, 1854-1938) i ruski filozof i revolucionar, Georgi Plehanov (Georgy Plekhanov, 1856-1918) (Bennett 2003, 82). Kod ove rane faze marksističke kritike (tokom 1920-ih) postoji ubjeđenje da se književno djelo može potpuno shvatiti samo ako se razmotri s aspekta ekonomije, društva ili politike, u kojem je i stvoreno (Bennett 2003, 21). Naime, radi se o „teoriji odraza”, koja ima za cilj da ispita do koje mjere umjetničko djelo odražava odnos između ekonomske osnove i nadgradnje. Drugu fazu marksizma sačinjava ono što nazivamo „zapadnim marksizmom”, a koja se odnosi na aktivnosti mislilaca: mađarskog filozofa Đorđa Lukača (Georga Lukács, 1885-1971), njemačkog filozofa Voltera Bendžamina (Walter Benjamin, 1892-1940), njemačkog filozofa Teodora Adorna (Theodor Adorno, 1903-1969), njemačko-američkog filozofa Herberta Markusea (Herbert Marcuse, 1898-1979), francuskog filozofa Lusjena Goldmana (Lucien Goldmann, 1913-1970), francuskog filozofa Žana Pola Sartra (Jean-Paul Sartre, 1905-1980), itd. (Bennett 2003, 82-83). Kod ove druge faze, a posebno u djelu Đorđa Lukača, ističe se gledište da je moderna književnost izgubila osjećaj da je čovjek organski dio svijeta i historije, pa ga prikazuje zanemarujući historiju kao model kroz koji se ovaj izražava.

Upravo je u smislu novine u kritičkoj misli bila važna pojava teorije recepcije 1960-ih. Jaus smatra da književnost može imati uticaj samo „ako postoje čitaoci koji ponovo prisvajaju prošla djela koja žele da imitiraju, prevaziđu, ili da im prkose”.¹⁵⁶ Kako Mačor i Goldštajn objašnjavaju Jausove stavove,

Jausova studija recepcije naglašava konstruktivnu aktivnost čitaoca, koja zahvata kako historijski kontekst autora ili ‘drugo’, tako i vlastite modele čitaoca, paradigmu, vjerovanja i vrijednosti. Istraživanjem promjene horizonta čitaoca i

¹⁵⁶ “if there are readers who again appropriate the past work or authors who want to imitate, outdo, or refute it” (Jauss 2005, 22).

socio-istorijskog konteksta, studija recepcije otkriva istorijski uticaj književnosti, ili ono šta Jaus naziva ‘zajedništvom književnosti kao događaja’.¹⁵⁷

Čitalac je, kako na ovom mjestu objašnjava Zoran Konstantinović (1984, 50), prisutan i na taj način što se djelo koje čita podudara s njegovim estetskim iskustvima, i što, s tim u vidu, nastoji da zadovolji vlastita estetska očekivanja. S druge strane, kako dalje iznosi Konstantinović, i sam pisac je, prije svega, čitalac koji je kroz proces čitanja njegovao estetska iskustva i koji dalje djelom koje je napisao ista obogaćuje, „a time ujedno i proširuje horizont njenih očekivanja” (1984, 50). Upravo ovaj termin „horizont očekivanja” unio je Jaus, a njime se želi ukazati na određeno stanje prethodno opisanog estetskog iskustva. Isti „horizont očekivanja” je ono što moderira u procesu između autora, djela i publike.

Jausov „horizont očekivanja” pomaže čitaocu da shvati djelo tako što mu daje odgovore na njegova pitanja. To se upravo odnosi na istoričnost književnosti. Jer, čitalac Šekspira u 20. vijeku će imati drugačija očekivanja od čitaoca Šekspirovog savremenika (Culler 2000, 63). S druge strane, kako to Pol de Man (2005, xiii) primjećuje u svom tekstu uvoda za Jausovu studiju *Prema estetsici recepcije (Toward an Aesthetic of Reception)*, Jausov termin „horizont očekivanja” je nešto što stoji na razmeđi između privatnog čitanja i javne recepcije djela. Ovaj termin, kako de Man pojašnjava, takođe je blizak Huserlovoj fenomenologiji recepcije, jer ističe da je iskustvo svijesti moguće jedino „zahvaljujući pozadini, ili horizontu distrakcije”,¹⁵⁸ i da se snaga ovoga metoda krije u uvjerenju istorijskog sagledavanja književnosti.

No, Konstantinović dalje upozorava da se književnost u pogledu teorije recepcije razvija kao dijalektički proces, u sklopu kojeg se, dakle, mijenjaju i estetski sudovi i načela. To znači da su veliki pisci i njihova djela nastala u nekoj epohi ono na čemu se ne treba zadržavati, jer jedino ako rekonstruišemo danas šta su ljudi te epohe čitali, kako su na to reagovali i šta su čitali, onda možemo rekonstruisati i pravu sadržinu epohe (Konstantinović 1984, 50).

¹⁵⁷ “Jauss’ reception study emphasizes the reader’s constructive activity, which grasps both the author’s historical context or ‘other’ and the reader’s own models, paradigms, beliefs, and values. By examining readers’ changing horizons and sociohistorical contexts, reception study reveals literature’s historical influence, what Jauss terms the ‘coherence of literature as an event’” (Machor and Goldstein 2011, x- xi).

¹⁵⁸ “upon a background, or horizon, of distraction” (De Man 2005, xiii).

U svome eseju „Promjena u paradigmi književne nauke” (1969), Jaus opisuje svoju novu paradigmu kao

Mogućnost da se otrgnu djela umjetnosti iz prošlosti putem načina novih tumačenja, da se ona prevedu u novu sadašnjost, da se ponovo učine dostupnim iskustva čuvana u prošloj umjetnosti; ili, drugim riječima, da se postave pitanja koja ponovo svaka generacija postavlja, i o kojima umjetnost prošlosti može da govori i da nam ponovo da odgovore.¹⁵⁹

Na drugom mjestu, u svom tekstu *Istorija književnosti kao izazov nauci o književnosti* (1967), Jaus brani snagu čitaoca, kao i tekst koji ima moć da izvrši transformaciju na njega. Konstruktivna aktivnost čitaoca savlađuje tenzije između subjektivnosti čitaoca i prave vrijednosti teksta. On dalje ukazuje da se putem analize promjene horizonta očekivanja čitaoca i društveno-istorijskog konteksta u kom djelo nastaje otkriva i istorijski uticaj književnosti na recepciju (Goldstein and Machor 2008, xiii).

Jausova estetika recepcije takođe se doživljava i kao onaj vid fenomenološke kritike usmjerene prema čitaocu. Fenomenološka kritika zasnovana je na metodologiji njemačkog filozofa Edmunda Huserla (1859-1938), koga su interesovali fenomeni koji se javljaju tokom svijesti, odnosno kako to Teri Iglton (Eagleton 2003, 52) pojašnjava, sa „čisto privatne ili unutrašnje sfere iskustva”.¹⁶⁰ Fenomenološka kritika predstavlja pokušaj primjene fenomenološkog metoda. Fenomenološki metod fokusira se na strukturalnim odlikama iskustva i na stvarima kao na iskustvu. U kontekstu analize književnog djela, ovaj metod podrazumijeva unutrašnje čitanje teksta, neokrznuto uticajima spolja. Iglton dalje pojašnjava fenomenološki metod, ističući,

¹⁵⁹ “the ability to wrest works of art from the past by means of new interpretations, to translate them into a new present, to make the experiences preserved in past art accessible again; or, in other words, to ask the questions that are posed anew by every generation and to which the art of the past is able to speak and again to give us answers” (Jaus, Nav. prema: Holub 2003, 3-4).

¹⁶⁰ “of a purely private or internal sphere of experience”.

Sam tekst sveden je na čisto otjelotvorenje autorove svijesti: svi njegovi stilski i semantički aspekti uzeti su kao organski djelovi kompleksnog totaliteta, a nit koja ih spaja je autorov um. Da bismo spoznali taj um, ne smijemo pomisliti ni na šta što već znamo o autoru – biografska kritika je zabranjena – već isključivo na one vidove njene ili njegove svijesti koji se manifestuju u samom djelu [...] Fenomenološka kritika će se naravno fokusirati na način na koji autor doživljava vrijeme ili mjesto, na odnos između sebe i drugih ili na njegovu percepciju materijalnih objekata.¹⁶¹

S druge strane, Jausova estetika recepcije crpi dosta iz knjige *Istina i metod* (*Truth and Method*, 1960) njemačkog hermeneutičara Hansa Georga Gadamera (1900-2002). Jausov „horizont očekivanja” zasnovan je na Gadamerovom pojmu „fuzije horizonata”. Naime, Gadamer (2006 [1960], 370) objašnjava fuziju horizonata na sledeći način,

Prije će biti da čitalac želi da rastumači tekst. Ali ovo znači da interpretator takođe želi da oživi značenje teksta. Radi se o tome da je vlastiti horizont interpretatora varljiv, ali ne kao stav koji ovaj zadržava ili pojačava, već više kao mišljenje koje čitalac iznosi i stavlja na rizik, i to je ono što istinski pomaže da se shvati značenje teksta. To je ono što sam gore opisao kao ‘fuziju horizonata’.¹⁶²

¹⁶¹ “The text itself is reduced to a pure embodiment of the author’s consciousness: all of its stylistic and semantic aspects are grasped as organic parts of a complex totality, of which the unifying essence is the author’s mind. To know this mind, we must not refer to anything we actually know of the author – biographical criticism is banned — but only to those aspects of his or her consciousness which manifest themselves in the work itself [...] Phenomenological criticism will typically focus upon the way an author experiences time or space, on the relation between self and others or his perception of material objects” (Eagleton 2003, 51).

¹⁶² “Rather, one intends to understand the text itself. But this means that the interpreter’s own thoughts too have gone into re-awakening the text’s meaning. In this the interpreter’s own horizon is decisive, yet not as a personal standpoint that he maintains or enforces, but more as an opinion and a possibility that one brings into play and puts at risk, and that helps one truly to make one’s own what the text says. I have described this above as a ‘fusion of horizons’”.

Upravo je K. M. Njtn (Newton 1988, 219) isticao da Jaus preuzima Gadamerov koncept „fuzije horizonata” „u kojem fuzija zauzima mjesto između prošlih iskustava otjelovljenih u tekstu i interesa današnjih čitalaca, da bi istražila vezu između izvorne recepcije književnog teksta i toga kako se on percipira u različitim fazama istorije do danas”.¹⁶³ Jaus smatra da ukoliko čitalac misli samo na to kako su tekstovi izvorno napisani, zapostavljajući kako su izvorno primljeni, tekst neće biti shvaćen na pravi način. Zato je važno razumjeti kako je tekst primljen nekad i sad. Jaus upravo na tom mjestu stavlja između kritičara koji moderira. Nauka o književnosti, smatra Jaus, ne treba samo da konstatuje ove razlike, već da „prevaziđe te razlike kroz mogućnost da ostvari direktan kontakt sa tekstovima kao ljudskim proizvodima, čak iako isti potiču iz drugačije i strane kulture”.¹⁶⁴ Jaus takođe kritikuje ruski formalizam jer se ne bavi istoričnošću, kao i marksizam, jer ovaj gleda na književnost kao na proizvod istorije.

Teorija recepcije na čitanje gleda kao na dinamičan proces koji se mijenja tokom vremena. Čitalac pristupa tekstu putem raznih očekivanja i uvjerenja ili radije putem „predubjeđenja”. Kako čitanje traje, ova predubjeđenja se mijenjaju, kao i njegove perspektive, izgrađuju se projekcije i izazovi. Kao što Iglton primjećuje, „sva ova komplikovana aktivnost izvodi se istovremeno na više nivoa, pošto tekst ima ‘nešto iza’ i ‘nešto ispred’, različite naratološke tačke, alternativne slojeve značenja između kojih se stalno izmještamo”.¹⁶⁵

Drugi teoretičar recepcije, Wolfgang Iser, u tekstu „Neodređenost i odgovor čitaoca” (“Indeterminacy and the Reader’s Response”, 1971) analizira odnos koji čitalac stvara sa proznim tekstom. On smatra da tekst postoji samo u oku čitaoca, odnosno tumača. On uvodi koncept „neodređenost” (“indeterminacy”), jer smatra da proza nikada nije potpuno određena niti definisana. Po njegovom mišljenju, prozni tekst ne daje sve informacije. Uz to, čitaoci mogu na više načina da razumiju namjere autora. Zato Teri Iglton (Eagleton 2003, 71) opisuje Iserovu

¹⁶³ “in which a fusion takes place between the past experiences that are embodied in the text and the interests of its present-day readers, to discuss the relation between the original reception of a literary text and how it is perceived at different stages in history up until the present”.

¹⁶⁴ “overcome that difference through being able to achieve direct contact with texts as human products even if they have emanated from strange and alien cultures” (Jaus, Nav. prema: Newton 1988, 219).

¹⁶⁵ “all of this complicated activity is carried out on many levels at once, for the text has ‘backgrounds’ and ‘foregrounds’, different narrative viewpoints, alternative layers of meaning between which we are constantly moving” (Eagleton 2003, 67).

„neodređenost” upravo ovim riječima: „Izgleda da se čitalac rva s tekstem kada ga tumači, nastojeći da sastruže njegov anarhični ‘polisemantični’ potencijal unutar određenih okvira koji se mogu održavati”¹⁶⁶

Dakle, čitalac je prinuđen da upotpuni praznine ili „neodređenosti” na osnovu vlastitog čitalačkog iskustva. I upravo na ovom mjestu Iser doziva svog glavnog uzora, poljskog filozofa Romana Ingardena, tako što spominje njegove „šematizovane poglede”. Kako Iser pojašnjava, ovi pogledi

Postepeno grade ‘objekat’ i u isti mah pružaju konkretni model čitaocu za razmišljanje [...] jer svaki od njih predstavlja objekat ne namjerno ili slučajno, već reprezentativno. Koliko je ovakvih pogleda potrebno da postoji da bi se dobila jasna predstava o književnom objektu? Očigledno više, ukoliko želimo preciznu koncepciju.¹⁶⁷

Ipak Iglton (Eagleton 2003, 70) zapaža da Ingardenov doživljaj teksta koji dolazi spreman sa svim svojim neodređenostima koje čitalac mora na pravi način da uobliči „radije ograničava čitalačku aktivnost, povremeno ga smanjujući na nivo nešto manji od običnog književnog zanatlije, koji raducka uokolo i ispunjava neobičnu neodređenost”^{168 169} da bi konačno zaključio da Iser o čitanju

¹⁶⁶ ”The reader, it would seem, is engaged in fighting the text as much as interpreting it, struggling to pin down its anarchic ‘polysemantic’ potential within some manageable framework”.

¹⁶⁷ “constitute the ‘object’ in stages and at the same time give a concrete form for the reader to contemplate [...] because every one of them sets out to present the object not in an incidental or even accidental way, but in a representative manner. How many of these views are necessary to give a clear idea of the literary object? Obviously, a large number, if one is to get a precise conception” (Iser 1988 [1971], 229).

¹⁶⁸ “rather limits the reader’s activity, reducing him at times to little more than a kind of literary handyman, pottering around and filling in the odd indeterminacy”.

¹⁶⁹ Iglton (Eagleton 2003, 69) čak opaža paralelu između Iserovog razmišljanja i ruskog formalizma – „tokom čitanja, naša konvencionalna ubjeđenja se ‘oneobičavaju’, objektivizirajući se do one tačke gdje možemo da ih kritikujemo i ispravljamo. Ako zahvaljujući svojim strategijama čitanja modifikujemo tekst, on nas u isti mah modifikuje: poput objekata u naučnom eksperimentu, on može da nam pruži nepredvidljivi ‘odgovor’ na naša ‘pitanja’” (“in the act of reading, our conventional assumptions are ‘defamiliarized’, objectified to the point where we can

misli da je to nešto što „nas uvodi u duboku samosvijest, iznoseći jedan više kritičan pogled na naše vlastite identitete”.¹⁷⁰

Ipak, u pozadini svega ovoga, Iserova teorija recepcije otvorila je nekoliko pitanja za razmišljanje – ako čitalac prihvati činjenicu da je tekst sastavljen od niza „šematizovanih pogleda” koje će on da rastumači, da li on ikad nailazi na „šematizovane poglede” drugačije od vlastitih? Šta se dešava sa „šematizovanim pogledima” kritičara? Je li kritičar jedino mjerilo autoriteta u pogledu teksta i da li je njegov doživljaj teksta možda nedostupan za čitaoca koji se zadovoljava svojim djelimičnim sagledavanjem teksta? (Eagleton 2003, 73)

I dok je isti taj Iser svjestan socijalne dimenzije čitanja, više se fokusirajući na estetiku, Jaus je više okrenut ka književnoj istoriji, usmjerenoj ne prema autoru, uticajima i književnim trendovima, već prema književnosti koju formiraju razni momenti u istoriji recepcije, nagovještavajući da se „tekstovi i književne tradicije aktivno mijenjaju u skladu sa raznim istorijskim ‘horizontima’ u okviru kojih se primaju”.¹⁷¹

Nešto slična kritička tendencija pod imenom Recepcionistička kritika (“Reader-Response Criticism”) pojavila se 1960-ih i 1970-ih u SAD i u Njemačkoj, naglašavajući interpretativnu aktivnost čitaoca. Ovoj kritičkoj tendenciji pripadali su, osim istog Jausa i Isera, takođe i američki teoretičari Dejvid Blejč (David Bleich), Stenli Fiš (Stanley Fish, r. 1938) i Norman N. Holand (Norman N. Holland, 1927-2017). U odnosu na teoriju recepcije, ipak popularnoj u Njemačkoj, recepcionistička kritika je imala najviše pristalica u SAD. Ipak, između ove dvije struje postoji kontinuitet, posebno kroz rad Volfganga Isera, koji je bio aktivan na obje strane (Newton 1988, 219). Ali, za razliku od Jausove teorije, recepcionistička kritika ne naglašava toliko prvobitnu recepciju djela, „i za razliku od Isera, ona poriče da djelo nameće objektivna ograničenja na čitaoca”.¹⁷² Ipak, što se Isera tiče, on se razlikuje od, recimo Dejvida Blejča ili Stenlija Fiša po tome što tvrdi da svi tekstovi sadrže imaginativne praznine koje čitalac treba da dopuni svojom

criticize and so revise them. If we modify the text by our reading strategies, it simultaneously modifies us: like objects in a scientific experiment, it may return an unpredictable ‘answer’ to our ‘questions’”).

¹⁷⁰ “brings us into deeper self-consciousness, catalyzes a more critical view of our own identities” (Eagleton 2003, 69).

¹⁷¹ “texts and literary traditions are themselves actively altered according to the various historical ‘horizons’ within which they are received” (Eagleton 2003, 72).

¹⁷² “and in contrast to Iser it denies that the work embodies objective constraints on the reader” (Newton 1988, 220).

maštom. I upravo je interakcija između čitaoca i teksta ono što proizvodi estetski odgovor (Newton 1988, 219-220).

Dejvid Blejč dovodi se u vezu sa Normanom Holandom i tzv. „Bufalo školom”. Ali za razliku od Holanda koji naglašava „transaktivnu” vezu između teksta i čitaoca, Blejč isključivo vjeruje u moć čitaoca, a takav pristup doživljava se kao „subjektivna kritika” (Newton 1988, 220). U tekstu „Subjektivni karakter kritičke interpretacije” (“The Subjective Character of Critical Interpretation”, 1975) Blejč objašnjava da je interpretativno znanje „sastavljeno od nekontrolisanog iskustva tumača, a pravila ovakvog sastavljanja su gotovo nepoznata onome ko posmatra interpretatora. Posljedice interpretacije ne čine konačni nizovi mogućih događaja koji logički proizilaze iz interpretacije”.¹⁷³

Blejč se oslanja na Frojđovu psihoanalizu i interpretativne metode kako bi opravdao vlastiti princip kritičke subjektivnosti. On prihvata uvjerenje Nortropa Fraja (Northrop Frye) da je kritika nauka, odnosno „sistematska studija estetskog iskustva koja proizvodi novo znanje”.¹⁷⁴ Isti Blejč dalje upozorava da je nauka postala moguća samo onda kad je kritička objektivnost prestala da odgovara i da „umjesto toga, naša spoznaja subjektivnog karaktera kritičke interpretacije doprinosi zadovoljavanju novog znanja”.¹⁷⁵

Blejč kaže da je čitalac neophodni činilac teksta na isti način kao što je i „posmatrač uvijek dio onoga što je posmatrano”, i da je „istina o nečemu što zahtijeva publiku da bi se dobila stvarnost nešto drugačije od istine koja to ne zahtijeva”.¹⁷⁶

Književno djelo je simbolični objekat, i da bi postojalo, u potpunosti se oslanja na posmatrača. Kada ga posmatrač shvati, ono tada dobija na simboličnosti (Bleich 1988 [1975],

¹⁷³ “constructed from the uncontrolled experience of the interpreter, and the rules of construction are only vaguely known by anyone observing the interpreter. The consequences of interpretation are not made up of a finite set of possible events which must logically follow from the interpretation” (Bleich 1988 [1975], 231-232).

¹⁷⁴ “systematic study of aesthetic experience which produces new knowledge” (Bleich 1988 [1975], 234).

¹⁷⁵ “instead, our recognition of the subjective character of critical interpretation yields satisfying new understanding” (Bleich 1988 [1975], 234).

¹⁷⁶ “the observer is always part of what is being observed”, “the truth about something that requires an audience to gain reality is a different sort of thing than the truth about something that does not” (Bleich 1988 [1975], 233).

233). Blejč takođe povezuje autora i čitaoca preko iskustva – autor stvara djelo kao posljedicu svog životnog iskustva, dok čitalac čita djelo autora oslanjajući se na vlastito iskustvo čitanja.

S druge strane, Stenli Fiš je bio recepcionistički kritičar koji je ukazao na vlastiti radikalni teorijski zaokret počev od svoje prvobitne konstatacije da je iskustvo čitaoca važno pri tumačenju teksta, da bi istu kasnije opovrgao tvrdnjom da mišljenje čitaoca isključivo zavisi od određenih normi i sistema mišljenja. Tako recimo, u eseju „Tumačenje *Variorum*” (“Interpreting the *Variorum*”, 1976) Fiš uvodi termin „interpretativne strategije” i „interpretativne zajednice”. Kako ovaj objašnjava, „interpretativne strategije [...] su oblik čitanja, i pošto su oblik čitanja, one tekstovima i daju oblik”.¹⁷⁷ U obrazloženju „interpretativnih zajednica”, Fiš ističe da su one

sačinjene od onih koji dijele interpretativne strategije ne za čitanje (u konvencionalnom smislu) već za pisanje teksta, za zaposjedanje i ostvarivanje namjera. Drugim riječima, ove strategije postoje u smislu što prethode činu čitanja, i stoga određuju oblik onoga što se čita, a ne, kako se to uobičajeno shvata, suprotno od toga.¹⁷⁸

Dakle, Fiš smatra da autori omogućavaju čitaocima da primijene niz strategija kako bi došli do značenja teksta. Ali, s druge strane, jedna od nedostataka njegove ideje o „interpretativnim zajednicama” je to što ona povlači sobom da ne postoji jedna interpretativna zajednica, već više njih, i da članovi svake druge zajednice različito sagledavaju tekst. Upravo stoga i Njutn (Newton 1988, 16) tvrdi, „Sama riječ ‘zajednica’ znači da neko pripada [...] grupi”, „i ta se grupa ne treba

¹⁷⁷ “interpretive strategies [...] are the shape of reading, and because they are the shape of reading, they give texts their shape” (Fish 1988 [1976], 236).

¹⁷⁸ “are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around” (Fish 1988 [1976], 238).

opterećivati drugim zajednicama”, kao i da treba „sličnost sa ‘zajednicom’ odbaciti zarad nečeg adekvatnijeg”.¹⁷⁹

U svojoj analizi recepcionističke kritike, Džonatan Kuler (Culler 2000, 63) smatra da interpretacija teksta znači proces čitanja i da tekst dobija značenje shodno iskustvu čitaoca, gdje „razne konvencije ili očekivanja stupaju na scenu, uočavaju se povezanosti, a očekivanja se osporavaju ili potvrđuju”.¹⁸⁰ Ali za razliku od Jausove teorije, recepcionistička kritika ne posvećuje previše pažnje izvornoj recepciji književnog djela. I, za razliku od Iserove teorije, recepcionistička kritika ipak odbija poimanje da djelo otjelovljuje objektivna ograničenja čitaoca (Newton 1988, 220).

U prethodno pomenutim slučajevima, analizirali smo istoriju književnosti kroz razvoj teorije koja se fokusira na čitaoca, tekst, uticaje i recepciju. Međutim, za obje pomenute struje – kako za teoriju recepcije, tako i za recepcionističku kritiku – ne može se reći da su danas izumrle, već da su putem evolucije uspjele opstati kroz nekoliko aktuelnih teoretskih pravaca, od kojih su dva dominantna – moderna i postmoderna studija recepcije.

Sudeći po Mačoru i Goldštajnu, moderna studija recepcije „istražuje promjenu horizonata više čitalaca teksta”¹⁸¹ dok postmoderna studija recepcije „mora da odbaci velike narative ili filozofske ideje u korist lokalne istorije”.¹⁸² Ipak, kako moderna, tako i postmoderna studija recepcije, učestvuju u raznolikom procesu čitanja teksta. Razlika je u tome što moderna studija recepcije duboko sagledava kanonske tekstove dok kritikuje norme teorije, dok postmoderna studija recepcije želi da se primakne kako kanonskim tekstovima, tako i marginalizovanoj književnosti i kulturi (Afričko-američka, gender, LGBT, književnost koju pišu žene, pop kultura, post-kolonijalna književnost, istorija knjige, itd.) (Machor and Goldstein 2011, xiii).

Sve u svemu, teorija recepcije i recepcionistička kritika jesu uspjele izvršiti uticaj na neke kritičke tendencije danas sve više zastupljene u književnoj teoriji, poput studija publike, studija čitanja, istorije knjige, ali i proširiti se u tom pogledu i na druge oblasti, poput studija kulture ili

¹⁷⁹ “The very word ‘community’ suggests that one is part of a [...] group and that one need bother little with other communities”, “‘communities’ analogy needs to be discarded for a more adequate one.”

¹⁸⁰ “various conventions or expectations are brought into play, connections are posited, and expectations defeated or confirmed”.

¹⁸¹ “examines the changing horizons of a text’s many readers” (Machor and Goldstein 2011, xi).

¹⁸² “must reject grand narratives or philosophical ideals in favor of local histories” (Machor and Goldstein 2011, xii).

studija medija.¹⁸³ Teorija recepcije, kako ističe Radvej (Radway 2008, 328-329), uspjela se razviti i u disciplinu iz oblasti društvenih nauka pod nazivom studije komunikacije,¹⁸⁴ u kojoj preovlađuje koncept publike.¹⁸⁵

1.5. Recepcija poezije britanskog romantizma na srpskohrvatskom govornom području

Problematici recepcije britanskog romantizma u južnoslovenskim zemljama najprije smo pristupili kroz analizu opšteg poetskog južnoslovenskog romantičarskog raspoloženja, te u tom pogledu i neizbježnog fenomena tzv. „bajronizma”, a zatim i kroz uticaje, publikovanu kritičku misao u službi nekad dominantnih pravaca marksizma i socijalizma, i konačno na prevodilačke napise o engleskim pjesnicima romantizma kako u 19, tako i u 20. i 21. vijeku. Naša početna pretpostavka jeste da je Bajron bio najviše popularan pjesnik engleskog romantizma na ovom prostoru. Naš cilj jeste da utvrdimo zašto su ostali engleski pjesnici romantičari bili manje popularni od Bajrona. To ćemo uraditi tako što ćemo analizirati nekoliko trendova u recepciji ovog pravca britanske poezije.

1.5.1. Romantizam ili bajronizam?

Kako primjećuje Predrag Palavestra u svojoj *Istoriji moderne srpske književnosti* (2013, 33), književne prilike u Srbiji sve do kraja Prvog svjetskog rata pamte postojanje dva oblika romantizma – „bolećivog i vizionarskog, s jedne strane obuzetog sivom ličnom tugom i praznom sentimentalnošću, a s druge herojski otvorenog prema kosmičkome tajanstvu i prevazilaženju

¹⁸³ Monumentalne studije napisane o recepciji iz oblasti studija kulture i/ ili studija medija su svakako: Dženis Radvejeva (Janice Radway) *Feeling for Books (Osjećaj za knjige)*, 1997), Henri Dženkinsonova (Henry Jenkinson) *Textual Poachers (Kradljivci teksta)*, 1992) ili Dženet Štajgerina (Janet Staiger) *Media Reception Studies (Studije recepcije medija)*, 2005), a u tom pogledu izdvaja se i rad teoretičara poput Lorensa Grosberga (Lawrence Grossberg), Džona Kruza (Jon Cruz) i Rodžera Dikinsona (Roger Dickinson).

¹⁸⁴ Još je Zoran Konstantinović 1984. godine ukazao na činjenicu da je tadašnji „trenutak komparatistike [...] prevashodno određen teorijom komunikacije” (1984, 61).

¹⁸⁵ Govoreći o konceptu publike, Švajckart (Schweickart 2008, 3), pozivajući se pri tom na kritičarku drame Alis Rejner (Alice Rayner), upozorava da je sam termin „publika” problematičan jer iskrivljuje različite perspektive i reakcije koje se nalaze u publici svakog mogućeg tipa, ali isto tako i što zanemaruje funkciju slušanja koja je sastavni dio aktivnosti članova publike.

malih zamki prolaznosti”. S druge strane, Dragiša Živković u *Počecima srpske književne kritike* (1957, 228) ističe da, što se romantičarske teorije tiče, nju srpski pisci jesu poznavali, ali da su vrlo svjesno odbacivali one odlike romantizma koje su dolazile iz njemačke teorije, proizvoljno birajući samo ono što je „odgovaralo našim nacionalnim književnim potrebama”. Ipak, prvi književni kritičar koji se bavio problematikom srpskog romantizma bio je Jovan Skerlić. Po njemu, glavnu suštinu srpskog romantičarskog književnog raspoloženja čine „nacionalizam, kult prošlosti, ljubav za narodnu i istočnjačku poeziju, subjektivizam u lirici, ‘kipeće raspoloženje’” (Skerlić 1966, 350). Kako zapaža Simha Kabilo Šutić (2011, 8), Skerlić je taj koji Bajronovu pojavu tretira za ideal kome svi romantičari teže, i koji uvodi „bajronizam kao poseban vid romantičarske osećajnosti i individualizma”, ali i „bajronovskog junaka” kao opštevažuću književnu pojavu i modu svuda po Evropi, pa tako i u Srbiji. Dalje obrazlažući Skerlićev termin bajronovskog junaka u srpskoj književnosti, Šutić (2011, 9) ga doživljava kao „hajduka” koji može biti gorštak, osvetnik Turcima ili, s druge strane, imati posve književne aluzije. Mirjana Matarić se približava ovakvom gledištu, ističući da je Bajron srpskim piscima značio otjelotvorenje njihovog arhetipskog junaka, Kraljevića Marka (2010, 41).

Šutić (2011, 11) dalje navodi da Skerlić pridodaje Bajrona listi velikih evropskih pisaca koju su pokazali interesovanje za srpsku narodnu poeziju, nazivajući je „bosanskim pesmama”, i da je on kao književni klasik, poput Horacija, Vergilija i Getea, preveden u „narodnom stilu”. Skerlić pjesnicima srpskog romantizma pridodaje i elemente alkoholizma kao atributa poezije (1914, 230; 1966, 357). Tu, prije svega, misli na pjesnike: Branka Radičevića (1824-1853), Jovana Ilića (1824-1901), Đuru Jakšića (1832-1878), i druge.

Da se primijetiti da epske pjesme Branka Radičevića jesu pisane pod uticajem Bajrona. Upravo na ovom mjestu, srpski bajronista Ilija Petrović (1989, 37) naziva Radičevića jednim od „najnevinijih i najnaivnijih naših bajronista”, koji ga, s druge strane, takođe podsjeća i na škotskog predromantičnog pjesnika Roberta Bernsa koji je „pevao o potoku, o šumi, o proleću, o ticama i o cveću” i koji je „rudimentaran”. Veselin Kostić (2014, 359) dalje primjećuje snažan uticaj Bajrona na Branka Radičevića kroz njegove pjesme *Stojan* i *Bezimena pesma*, „ali se ni u slučaju tih dela ne može reći da je stvarno poznavanje Bajronovih dela imalo veću ulogu od bajronovskog mita”. Zapažen je i uticaj Bajrona na slikara i pjesnika, Đuru Jakšića. Naime, kako Kostić (2014, 359) objašnjava, mladi Jakšić je pokušao slikom da ovjekovječi jedan momenat iz Bajronove narativne poeme *Šijonski sužanj* (*The Prisoner of Chillon*, 1816). Iako isti Kostić (2014, 359) ne vidi u

Jakšićevom književnom djelu uticaj Bajrona, Ilija Petrović (1989, 90) ističe da taj isti uticaj jeste osjetan kako u Jakšićevim stihovima, tako i u pripovjetkama koje su „prepune mračne atmosfere, bajronovskih junaka, burnih gestova, teške sudbine”, ali i da je nezaobilazna Jakšićeva drama napisana „u Bajronovom stilu”, posebno zbog naglašenog burnog sentimenta, upravo *Seoba Srbalja* (1883) (1989, 91).

Drugi srpski romantičarski pjesnik u čijem su djelu primjetni tragovi Bajronovog uticaja bio je Aca Popović Zub (1828-1894). U svom djelu *Dobar domaćin* (1852) on uznosi „slavnog Bajrona”, dok 1860. godine sa njemačkog jezika i u formi narodnog stiha prevodi Bajronova djela *The Giaour* (Đaur, 1813) i *Laura, A Tale* (Laura, 1814) (Skerlić 1966, 353).

Pjesnik Jovan Jovanović Zmaj (1833-1904), kako primjećuje Ilija Petrović (1989, 125), Bajrona direktno spominje u svojim stihovima – najviše u *Pesmi jednog najlojalnijeg građanina* (1871). Međutim, takvi pomeni više „ukazuju na interes za Bajrona u onoj sredini u kojoj se Zmaj i kretao”, a manje na Zmajev lični interes za Bajrona (Petrović 1989, 125).

Obrazlažući dodatne razloge Bajronove popularnosti u nas, Mirjana Matarić (2010, 42) dalje navodi da duh doba koji otjelovljuje Bajron nije isti na Zapadu i kod nas. Jer, kako ona razmišlja, onda kad se evropski romantizam počeo gnušati imperijalnog i okretati se prirodi, „naša civilizacija nije još bila na tom stupnju razvoja da je mogla već izazvati i gađenje”. Pozivajući se na bajronistu Iliju Petrovića, koji kaže da „mi smo sami još suviše bili Istok”, i da smo se kao takvi okretali ideji o slobodi, Matarić dodaje i da se Zapad tada u takvoj reakciji takođe okretao i prema Istoku. A pošto smo se mi okretali slobodi, u Bajronu smo našli otjelovljenje iste te slobode.¹⁸⁶

Kako dalje primjećuje Matarić, duh romantizma blizak je i nekim srpskim intelektualcima, poput Isidore Sekulić i Anice Savić Rebac. Ista Isidora Sekulić je, Matarić tvrdi, vjerovala da „svi

¹⁸⁶ Kako razmišlja Matarić (2010, 14-15), „engleska književnost je kasno ‘presađivana’ u našu sredinu, dok su nemačka i ruska imale većeg uticaja u 18. i 19. veku. U 20. veku vođstvo preuzima francuska literatura, a raste interesovanje za englesku, jer se sve veći broj naših budućih intelektualaca školuje na Zapadu. Snežana Kićović Pejaković beleži interesovanje za škotske balade, Šekspira, Bajrona, Defoa, Dikensa, Tekerija i Skota kod Srba 18. i 19. veka. Dvadeseti vek je okrenut ka savremenoj literaturi: poeziji, romanu, drami. Kao što je već rečeno, zapostavljena je rana engleska književnost sa sporadičnim pomenima Čosera, Marloa, Bena Džonsona. Interesovanje za Šekspira i dalje raste i grana se. Odmah zatim za Oskara Vajlda, pesnike romantičare, predstavnike savremenog realističkog romana i drame, a klasici Drajden, Poup, Meredith, Samjuel Batler i drugi ostaju potpuno zapostavljeni”.

veliki pisci imaju ‘svoj romantizam’”, i da su „najveći likovi u literaturi upravo romantičarski junaci” (Nav. prema: Matarić 2010, 131).

Što se tiče hrvatskog književnog romantizma, Milorad Živančević (1978, 320-339) ističe da je on najviše bio osjetan u doba ilirizma (od početka 1830-ih do početka 1850-ih), odnosno tokom hrvatske prepodobne književnosti, dodajući da je „ilirizam [je] vrijeme poezije” u kojem naročita cvjeta njemački romantizam. Međutim, takav romantizam se razvijao kroz dvije niti – kosmopolitsku i nacionalnu, pri čemu je ova druga nekad eksplicitno radila na uklanjanju tuđinskih uticaja i promociji hrvatskih nacionalnih vrijednosti.¹⁸⁷

Tokom ilirizma, vrlo osjetno je bilo prisustvo Bajrona, posebno u djelima autora: Ivana Kukuljevića (1816-1889), Antuna Kazalija (1815-1894), Franja Markovića (1845-1914), Dimitrija Demetra (1811-1872), Silvija Strahimira Kranjčevića (1865-1908), Velimira Gaja (1845-1902), Stanka Vraza (1810-1851), Augusta Šenoe (1838-1881), Dragojle Jarnevićeve (1813-1875), i drugih. Ivan Kukuljević napisao je dramu *Gusar* (1844), koja čini obradu Bajronove priče u stihu *The Corsair* (1814) (Filipović 1972, 28-29). Što se tiče Antuna Kazalija, u velikom broju njegovih djela osjeća se prisustvo Bajrona – kako u religiozno-alegorijskom epu *Ćoso* (u rukopisu), tako u dramskom spjevu *Trista Vica udovica* (1857), ali i u lirsko-epskom spjevu *Zlatki* (1856) (Filipović 1972, 35). Franjo Marković jeste pisao pod uticajem Bajrona, kao i Šelija (Filipović 1972, 40), a slično se nazire i u pozorišnim kritikama Augusta Šenoe. Poznato je čak i da su Bajronova djela stajala na Šenoinom radnom stolu (Filipović 1972, 42). Prisustvo Bajrona osjeća se i u poeziji

¹⁸⁷ Helena Peričić ističe da se tokom Prvog svjetskog rata Hrvatska ne može pohvaliti priložima o engleskoj književnosti (2003, 286). Tokom 1920-ih počelo je u hrvatskoj kritici iole da se čuje o Šekspiru i Šou, iz obnovljeni interes za Bajrona i Golsvortija. U periodu 1930-ih, kritika u Hrvatskoj postaje bogatija priložima iz engleske književnosti. Osim o Šekspiru, Šou i Velsu, tad se govori i o Haksliju, Džojosu, Konradu i Virdžiniji Vulf (Peričić 2003, 287). U pogledu prevoda, tokom Prvog svjetskog rata bilo ih je malo, a uglavnom se prevode autori: Benson, Dickens, Dojl, Kipling i Šekspir. Tokom 1920-ih prevode se Dojl, Dickens, Lajton, Golsvorti i Konrad. Konačno, tokom 1930-ih osjeća se prevodilački procvat, jer su „apokaliptična ratna događanja imala za posljedicu živu prevodilačku i izdavačku djelatnost, tako da su u nas 1939. godine mjesečno objavljivane barem tri prevedene i dvije izvorne knjige” (Peričić 2003, 291). Period prije toga u Hrvatskoj – od 1900. do 1914. godine – bio je mnogo življi po prevodima i kritičkim napisima o engleskoj književnosti. O tome doznajemo imajući na uvid „Bibliografiju hrvatskih prijevoda engleske beletristike” u navedenom razdoblju koju je sačinila Tatjana Blažeković u svojoj doktorskoj disertaciji iz 1957. godine. To je bilo doba popularnosti Oskara Vajlda, Dikensa, Dojla, Defoa, Golsvortija, Grejvsa, Svifta, Šekspira, Hagarda, i drugih.

Silvija Strahimira Kranjčevića, koji je takođe i preveo s njemačkog jezika jedan dio iz Bajronove narativne poeme *Mazeppa* (1819) (Filipović 1972, 44).

Filipović (1972, 24-25) dalje primjećuje da se u Demetrovoj poemi *Grobničko polje* (1842) osjeća snažno prisustvo Bajronovog spjeva *Čajld Harold* (*Childe Harold*, 1812-1818), dok Živančević (1978, 324) dodaje da je navedena Demetrova poema „tipičan byronski *pilgrimage*” u kojoj autor, poput Bajrona, „pjeva o velikim ljudima toga podneblja, navodeći poimenice Dantea, Petrarcu, Tassa, itd. – točno tako čini i Demeter” (1978, 324-325).

Autorka Dragojla Jarnevićeva je već 1835. godine čula za Bajrona, dok ga u svom neobjavljenom *Dnevniku* čak spominje i „zanosi se tim pjesnikom slobode i predvodnikom evropskog romantizma” (Filipović 1972, 27). Poznato je i da je Velimir Gaj u originalu čitao Bajrona, Bernsa, Goldsmita, Šekspira, idr, i da je preveo neke njihove pjesme na hrvatski jezik (Filipović 1972, 40).

Ipak, najveći bajronovski pisac hrvatskog podneblja bio je Stanko Vraz (Sekeruš 1992, 153), koji je takođe dosta i prevodio Bajronove stihove, poput elegije *Fare Thee Well* (1816) (koju je preveo pod nazivom „Slovo”), pjesme *On a Cornelian Heart that Was Broken* (1812) (prevedene kao „Byronova”), ili odlomaka iz *Hebrejskih melodija* (*Hebrew Melodies*, 1815), *Oblegu Korinta* (*The Siege of Corinth*, 1816) i *Chillonskog ujetnika* (*The Prisoner of Chillon*, 1816). Iako su Vrazovi prevodi bili nespretni i jedva razumljivi, ipak je Bajron uspio uticati na Vrazovu vlastitu autorsku poeziju koju je ovaj stvarao na slovenačkom, a posebno na zbirku *Večerke* (1834), koja nosi odbljeske Bajronovih sumornih raspoloženja (Sekeruš 1992, 145).

Ilija Petrović (1989, 54) ističe da su tri najveća Bajronovska pjesnika u nas bili: Branko Radičević, Stanko Vraz i slovenački pjesnik, Franc Prešern (1800-1849), s tim da se u Prešernovoj ličnosti ipak u najvećoj mjeri od pomenute trojice uočava vreli Bajronovski temperament, što, nažalost, nije slučaj i s Prešernovom lirikom, a ponajmanje s njegovim jednim nedovršenim prevodom Bajrona (u pitanju je pjesma „Parisina”, izvorno napisana od strane Bajrona 1816. godine). Takođe, Petrović smatra da poeziji Stanka Vraza fali Bajronovske odlučnosti i strasti, ali da je, na drugoj strani, on ipak vrijedni prevodilac Bajrona. A Branko Radičević je „ponajviše pretrpeo u svojoj poeziji Bajronov uticaj” (Petrović 1989, 54).

Upravo na ovom mjestu Ivo Vidan (1989, ix-x) se nadovezuje na Petrovića, dodajući da mi „i nemamo pravog bajronovskog pjesnika (najbliži tom apstraktnom modelu bio bi, ako slijedimo Petrovića, Đura Jakšić)”, te i da postoje

tri hrvatska Bajrona za koje Petrović nije znao – Ivan Mažuranić ('Smrt Smail-age Čengića'), Silvije Kranjčević (čitao Bajrona u njemačkom prevodu, i u njegovoj pjesmi 'Noć na Floru' reminiscencije Bajronovog IV pjevanja 'Čajlda Harolda'), Miroslav Krleža (u njegovim dnevnicima 'Davni dani' iz 1953. ističe fascinaciju Bajronom). (1989, xiii- xiv)

Međutim, ono što Živančević (1978, 323) u ovakvom jednom romantičarsko-bajronovski obojenom hrvatskom ilirizmu primjećuje jeste vidno odsustvo Vordsvorta. Po njemu, Stanko Vraz, koji važi za najvećeg hrvatskog bajronovskog pjesnika, koji uz to i prevodi s engleskog (Bajron, Berns, Goldsmit, Mur, Hjum) zanemario je Vordsvorta i njegove *Lirske balade* – poetski žanr koji je kao pjesnik i sam posebno cijenio. Živančević ističe i da mu je neobično što se u književnosti ilirizma takođe ne spominje ni Šeli „koji je svojim slobodoumljem, osudom tiranije i buntovnošću morao biti blizak revolucionarnom duhu hrvatske budničarske književnosti” (1978, 323).

Kada govorimo o romantičarskom dobu u crnogorskoj književnosti, prikladno je u tom smislu poslužiti se riječima Jovana Čađenovića (2000, 31), koji ističe da je

Crna Gora [je] bila zemlja koja je pisce podizala od 'prizemnog' realizma ka uzvišenim sferama romantike. Ona je uzdizala one pisce koji su u sebi nosili romantičarsku viziju svijeta, kao što je bio Ljuba Nenadović. Uznosila je čak i takve pisce koji su bili realisti po svojoj stvaralačkoj prirodi, kakav je bio Simo Matavulj, čije 'crnogorske pripovjetke' imaju dosta romantičarskih elemenata.

Isti Čađenović (2000, 33) dalje primjećuje da je crnogorski autor Stefan Mitrov Ljubiša (1824-1878) bio vrlo romantičan prozni pisac, a da se, s druge strane, romantičarska lirika u Crnoj Gori (u kojoj su se inače opjevali heroji iz prošlosti) nije uspjela održati na duže staze. Crnogorski Kralj Nikola (1841-1921), i sam pisac, bio je zakašnjeli romantičar, dok se djelo crnogorskog vladara i pjesnika Njegoša (1813-1851) *Luča mikrokozma* (1845) pripisuje sferi visoke romantike.

Crnogorski senator i pjesnik, Stevan Perović Cuca (1830-1857) bio je romantičar koji je pisao pod uticajem kako Njegoša, tako i Bajrona.

Kako bilježi Bojka Đukanović (1989, 73), prvi prevodi poezije Bajrona objavljeni su u *Luči* 1895. godine. Međutim, znatno prije te godine u Crnoj Gori primjetno je interesovanje za Bajrona. Prije svega, Njegoš je znao za Bajrona. Posebno reprezentativan u tom smislu je fenomen tzv. „Njegoševe lektire”, koju su pominjali razni autori, pa između ostalih i Đukanović (1989), Slobodan Vukobrat (1997) i Veselin Kostić (2014).

Naime, u svojoj biblioteci Njegoš je držao prevode djela raznih autora, pa tako i Bajrona i Tomasa Greja (grobljanskog pjesnika bliskog romantizmu). Među tim izdanjima, našlo se i rusko izdanje Bajronovog *Šilonskog sužnja* u prevodu Vasilija Andrejeviča Žukovskoga (Vukobrat 1997, 5). Takođe, na zidu Njegoševe bilijske sobe visile su slike Bajrona i Napoleona (Đukanović 1989, 73; Kostić 2014, 359). Što se tiče Bajronovog uticaja na Njegoša, u kritičkoj literaturi jeste razmatrano pitanje odnosa između Bajronovog *Kaina* i Njegoševe *Luče Mikrokozma*, ali je ipak anglista Dušan Puhalo bio taj koji je zaključio da bi se u tom slučaju radije govorilo o podstreku nego o ugledanju, „jer su sličnosti premalo uhvatljive, a razlike znatne” (Nav. prema: Kostić 2014, 359).

Ipak, da se vratimo na Stevana Perovića Cucu, inače sina crnogorskog serdara Andrije Perovića i majke Marije, rođene Njegoševe sestre. Naime, Ilija Petrović (1989, 23) primjećuje da je Cuca pisao stihove po ugledu na Bajrona. U tom kontekstu, bitni su Cucini stihovi posvećeni Ljubi Nenadoviću, u kojima kaže: „Zla vremena prezritelno, Bironovim gledaj okom/ Ti znaš, Nešo, biće stoji u Haosu predubokom” (Nav. prema: Petrović 1989, 24). Takođe, Cucine pjesme objavljene u časopisu *Srpska Zora* iz 1878. pjevaju: „Bajrone! Bajrone! Drmni liru, složi glase./ Evo tuga žalovitih tvoje žice da ukrase”, kao i „Ja bih da s prezrenijem/ Bairaona imat glase” (Nav. prema: Petrović 1989, 24). U nešto drugačijoj Cucinoj pjesmi pod nazivom „Smrt”, lirski narator pjeva, „Bairaona i Miljtona u glibini sudbe leže!” (Nav. prema: Petrović 1989, 24)

Članak objavljen u dnevnom listu *Pobjeda* pod nazivom „Bajron u Crnoj Gori”, iz 4. avgusta 1984, napisan povodom 160 godina od smrti Bajrona, bavi se nedovoljno poznatom i ispitanom legendom o Bajronovom navodnom boravku u Crnoj Gori. Po ovoj legendi, te 1809. godine Bajron je napustio Englesku, i preko Španije, Portugalije, Grčke i Turske, obreo se u Albaniji, a 1812. godine i u crnogorskom Prčanju, „u to vrijeme živom i prometnom pomorskom mjestu”, gdje je „bio gost kapetanske porodice Lukovića, čijim je brodom, najvjerovatnije, i

doputovao u Boku” (T. M. 1984). Legenda dalje kaže da se Bajron navodno u Prčanju upoznao sa Margaret Florio, ćerkom Marka Floria, prčanskog kontra-admirala, sa kojom se ponovo sreo u Italiji, tokom njegove druge posjete Evropi. Ta sentimentalna veza će, kako kažu, donijeti razočarenje Margareti, koja će se odlučiti na samoubistvo, skočivši s Bajronove palate u Italiji u Kanal Grande. Ističe se i da su prvi stihovi Bajronovog *Čajlda Harolda* navodno inspirisani ovim činom, te i da se i danas u Prčanju čuva vaza koju je Bajron navodno poklonio oficiru Beriju, a ovaj poklonio za uspomenu Marku Floriju, kontra-admiralu iz Prčanja.

Đukanović (1989, 74, fn 4a) takođe bilježi pojavu misterioznog prevodioca sa Cetinja, koji se potpisivao kao „Crnogorac pod Orlovim kršem” koji svoje prevode Bajrona objavljuje u *Srpsko-dalmatinskom magazinu* i *Ljubitelju prosveštenje* 1863. godine.

U nastojanju da objasni popularnost Bajrona u Crnoj Gori, Đukanović (1989, 74) smatra da je to iz razloga što je „Crna Gora bila [je] oličenje svih onih slobodarskih ideala o kojima su pjesnici romantičari sanjali, i u čije ime su stvarali”. Sličnog mišljenja je i Laza Kostić, koji je u studiji „Gete i njegova narodna svijest”, koja je izašla 1885. godine u časopisu *Crnogorka* isticao upravo aspekt Bajrona revolucionara „koji se oduševljavao za slobodu i borbu grčkog naroda, koji je pošao i sam u grčke čete da im pomogne” (Nav. prema: Đukanović 1989, 74).

1.5.2. Romantizam ili marksizam?

U Jugoslaviji je između dva svjetska rata došlo do popularisanja pokreta socijalne književnosti, inače prisutnog i u Evropi, a koji je podrazumijevao određena programska načela izgrađena na platformi antifašizma i ideologiji komunizma. Cilj ovakvog pokreta je bio da u svojim tekstovima zastupa ideje moći radničke klase i proletarijata (Kalezić 1999, 284). Definišući načela socijalne književnosti, Stanko Lasić (1970, 72) tvrdi je da je književnost izraz klase, odnosno, da “Klasna borba determinira klasni karakter književnosti”.

Pokret socijalne književnosti karakterisala je dominacija marksističkog kritičkog metoda, koji je iznosio da se jedino putem njega može doći do prave suštine književnog djela. Kako bilježi Pavle Zorić (1978, 105), marksistički pisci smatrali su da je socijalna literatura „tačan i najbolji tumač marksističke filozofije i književnosti”. Upravo je marksizam i gušio motive estetskog u djelu, ističući neumjetničku i socijalnu ulogu književnosti, prevodeći visoko lirizovane pojave u socijalističke obrasce.

U tom smislu, našu pažnju naročito su privukli tekstovi iz prve decenije nakon rata (1945-1955) koji se bave stvaralaštvom Šelija ili Bajrona. Njih bismo nakratko analizirali kako bi uvidjeli da li su i u kojoj mjeri tragovi marksističkog kritičkog pristupa u njima zastupljeni. U tom smislu, reprezentativni autori su: Anica Savić Rebac, Mirko Mirković i Ivo Vidan.¹⁸⁸

1.5.3. Anica Savić Rebac

Anica Savić Rebac je održala predavanje o pjesniku Šeliju u okviru događaja „Mesec engleske kulture”, koje je objavljeno 1929. godine u *Srpskom književnom glasniku*. Tekst naslovljen „Šele i univerzalni lirizam” opisuje Šelija kao najvećeg liričara Engleske i moderne Evrope (Rebac 1929, 517). Rebac ističe da je Šeli gajio veliku ljubav prema čovječanstvu i da je u svojoj poeziji oslikao „spoj helenizma sa umetničkom i naučnom modernošću” (1929, 518). Po svom izraženom senzibilitetu prema prirodi, Rebac Šelija poredi s engleskim slikarom Turnerom (1929, 517-518; 519). Takođe, Rebac se poziva i na Svinberna koji je pohvalno govorio o Šelijevo unutrašnjem glasu i muzici poezije (1929, 519).

Međutim, nagla transformacija iz estetskog gledanja na poeziju Šelija u marksističko-socijalno stav prema istom pjesniku od strane Rebac desiće se neposredno nakon rata, 11. aprila 1945. kad ona na Kolarčevom narodnom univerzitetu bude održala predavanje o ovom pjesniku pod nazivom „Persi B. Šeli kao veliki pesnik socijalizma”. Ovaj tekst Rebac nije objavila za života, već je isti posthumno pronađen u rukopisima autorke i objavljen je 1983. godine. Pretpostavlja se da je razlog tome činjenica da se Rebac iznutra držala vlastitih ranije iskazanih stavova o estetskoj vrijednosti poezije, u ovom slučaju Šelijeve, i da nije prihvatila nametnutu socijalističko-marksističku normu.

Dakle, kritička transformacija iz estetskog u marksističko kod ove autorke vidna je u njenom predavanju iz 1945, gdje ona koristi sledeće riječi: reakcionari, individualne slobode, profašistički krugovi, radnički sindikati, vladajuća klasa, političke strukture, Kromvelova

¹⁸⁸ Prvo istraživanje na ovu temu odradila je Simha Kabiljo Šutić, čije je poglavlje „Čitanje Bajrona i Šelija u ideološkom ključu” u knjizi *Ukrštaji* (2011) poslužilo kao glavni korpus našem istraživanju slične problematike.

građansko-republikanska revolucija, komunističke struje, moderni socijalizam, radnički pokret u Engleskoj, oslobodilački pokret, ugnjetavanje, sloboda, kontrarevolucija, itd. (Rebac 1983).

U samom uvodu svog predavanja Rebac se osvrće na političku zbilju Engleske, istorijat radničkog pokreta i engleske političke mislioce poput Godvina i Ovena. U takvom jednom kontekstu ona Šelija proglašava za „najvećeg pesnika socijalizma na zapadu” koji čini „oličenje najplemenitijih slobodarskih težnji engleskog naroda” (Rebac 1983, 365). Rebac ulogu Šelija kao pjesnika definiše sekundarnom, ističući da je on prije svega „duhovni i socijalni buntovnik” koji se najprije politički formirao (1983, 366). Ona spominje Šelijevo *Pismo Lordu Elnborou*, u kojem se on zalaže za slobodu mišljenja (Rebac 1983, 369). Pominje i njegovu političku brošuru *Predlog za reformu izbornog prava* (Rebac 1983, 371). U ovom novom nametnutom marksističkom ruhu, Šeli nije više „najveći liričar Engleske”, niti „najveći liričar moderne Evrope” kao u prethodnom eseju Rebac (1929, 517). Šeli je sada predstavljen kao „najveći pesnik socijalnih težnji na zapadu” (Rebac 1983, 375).

U takvim partizanskim bojama Šelija, Rebac završava predavanje uz pomen mističnog engleskog romantičarskog pjesnika Vilijama Blejka, sada takođe marksistički oslikanog kao „velikog pesnika Engleske slobodarskog duha [...] koji je „ostao u „građansko-republikanskoj ideologiji” (1983, 376).

1.5.4. Mirko Mirković

Godine 1947. u zagrebačkoj *Republici* (br. 7-8, str. 525-534) pojavio se tekst mladog angliste Mirka Mirkovića pod naslovom „Byron i današnjica”. U svom tekstu Mirković (1947, 526) iznosi da je Bajron bio „romantični pjesnik revolucije” koji se žrtvovao za slobodu Grka i borio protiv ugnjetavanja. Od svih Bajronovih djela, Mirković se najviše zadržao na *Pjesmi ludditima*, posvećenoj engleskim radnicima, satiričnom spjevu *Doba bronz*e, te i govoru Bajrona u Parlamentu. S druge strane, Bajronova figura oslikana je paralelno s Šelijem revolucionarem. Najprije, kako primjećuje Mirković (1947, 525), Šeli je sličan s Bajronom kao „još jedan veliki pjesnik i buntovnik engleski protiv političkog i socijalnog gnjeta i tiranije vjerskih dogmi” (Mirković 1947, 525). Potom, Mirković (1947, 527) zapaža kako u doba kada Bajron drži govor u Domu lordova, mladi Šeli piše političko-revolucionarne brošure i brani oslobođenje Irske.

Konačno, dok se Evropom nadvirao crni dim Sv. Alijanse, Bajron je pisao svoja najvažnija djela, a Šeli „svog *Oslobođenog Prometeja*, inače simbola oslobođenja čovjeka i ljudskog duha od okova koji ga stoljećima sapinju” (Mirković 1947, 530).

Dakle, i ovakav jedan ideološki portretisan portret Bajrona reprezentativno ukazuje na načela tada aktuelne marksističke književne kritike koja na stranu stavlja estetsko, bojeći ga tonovima socijalizma i bunta protiv kapitalizma.

1.5.5. Ivo Vidan

Godine 1954. Ivo Vidan u sarajevskom časopisu *Pregled* objavljuje tekst o Bajronu, u kojem njegovu personu objašnjava čudesnim spojem buntovništva i poezije.

Zagovarajući da je marksizam zaobilazio romantizam, i da je u tom pogledu površno objasnio revolucionarni karakter Šelijevo i Bajronovo djelo, Vidan istovjetnim kritičkim tonom dalje zastupa gledište da je Bajron bio previše marksistički klišeiziran kao savršeni buntovnik, te da u istom marksističkom svjetlu nisu navedeni razlozi njegove buntovnosti (Vidan 1954, 116).

Labava paralela između Bajrona i Šelija, prethodno dotaknuta u Mirkovićevom eseju, ovdje je kod Vidana detaljno elaborisana. Vidan ističe da se Šeli odrekao porodičnog bogatstva da bi pjevao o slobodi, a da se Bajron divio Šeliju, iako ga nije razumijevao. Vidan dalje Šelija i Bajrona poredi po buržoaskoj klasi kojoj oboje pripadaju, i da je u tom pogledu Šeli prema istoj bio ravnodušan, dok je Bajron prema njoj pokazivao prezir (Vidan 1954, 129).

Vidan je, dakle, kritički nastrojen prema marksizmu i njegovom nedorečenom stavu prema romantizmu. Međutim, takvo naoštavanje se tu ne zaustavlja, već prelazi i na analizu Bajronove poezije, podvlačeći da je ista napisana da udovolji ukusu mase, te da je Bajron „samo u najredim trenucima istinski [je] muzikalan“ (Vidan 1954, 124).

Iako, dakle, kritikuje marksizam, Vidan se istoga ne odriče u smislu što se u opisu Bajrona služi marksističkim terminima, što opet dokazuje da se pomenuti kritički pravac u tim godinama čak ni svjesno nije mogao zaobići. S tim u vidu, Vidan je svjestan Marksovog tumačenja Bajrona, spominje anarhizam, lorda-revolucionara, titana, Napoleona, Francusku revoluciju, Svetu alijansu, slobodarsku borbu, ugnjetavanje, da bi konačno esej zaključio stavom da je Bajron bio napredni

revolucionar s dušom socijaliste, čije najveće djelo *Don Huan* promoviše građanski demokratski liberalizam (1954, 127).

1.5.6. Romantizam u prevodima

Izučavajući englesku književnost u srpskim časopisima kroz prevode i kritiku, Mirjana Matarić (2010, 13) takođe ističe da je od engleskih romantičarskih pjesnika u Srbiji najveću slavu uživao Bajron, pa posle njega Šeli, „još manje Vordsvort i Kits, Kolridž je nekoliko puta pomenut, a Saudi ni jednom”.

Što se tiče **Roberta Bernsa**, Matarić (2010, 34) napominje da on nije bio dovoljno poznat u nas, budući da su o njemu s vremena na vrijeme objavljivani kraći napisi koji „nisu zaslužno osvetlili strasnog liričara i revolucionara – humanistu Bernsa koji bi po temperamentu odgovarao našoj publici”.

S tim u vidu, Matarić objelodanjuje da je najraniji napis o Bernsu objavljen u časopisu *Razvitak* 1910. godine (god. 1. br. 5-6, str. 167-174), a da ga je napisao Pavle Lagarić, oslonivši se na njemački tekst Karla Federna (Karl Federn, 1868-1943) o Bernsu. Dalje, Matarić pogrešno tvrdi da se sledeći Bernsov napis javlja 1911. godine u *Bosanskoj vili*, navodeći da je u pitanju prevod pjesme „Matera dolorosa”. Prije svega, Robert Berns nije imao pjesmu „Matera dolorosa”, već drugi engleski pjesnik, u nas slabo poznat, Vilijam Berns (William Barnes, 1801-1886). To smo dodatno potvrdili i ličnim uvidom u objavljeni prevod u *Bosanskoj vili* (1911, br. 1, str. 7).

Tek 1928. godine izlazi novi prevod Roberta Bernsa, i to u časopisu *Naša iskra* (god 2, br. 5, str. 14), koji je napravio Živ. Jovičić, a u pitanju je Bernsova pjesma „O my Luve is like a red, red rose” (“Moja ljubav je kao rumena ruža”), izvorno napisana 1794. godine. Konačno, 1936. godine, osoba potpisana slovom „L” u časopisu *Život i umetnost* piše kratak prikaz o Bernsu (god. 2, br. 1, str. 280-282) (Matarić 2010, 34).

Recepcija **Semjuela Tejlora Kolridža** ukazala je na činjenicu da je on prije Drugog svjetskog rata jedva bio spominjan i prevoden. Prvi poznati prevod datira iz časopisa *Bosanska vila* iz 1911. godine (br. 7-8. str. 106), a napravila ga je Mitra Moračina i objavila pod nazivom „Rad bez nade!” (“Work Without Hope”, 1825) (Matarić 2010, 43). Međutim, taj prevod je objavljen u proznoj, a ne u izvornoj lirsko-rimovanoj formi.

Nakon Drugog svjetskog rata promijeniće se smjer recepcije Vordsvorta, i on neće biti spominjan samo kao pjesnik, već i kao teoretičar¹⁸⁹ (Matarić 2010, 43). Kao razlog prethodne manje zastupljenosti Kolridža (kao i Saudija), Matarić (2010, 132) navodi činjenicu da „naša realistička pozitivistička kritika nije imala razumevanja za natprirodno i mistično u Kolridžovoj poeziji”.

Govoreći o **Šeliju**, Matarić u tom kontekstu sagledava da je ovaj bio „više preveden nego što je o njemu pisano” (2010, 87). U 19. vijeku prevedene su svega dvije pjesme Šelija, dok to nije bio slučaj na početku 20. vijeka, gdje se javlja već nekoliko Šelijeve prevodioca, poput Anice Savić Rebac, Svetislava Stefanovića, Aleksandra Vidaković i Mitre Moračine.¹⁹⁰

Džon Kits je bio znatno manje poznat i preveden od Šelija. Anica Savić Rebac je 1928. godine u *Srpskom književnom glasniku* (knj. 24, br. 7, str. 498-502) objavila prevod djelova njegove narativne poeme „Lamia” („Lamija”, 1820), dok se u istom časopisu pojavio i prevod Kitsovog „Soneta” 1938. godine (knj. 55, br. 4, str. 158-159) od strane prevodioca potpisanog kao „X”, za kojeg Matarić smatra da se radi o Vojislavu M. Jovanoviću-Marambu (Matarić 2010, 65). Konačno, Isidora Sekulić 1926. godine u *Srpskom književnom glasniku* zbori o Kitsu „oduševljeno i nadahnuto” (Matarić 2010, 65).

Što se tiče **Vilijama Vordsvorta**, on je u doba srpskog romantizma bio zapostavljen zbog, kako Matarić ističe, „razlika u duhu vremena između engleske i naše sredine” (2010, 132). Matarić dalje bilježi da je Vordsvort u srpskim časopisima zastupljen samo sa tri prevoda,¹⁹¹ a da se kritički

¹⁸⁹ Vidi: Humo, Olga (1964) „Vordsvort i Kolridž”, *Veliki pesnici o poeziji*, str. 61-78 i „Prilaz Kolridžovom Starom mornaru kao pitanje kritičkog metoda, *Anali Filološkog fakulteta*, sv. 8, 1968, str. 436-479.

¹⁹⁰ Anica Savić Rebac je u *Srpskom književnom glasniku* objavila prevode pjesama „Stance” 1908, „Oblak” 1924 (sv. 7, str. 500-501; i 1924, sv. 11, br. 4, str. 265-267), a u *Brankovom kolu* „Odu zapadnom vetru” 1907 (god. 13. br. 10, str. 270-271), „Jednoj ševi” 1907 (*Brankovo kolo*, 1907, 13.10, str. 271), „Arijeta za svirku” 1911. godine (*Brankovo kolo*, 1911, 17.1, str. 5), a u beogradskom časopisu *Misao* „Odu zapadnom vetru” 1920. godine (*Brankovo kolo*, sv. 4, br. 3, str. 1571), i u *Bosanskoj vili* „Indijansku serenadu” 1914. godine (Matarić 2010, 87). U *Srpskom književnom glasniku* je objavila esej „Šele i univerzalni lirizam” 1929. godine, tekst predavanja koje je održala u okviru *Mesec dana engleske kulture* (Matarić 2010, 87).

¹⁹¹ Pjesmu „Sedmero nas je” (“We Are Seven”, 1798) preveo je J. Maksimović u prozi 1927. godine i objavio u časopisu *Volja* (br. 5-6, str. 319-320). Vladeta Popović 1922. u *Srpskom književnom glasniku* objavljuje „Napisano u rano proleće” (“Lines Written in Early Spring”, 1798) (sv. 7, br. 2, str. 102), a Zoran Mišić „Veče na obali” (“It is a Beauteous Evening, Calm and Free”, 1802) tek 1941. godine (Matarić 2010, 99).

napisi o njemu javljaju posle Drugog svjetskog rata. Pišu ih Marija Stensfild Popović 1957. godine (*Književnost*, sv. 12, br. 6, str. 529-537), Mirjana Matarić 1972. godine u *Stremljenjima* (br. 2, str. 182-196), a slično se javlja i u jednom tekstu Oldosa Hakslija objavljenom u knjizi *Eseji* (Beograd, Nolit, 1974) (Matarić 2010, 99).

Što se tiče prvih prevoda **Bajronove** poezije u Srba, oni datiraju još iz tridesetih godina 19. vijeka, a objavljeni su u *Serbskom letopisu* 1831. i 1832. godine iz pera Petra Demelića (1798-?). U istom vijeku, od ozbiljnijih prevodioca Bajronove poezije, ističu se: Aca Popović-Zub, Svetomir Nikolajević (1844-1922) i Okica Glušćević (1856-1898), dok su informativne ili kritičke napise o njemu sastavljali Svetomir Nikolajević, Marko Car (1859-1953), Đorđe Maletić (1816-1888), i drugi (Matarić 2010, 34).

Nakon prevoda *Mazepe* u proznoj formi (Arkadija Belana u *Serbskom narodnom listu* 1837. godine) i *Parizine* (Jovana Marinovića u *Šumadincu*, 1852) objavljivani su prevodi Bajronovih pjesama iz pera Ljubomira Nenadovića (Matarić 2010, 34).

U 20. vijeku Isidora Sekulić objavljuje prevod Bajronove poeme „Danas navršujem trideset šest godina” (“On This Day I complete my 36th Birthday”, 1824) u *Srpskom književnom glasniku* (1924. god, sv.12, br. 1, str. 22-23). U istom časopisu Vladeta Popović objavljuje prevod odlomka *Putovanja Čajlda Harolda*, 1930. godine (sv. 30, br. 1, str. 168-171). Godine 1929. Ilija M. Petrović piše o „Bajronizmu Đure Jakšića” (sv. 27, br. 8, str. 586-593) – aspekt o kojem su pisali još Svetislav Stefanović i Ljubomir Nedić (Matarić 2010, 35).

Što se tiče Bajronovog prisustva u Crnoj Gori s aspekta prevoda i kritike, prvi prevod pojavio se 1895. godine u *Luči* pod naslovom „Đ. Foscari u zatvoru” (prevodilac: Ž. Dragović, a sačinjen je po jednom mjestu iz tragedije „Dva Foscari” (“The Two Foscari”, 1821) od Bajrona (Đukanović 1989, 74). Drugi prevod objavljen je u *Luči* 1897. godine, i u pitanju je prevodilac koji se potpisuje pod slovom M., koji je prepjevao prvu verziju Bajronovog prevoda poznatog pod nazivom „Sa portugalskog” (“From the Portuguese”) iz 1814. godine, u ovom slučaju pod slobodnim naslovom „Iz Bajrona” (Đukanović 1989, 76).

U *Luči* je 1899. godine u prevodu Nikole St. Ljubiše objavljena jedna od Bajronovih *Hebrejskoh melodija* naslovljena po početnom stihu „Duša mi je mračna” (“My Soul is Dark”, 1815) (Đukanović 1989, 77).

Jovan Pavlović opširnije govori o Bajronu u svojoj studiji „Mozak i srce u književnosti”, koja je objavljena u više nastavaka u časopisu *Crnogorka*.¹⁹² Kroz ličnost pjesnika Bajrona, Pavlović smatra da pjesnik mora biti „anormalno složen čovjek”. Implicirajući dalje da je Bajronova tjelesna građa bila takva da je ovaj bio hrom na jednu nogu, Pavlović ističe da je došlo do „anormalnog dinamizma njegove duše”. Pavlović takođe objašnjava da je Bajron imao burni temperament, koji često nije bio prihvaćan od strane tadašnjeg engleskog društva (Đukanović 1989, 80).

U omladinskom književnom časopisu *Naša Iskra* J. Kiselinović je 1932. godine objavio kratak tekst o Bajronu. Zatim, povodom 130 godina od Bajronove smrti, 1955. godine u *Susretima* Miodrag Šijaković objavljuje prigodni tekst o Bajronu slobodaru i borcu protiv konvencionalnog. Kraća bilješka o Bajronu javlja se opet u časopisu *Susreti* 1953. godine, gdje je objavljena vijest da je u Minhenu objavljeno drugo izdanje romana Kazimira Edšmida o Lordu Bajronu (Đukanović 1989, 81).

Konačno, iz časopisa *Ovdje* (br. 61, str. 28) 1974. godine doznajemo vijest da su „povodom stopedesetogodišnjice od smrti velikog pjesnika Bajrona izašla dva toma 'Pisama i dnevnika' koji se razlikuju od sličnog izdanja prije 23 godine jer sadrže potpunije tekstove Bajronovih dokumenata” (Đukanović 1989, 82).

Po pitanju recepcije drugih engleskih romantičarskih pjesnika u crnogorskoj periodici od početaka do 1980. godine spominju se Vordsvort i Šeli dva puta.¹⁹³ Najprije, povodom jubileja 200 godina od rođenja i 120 godina od smrti Vordsvorta, u časopisu *Ovdje* je 1970. godine (br. 11, str. 29) objavljen dio (izbor: M. Š.) iz Vordsvortovog Predgovora *Lirskim baladama*. S druge strane, fragmenti iz Šelijeve „Odbrane poezije” objavljeni su u časopisu *Ovdje* 1973. godine (br,

¹⁹² Počev od I/ 1884, br. 30. str. 151 (251) -152 (252), provlačeći se kroz brojeve 31, 32, 33, pa sve do br. 34, str. 182 (382)-183 (283).

¹⁹³ Generalno u Crnoj Gori časopisi nisu mogli sačuvati kontinuitet u izlaženju. Bojka Đukanović primjećuje da od 1834. do 1980. godine nije se kontinuirano štampalo nijedno književno glasilo (1989, 14). Međutim, ono što je dodatno krčilo put recepciji stranih književnosti u Crnoj Gori jeste dominantan zahtjev da se književni prilozi bave zavičajem i da ne treba da promovisu zapadnu kulturu. Stoga se više nameće interes za slovensko stvaralaštvo (Đukanović 1989, 15). Takođe, Crna Gora se ne može pohvaliti bogatom prevodilačkom tradicijom, jer „do 1916. godine, recimo, od ukupno 37 prevodilaca sa svih jezika, domaćih je bilo devetnaest, a izvanjaca osamnaest. Sa engleskog su prevodili samo izvanjci – Laza Kostić, Nikola St. Ljubiša, Dušan Đukić i Ljubica Đukić” (Đukanović 1989, 16). Često je strana književnost bila prevođena sa ruskog ili njemačkog, jer je poznavalaca engleskog jezika u Crnoj Gori bilo malo.

49, str. 29). O Vordsvortu i Šeliju objavljena je još samo po jedna kraća bilješka (Đukanović 1989, 82-83).

Što se tiče Džona Kitsa, sa njim se susriječemo povodom jednog priloga u časopisu *Stvaranje* 1961. godine, sačinjenog povodom pojave njegove knjige poezije *Džon Kits: Stihovi* (Nolit, Beograd, 1960) u prevodu Danka Anđelinovića. Autor ovog prikaza, Jovan Vuletić, između ostalog, ističe da je Kits okončao život u 25 godini života, i po svom kratkom životu ga poredi sa Bajronom i Šelijem, ali i sa našim Brankom Radičevićem (Đukanović 1989, 83).

Bitno je napomenuti i da je još jedan prevod, ovog puta teorijskog teksta pod naslovom „Romantizam u Engleskoj” autora Arnolda Hauzera (Arnold Hauser, 1892-1978) u prevodu Ksenije Anastasijević, objavljen u časopisu *Stvaranje* 1962. godine (br. 4-5, str. 323), a odnosi se na dio šestog poglavlja iz Hauzerove knjige *Socijalna istorija umetnosti* (The Social History of Art, 1951). U ovom tekstu, Hauzer, između ostalog, poredi engleski romantizam koji „potiče iz reakcije liberalnih elemenata na industrijsku revoluciju” sa francuskim romantizmom, koji je proistekao iz „reakcije konzervativnih slojeva na političku revoluciju” (Nav. prema: Đukanović 1989, 85).

Međutim, govoreći o temi prevoda engleske romantičarske poezije u nas, Jelena Otašević primjećuje odsustvo eventualne studije koja bi se odnosila na period nakon osamdesetih godina dvadesetog vijeka do današnjeg doba. S tim u vidu, ona svoje istraživanje upravo i temelji na ovom konstatovanom problemu. Kako bismo na ovom polju prikazali doprinos Otaševićke, služili smo se djelovima njene doktorske disertacije pod nazivom *Engleska romantičarska poezija u prevodima na srpski jezik* iz 2011. godine, koji su objavljeni u crnogorskom časopisu *Lingua Montenegrina* 2017. godine.

Naime, nakon perioda 1980-ih, Otašević u datom romantičarsko-prevodilačkom kontekstu ističe posebnu aktivnost hrvatskog pjesnika Luke Paljetka (1996) s osvrtom na njegovu *Antologiju pjesništva evropskog romantizma*, te Ranke Kuić (1989) i njenu *Antologiju engleske romantičarske poezije* (IV izdanje), zatim Vladimira Jagličića (2009) i njegovu antologiju anglojezičke poezije od 14. do 20. v. pod naslovom *Danse Macabre* i konačno Dragana Purešića (2010) i njegovu antologiju pod naslovom *Poezija engleskog romantizma*.

Analizirajući navedena djela u datom periodu, Otašević izvodi zaključke vezano za prevodilačku recepciju djela „velike petorke” pjesnika engleskog romantizma (u koju ne uključuje Blejka ni Bernsa), odnosno ubraja: Vordsvorta, Kolridža, Šelija, Kitsa i Bajrona.

Što se tiče **Vordsvorta**, kako Otašević (2017, 393) iznosi, on je u prevodima bio lošije predstavljen nego u originalu, a najviše je bio doživljavan kao pjesnik-ljubitelj prirode. Među glavnim razlozima ovoj činjenici jeste, kako ona navodi, viševremenski nedostatak kompletnog prevoda njegove *Ode besmrtnosti* (*Immortality Ode*, 1807), koja čini stub njegovog poetskog stava. Ovo Vordsvortovo djelo u potpunosti prevedeno bi ga predstavilo „kao pjesnika čija je poezija univerzalna, te opšteljudskog i vanvremenskog karaktera i da se izbjegne epitet ‘ljubitelja prirode’ kako je to u prevodima na srpskohrvatski jezik do sedamdesetih godina dvadesetog vijeka izgledalo” (Otašević 2017, 393). U tom smislu, bitan je rad Luke Paljetka, koji upravo 1997. godine u svojoj gorepomenutoj antologiji pravi kompletan prevod Kolridževe *Ode besmrtnosti* (Otašević 2017, 393).

Po pitanju **Kolridža**, Otašević (2017, 395) iznosi da suštastveni element njegove poezije – natprirodno u čovjeku – nije preniyet našem čitaocu s punim doživljajem. S tim u vidu, Kolridžova poema *Kristabel* (*Christabel*, 1816) samo je prevedena fragmentarno, mada jesu prevedeni oni njeni djelovi koji otkrivaju velike događaje u pjesmi – opis žene Džeraldine i njenog pretvaranja u zmiju. Taj prevod je sačinila Ranka Kuić 1969. godine u sklopu zbirke *Semjuel Tejlor Kolridž – Pesme*, (Beograd: Rad) i čini jedini prevod ove Kolridžove poeme u nas u djelovima (Otašević 2017, 395).

Otašević (2017, 395) dalje ističe da je Kolridžov *Stari mornar* u prevodu Ranke Kuić 1969. godine dugo bio jedini u Srbiji, ako se ima na umu doba od 1969, kad je i objavljen, do 1994. godine, kada je sačinjen novi prevod. Do tada, Kuićkin prevod jeste uspio očuvati izvornu Kolridžovu metriku, ali, s druge strane, i izgubiti na originalnom značenju i ideologiji. Na ovom mjestu vrat ćemo se prethodno spominjanim marksističkim bojama romantizma u nas, i istaći da je iste te 1969. godine i dalje vladala komunistička ideologija, koja u kontekstu pomenute Kolridževe balade u prevodu ne bi prihvatila Kolridžovu izvornu ideju o grijehu, ispaštanju i pokajanju uobličenu kroz njegove likove Život-u-smrti i Smrt-u-životu (Otašević 2017, 395-396).

Godine 1994. godine javlja se novi prevod ove Kolridževe balade od strane anglistkinje Nataše Tučev u izdanju Intelakta iz Valjeva, a 1997. godine još jedan u Hrvatskoj od strane Luke Paljetka u *Antologiji engleske romantičarske poezije*. Oba prevoda, po mišljenju Otašević, valjano prenose pjesničku poruku Kolridža. Ostale Kolridževe pjesme korektno su zastupljene u svojim postojećim objavljenim prevodima (Otašević 2017, 396).

Po pitanju prisustva **Bajrona** u prevodima, Otašević (2017, 397) navodi da je njegova pjesma *Danas navršujem trideset šest godina* predstavljala pravo „bojno polje za srpsko-hrvatsko prevodilaštvo, oko koga su se ukrstila pera nekoliko prevodilaca, pisaca, anglista, tokom 20. vijeka u okviru čak osam različitih prevoda”, ali da je prevod Isidore Sekulić, iako nerimovani, jedini koji je uspio prenijeti suštinu.¹⁹⁴

Međutim, iako je Bajron najprevođeniji engleski pjesnik romantičar u nas, ipak njegova satira, vrlo specifična, koja čini krunu njegovog pogleda na svijet, nije doživjela da bude prevedena. Na ovom mjestu, Otašević (2017, 397) iznosi

Tako *Don Žuana* imamo u samo jednom prevodu iz 1887. godine, prevodioca Okice Gluščevića. Isti prevod ponovo je objavljen 1957. godine u izdanju Narodne knjige iz Beograda, i još jednom 2004. u izdanju Politike i Narodne knjige iz Beograda. Pomenuti prevod je jedini do danas a urađen je u proznoj formi. Do danas nemamo na srpskom jeziku prevode *Beppo* i *The Vision of Judgement*, a ni drame *Marino Faglierio*, *Sardanapalus*, *The Two Foscari*, *Werner*.

Što se tiče **Šelija**, prevod njegovog *Oslobođenog Prometeja* objavljen je 1952. godine od strane Jugoslava Đorđevića u izdanju Prosvete iz Beograda. Prevodilac je uspješno prenio Šelijeve vizije o oslobođenom čovjeku, „što se jasno vidi u sceni svrgavanja Jupitera, u kojoj prevodilac prati Šelija u pogledu lirske dikcije kojom je opisana nemilosrdna životna istina o prolaznosti” (Otašević 2017, 401).

Ipak, sledeća Šelijeve djela u stihu: *Queen Mab*, *The Revolt of Islam*, *Masque of Anarchy*, *Alastor or The Spirit of Solitude*, *Epipsychdion* nisu još uvijek doživjela svoje kompletne prevode, a poželjno bi bilo da se oni konačno i naprave jer na najbolji način oslikavaju Šelijeve poetski razvojni put i sklonost ka buntovnom. U prilog pominjanoj marksističkoj dominaciji u našoj književnosti nakon Drugog svjetskog rata, bitno je istaći da su prevedeni samo oni odlomci iz Šelijeve djela „koji eksplicitno govore o slobodi i jednakosti” (Otašević 2017, 401).

¹⁹⁴ Vidi i zbirku eseja: Sekulić, Isidora (1957) *Mir i nemir*, Beograd: Nolit.

Govoreći o prevodima **Kitsa**, Otašević iznosi da on u 20. vijeku jeste prevođen na zadovoljavajući način, ali da njegova pjesnička poruka nije najbolje dočarana jer ne prenosi Kitsovu retoriku, posebno vidnu u njegovim djelima *Oda slaviju* i *Oda grčkoj urni*. Interesantno je napomenuti da je Kitsova *Oda slaviju* (u prevodu Ranke Kuić 1974. godine, Vladete Košutića 2000. godine, kao i Danka Anđelinovića iz 1960. godine), u svim ovim prevodima doživjela nepotpunost, nedorečenost, skraćanja, te da ona još uvijek „čeka svog prevodioca” (Otašević 2017, 403).

Oda grčkoj urni, iako sačuvana kao prevod u rukopisu Ivana Gorana Kovačića, a kasnije posthumno objavljena 1983. u *Prijevodima strane lirike* u okviru serije *Sabrana djela Ivana Gorana Kovačića – Pjesme, prepjevi* (Nakladni zavod Matice hrvatske, Globus – izdavačka djelatnost, Sveučilišna naklada Liber) predstavlja prevodilačku veličanstvenost i estetsku uspjelost (Otašević 2017, 404).

Na osnovu svega izrečenog, potvrđujemo našu pretpostavku da je Bajron bio najviše poznat i popularan pjesnik britanskog romantizma u južnoslovenskim zemljama. Za navedeno je zaslužna prije svega Bajronova velika slava u Evropi, o kojoj se pročulo i do južnoslovenskih zemalja. S druge strane, narodu sa ovog prostora odgovarao je kult Bajronove ličnosti, u kojoj su vidjeli oličenje vlastitih slobodarskih težnji. Dodatni detalji iz Bajronovog ekstravagantnog privatnog života doprinijeli su povećanju interesovanja za ovog pjesnika. To sve daje razloge za umanjeni interes u ostale britanske pjesnike romantičara na ovom prostoru, koje je Bajronova dominantnost odgurnula u sjenku.

Dalje, političko-istorijske okolnosti, posebno u doba komunizma, doprinijele su da djela pojedinih romantičara budu iskorišćena u promotivne ideološke svrhe, odnosno drugačije od vlastitog izvornog estetskog konteksta. Konačnu sliku recepcije britanskih pjesnika romantičara u nas daje i činjenica da još uvijek nema kompletno prevedenog opusa nijednog od njegovih predstavnika, te i da je većina prevedenog sačinjena u fragmentima. Kao objašnjenje ovoj poslednjoj činjenici uzima se i procijenjeni interes južnoslovenskog čitalaca, ali i talenat prevodioca. Da ne spominjemo i da su pojedine pjesme, posebno Bajronova *On This Day I Complete my 36th Birthday*, otežavale prijemчивost za interpretaciju i dodatno predstavljale pravo bojno polje za prevodioce.

2.

Recepcija Vilijama Blejka na srpskohrvatskom govornom području¹⁹⁵

¹⁹⁵ U ovom poglavlju (2) zastupljeni su djelovi rada: Bakić, Tanja (2019) “The Most Obscure and Most Angelic of all the English Lyrical Poets: William Blake in the Former Yugoslavia” in *The Reception of William Blake in Europe*, eds Sibylle Erle and Morton D. Paley, London: Bloomsbury, Vol 2, pp. 571-603.

2.1. Od „mističnog pjesnika” do „pop pjesnika”

Prije nego što izvršim generalni osvrt na Blejkovu recepciju, važno je na samom početku konstatovati da je u slovenskim kulturama bio dominantan kult heroja, što je davalo malo prostora za misticizam i ideje o vezama čovjeka i Boga, inače bitnim za Blejkovo stvaralaštvo. Ovo je jedan od razloga zašto Blejk pjesnik nije bio naročito popularan u nas. Narod u Jugoslaviji volio je epsku poeziju koju je lako mogao da pjevuši, kao i jednostavne epske forme koje govore o njihovom svakodnevnom životu. Dodatni faktori doprinijeli su Blejkovoj sporoj recepciji. Njegov unikatan stil pisanja te i jezik značajno su se razlikovali od stilova i jezika kakve nalazimo kod ostalih engleskih pjesnika za koje je čuo i znao narod na ovim prostorima (posebno Šekspir, Milton i Bajron). Blejkova lična mitologija takođe je zahtijevala dodatni čitalački napor koji srpskohrvatska publika nije bila spremna da uloži. Zatim, Blejkovo stvaralaštvo nikad nije bilo u korelaciji s aktuelnom književnom klimom i trendovima s ovih prostora, koje je karakterisao pad interesa za starije engleske književne pravce, i veće okretanje k engleskoj aktuelnoj proznoj formi, posebno realističnom romanu, društveno angažovanoj literaturi, detektivskom romanu, te i romanu s elementima humora. Izuzetak čini Blejkovo djelo *Vjenčanje Neba i Pakla*, koje je u nas od svih njegovih bilo najčitanije.

Blejk je prvi put bio predstavljen srpskoj publici 1905. godine kao „mistični pjesnik”. U ovu sredinu uveli su ga engleski Prerafaeliti, pošto se Blejkovo ime pominjalo u srpskom tekstu o prerafaelitskim pjesnicima (Stefanović 1905). Nakon toga javilo se nekoliko prevoda Blejkove poezije sa nepotpisanim prevodiocem i bez navođenja engleskog izvora koji je poslužio za prevod. Prvi takav prevod pojavio se 1912. godine u časopisu *Srpski književni glasnik*, a odnosio se na „Zemlju snova” (Blake 1912; E 486–87). Sledeći prevod pojavio se 1924, i sadržao je odabrane djelove iz *Vjenčanja Neba i Pakla* (djelovi ploča 3, 7, 8, 10 i 14) objavljene u časopisu *Svedočanstva*, koji je, pokrenut od strane srpskog nadrealističkog pokreta, bio pod velikim uticajem francuskog nadrealizma. Interesantno je primijetiti da je u ovom slučaju Blejkova poezija bila prevođena sa francuskog jezika, odnosno ne direktno sa engleskog originala. Konsultovan je Andre Židov francuski prevod Blejkovog *Vjenčanja*, objavljen prethodne godine.

Reputacija Blejka slikara nije bila nimalo veća u odnosu na reputaciju Blejka „mističnog pjesnika” kakvu je on u ranim počecima imao. Kako hrvatsko, tako je i srpsko slikarstvo u devetnaestom vijeku naginjalo prema umjetničkim centrima u Beču i Minhenu, odnosno od

početka dvadesetog vijeka prema Parizu. Radilo se o većim evropskim gradovima prema kojima se većina južnoslovenskih umjetnika u pomenutim periodima usmjeravala radi sticanja znanja i pohađanja umjetničkih akademija. Ipak, utisak je da se ni u gore pomenutim evropskim umjetničkim centrima nije znalo za slikara Blejka, što znači da za njega nisu ni mogli čuti umjetnici iz Jugoslavije koji su tamo pohađali akademije. Navedeno možda i može objasniti kompletno odsustvo Blejkovog uticaja na hrvatski i srpski *art nouveau*¹⁹⁶ slikarski pokret. Poput Blejka, hrvatski art nouveau umjetnici Bela Čikoš Sesija (1864–1931) i Mirko Rački (1879–1982) obrađivali su scene iz Danteove *Božanstvene komedije*, ali nijedan od njih nije znao za Blejkove ilustracije na slične teme. Nije ni srpski art nouveau umjetnik Leon Koen (1859–1934), inače predstavnik *peinture pathétique*, koji je slikao motive iz Starog Zavjeta, znao za slične Blejkove ilustracije Biblije. Iako je Koen stvarao pod velikim uticajem engleskih Prerafaelita (čiji je jedan od najvećih uzora bio upravo Blejk), nije ni sam znao za Blejka.

Zahvaljujući svršenom srpskom studentu engleske književnosti u Beču i ljekaru, Svetislavu Stefanoviću (1877–1944), za Blejka je po prvi put čula kako srpska, tako i južnoslovenska publika. Stefanović je do Blejka došao preko austrijskog autora Rudolfa Kasnera (Rudolf Kassner, 1873–1959), koji je napisao esej o Blejku u svojoj uticajnoj studiji objavljenoj 1900. godine. Osim Kasneru, rana evropska kritička recepcija Blejka dosta je dugovala i austrijskoj kritičarki Helen Rišter (Helene Richter, 1861–1942) i francuskom naučniku Pjeru Beržeru (Pierre Berger, 1869–19?).

Iako je tokom rane kritičke recepcije Blejka u nas ovaj bio smatran za „mističnog pjesnika”, tek nakon jubileja stogodišnjice njegove smrti koji se dogodio 1927, on će biti spomenut u kontekstu političkog radikala i glasa podrške Francuskoj revoluciji. Ponekad je bilo spomenuto da je Blejk bio slikar, ili preciznije „pjesnik koji slika”. Ipak, u Jugoslaviji se sve do 1957. godine ipak nije u štampanim medijima pojavila nijedna reprodukcija Blejkovog slikarskog djela. On je bio poznatiji kao pjesnik i književna figura (dovođen u vezu s Miltonom i Svedenborgom) nego kao vizuelni umjetnik.

¹⁹⁶ Art nouveau ili Secesija naziv je za stil u likovnoj i drugim umjetnostima koji je bio aktivan u periodu od 1890. do 1910. Nastao je kao reakcija na akademsku umjetnost iz 19. vijeka, a u prvi plan ističe prirodne oblike i strukture. Austrijski slikar Gustav Klimt (1862-1918) spada među najznačajnije predstavnike ovog pravca.

Blejka su uvrštavali u udžbenike istorije umjetnosti koji su se koristili na likovnim akademijama u Jugoslaviji. Radilo se o izdanjima koja su uglavnom bila prevedena sa stranih jezika (italijanski, španski, engleski) u kojima su bile štampane reprodukcije Blejkovih djela. Blejk bi bio kratko spomenut kao predstavnik engleskog romantizma ili engleske škole osamnaestog vijeka.

Blejk slikar mogao je da postane vidljiv jugoslovenskim slikarima i skulptorima 1961. godine na izložbi u Tejt galeriji u Londonu održanoj u aprilu i maju iste godine pod nazivom *Contemporary Yugoslav Painting and Sculpture* (Savremeno jugoslovensko slikarstvo i skulptura), koju je organizovao Komitet za kulturu i odnose Vlade FNRJ. Međutim, najvjerovatnije zbog ograničenih finansijskih kapaciteta južnoslovenskog organizatora, naši umjetnici nisu bili u mogućnosti da doputuju u London na ovu izložbu, na kojoj su samo bili izloženi njihovi radovi.

Nakon 1990-ih, Blejka su više počeli da dovode u vezu s pop kulturom, posebno s filmovima *The Doors* (1991), *Dead Man* (1995) i *Red Dragon* (2002) i figurama poput Džima Morisona (Jim Morrison), Alena Ginsberga (Allen Ginsberg), Oldosa Hakslija (Aldous Huxley) i Boba Marlija (Bob Marley). Ove konekcije uzrokovale su pojavu nekoliko članaka („Četiri decenije od smrti Džima Morisona” 2011; A. Jovanović 2015; Arp 2013), kao i prevode poezije Morisona i Ginsberga.¹⁹⁷

Takva „pop” pozadina i danas se pripisuje Blejku – za života nepriznati pjesnik, čije je ime postalo vrlo relevantno za pop kulturu 1960-ih. Dosta hrvatskih i srpskih online portala i foruma idu u prilog navedenoj činjenici. Ovakav aspekt Blejka unutar pop kulture ostao je primjetan i tokom objavljivanja srpskog prevoda romana *Plameni sjaj* (*Burning Bright*, 2007) inspirisanim Blejkom, koji je napisala američka spisateljica istorijskih romana, Trejsi Ševalje (Tracey Chevalier, r. 1962). Roman je objavljen iste godine u Srbiji, brzo zavrijedivši status bestselera.

¹⁹⁷ Srpski prevod Ginsbergove pjesme „Na Apolinerovom grobu” (“At Apollinaire’s Grave”) prvi put je objavljen 1962. u novosadskom časopisu *Polja* (Ginsberg 1962). Tokom 1980. Ginsberg je napisao pjesmu „Capitol Air”, inspirisanu boravkom u Jugoslaviji. Godine 1986. uručen mu je Zlatni vijenac „Struških večeri poezije” u Jugoslaviji. Hakslijeva *Vrata percepcije* (*Doors of Perception*) prvi put su objavljena 1980. kao saizdanje izdavačkih kuća August Cesarec iz Zagreba i Svjetlost iz Sarajeva.

Tokom prvih sto sedamnaest godina Blejkovog boravka na srpskohrvatskom prostoru, on se velikim čudom najednom transformisao iz „mističnog pjesnika” u „pop pjesnika”, odnosno u pjesnika povezanog s figurama koje dolaze iz svijeta pop kulture.

2.2. „Prozori saznanja”: Rana recepcija Blejka

Ime Vilijama Blejka prvi put je spomenuto 1905. godine, kada je Svetislav Stefanović, srpski pjesnik koji je studirao medicinu, te i englesku i komparativnu književnost u Beču, objavio esej pod nazivom „Roseti, Svinbern, Brauning, Kits, Vajld” u srpskom književnom časopisu *Delo*, inače važnom u predstavljanju engleske književnosti srpskoj publici (Purešić 2008, 27).

Stefanović ističe da djelo engleskog preraphaelitskog pjesnika i slikara, Dantea Gabrijela Rosetija (Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882), označava novi umjetnički pokret koji obiluje elementima kako mističnog, tako i simboličnog. Upravo na tom mjestu spominje se i Blejk, gdje se kaže da je on bio „veliki mističar engleske poezije” (Stefanović 1905, 408), čiji su stavovi o umjetnosti bili slični onima kakve je zastupao Roseti. Stefanović se u ovom tekstu poziva na tada dostupne izvore kritičkih autoriteta, poput austrijskog autora Kasnera, čije je poglavlje u *Misticizam, umjetnici i život (Die Mystik, die Künstler und das Leben)* bilo objavljeno 1900, zatim na engleskog autora Edmunda Gosea (Edmund Gosse, 1849–1928), koji je 1903. godine objavio esej o preraphaelitskoj pjesnikinji, Kristini Roseti (Christina Rossetti (1830-1894), kao i na engleskog pjesnika i kritičara, A. C. Bensona (1862–1925), čija je knjiga pod nazivom *Rossetti* objavljena 1904. godine.

Srpski časopis *Delo* u januarskom broju iz 1906. godine donosi prvi dio Stefanovićevog eseja o engleskom dekadentnom piscu i kritičaru, Aldžernonu Čarlsu Svinbernu (Algernon Charles Swinburne, 1837-1909),¹⁹⁸ u kojem je Blejk jednom spomenut uz imena engleskih pjesnika Šelija (Shelley), Brauninga (Browning), te i francuskih Bodlera (Baudelaire) i Igoa (Hugo) (Stefanović 1906, 58).¹⁹⁹ Objedinjeno štampano izdanje koje sadrži ovaj, kao i druge Stefanovićeve eseje objavljeno je u Mostaru (Stefanović 1907), a doživjelo je nepovoljne kritike od strane srpskog

¹⁹⁸ Svinbern je 1868. objavio „Vilijam Blejk: kritički esej” (“William Blake: A Critical Essay”), koji je ponovo štampan 1906. godine.

¹⁹⁹ Drugi dio Stefanovićevog eseja o Svinburnu objavljen je u sklopu istog broja časopisa *Delo* (str. 226–234), dok je njegov treći dio objavljen u aprilskom izdanju časopisa *Delo* iste godine (str. 53–63).

pisca i diplomate, Vojislava M. Jovanovića (1884–1968).²⁰⁰ Godine 1907. Jovanovićev prikaz objavljen je u naprednom književnom časopisu *Srpski književni glasnik*. U prikazu se ističe da je Stefanović plagijator koji krade od drugih (uglavnom od Kasnera) i neko ko ne poznaje englesku književnost. Jovanović (1907, 313) dalje tvrdi, „Vrlo je personalno nalaziti kakve dublje veze. [...] u pisaca kao što su: Viliem Blek, P. B. Šele, Kits, Roseti i Brauning”.

Pomenuti časopis, *Srpski književni glasnik*, učinio je mnogo na povezivanju srpske kulture sa stranim literaturama. Osnovan 1900. godine, nastavio je da se objavljuje do početka Drugog Svjetskog rata. Bogdan Popović (1863–1944), srpski književni kritičar koji je časopis osnovao i uređivao do 1905. godine, uspio je njegove stranice osvježiti najnovijim trendovima evropske književnosti.²⁰¹

Nedugo nakon svog negativnog prikaza Stefanovićeve knjige, Jovanović je u *Srpskom književnom glasniku* objavio prevod Blejkove poezije (Blake 1912; E 486–87).²⁰² Radi se o pjesmi „Zemlja snova”, a taj prevod ne prati izvornu šemu rimovanja. Umjesto toga, napravljen je u formi kraćeg proznog dijela - dijalog između oca i sina, i ne sadrži propratne komentare niti kritičke osvrte.

Naredni srpski prevod Blejkovih stihova objavljen je anonimno u književnom časopisu *Svedočanstva* 1924. godine, i sadržao je djelove iz *Vjenčanja Neba i Pakla* (Blake 1924). Ovaj minorni književni časopis objavljivao je nove brojeve svakih deset dana, a bio je aktivan svega godinu dana. Pod velikim uticajem francuskog nadrealizma, objavljivao je crteže ludaka i fotografije tetovaža. Jedan od urednika ali i saradnika ovog časopisa, Marko Ristić (1902–1984), bio je vođa srpskog nadrealističkog pokreta.²⁰³ Blejkova poezija objavljena je pored teksta Ristića

²⁰⁰ Jovanović je studirao komparativnu književnost u evropskim gradovima Lozani, Ženevi i Londonu, dok je doktorat radio na Univerzitetu u Grenoblu.

²⁰¹ Većina saradnika *Srpskog književnog glasnika* (uključujući i Bogdana Popovića, zatim Vojislava M. Jovanovića, Aleksandra Vidakovića, Svetislava Stefanovića, Vladetu Popovića i Isidoru Sekulić) obrazovala se na univerzitetima van Srbije, odnosno u većim evropskim centrima, i činila je najrepresntativniji duh srpskih intelektualaca toga doba.

²⁰² Prevodilac je bio naveden kao „anonimni”, ali je tek 1969. godine srpski naučnik Ilija Nikolić (1922–2008) ustanovio da je ipak Jovanović bio prevodilac (Vidi Purešić 2008, 29). Mišljenja sam da Jovanović nije želio da bude potpisan za prevodioca jer je sumnjao u kvalitet vlastitog prevoda ili da je imao neke druge razloge – privatne, ideološke, političke.

²⁰³ Ideja o uvođenju francuskog nadrealizma u Srbiji bila je pojačana tokom Ristićevog boravka u Parizu 1926–1927, i njegovog susreta s osnivačem francuskog nadrealizma, pjesnikom Andreom Bretonom (André Breton, 1896–1966).

o automatskom pisanju, koji je i jedan od prvih ikada objavljenih na tu temu u srpskoj književnosti. Pored odlomaka iz *Vjenčanja Neba i Pakla* (djelovi ploča 3, 7, 8, 10 i 14), data je i kraća nota o Blejku, u kojoj se 1828. godina pogrešno navodi za godinu njegove smrti. Piše da je Blejk bio „veliki engleski mističar, pesnik i slikar [...]”. Od detinjstva imao vizije i ekstaze, i njegovo vizionarstvo ispunilo je njegovo delo čudnim slikama i fantastičnim tvorevinama imaginacije” (Blake 1924, 14).

Nastojeći da utvrdi identitet prevodioca *Vjenčanja Neba i Pakla*, srpski anglista Dragan Purešić (r. 1969) napominje da je vrlo vjerovatno da je isti Marko Ristić napravio bilješku i prevod, pošto je francuski dekadentni pisac Andre Žid, pod čijim uticajem je Ristić i stvarao, prethodne 1923. godine preveo Blejkovo *Vjenčanje* na francuski jezik. Stoga je moguće da prevod u *Svedočanstvima* nije rađen direktno s engleskog originala, već sa francuskog prevoda čiji je autor upravo Žid (Purešić 2008, 30). Ristić je takođe aludirao na Blejka u svojim ostalim tekstovima, poput „Andre Žid na vidiku” (Ristić 1929), objavljenom u *Letopisu matice srpske*, koji počinje kraćim izvodom iz srpskog prevoda Blejkovog *Vjenčanja* koji je napravio Stefanović (Blake 1927c): „Razlog zašto je Milton pisao u okovima kad je pisao o Anđelima i Bogu, a u slobodi kad o Đavolima i Paklu, jeste taj što je bio istinski pesnik i od đavolove stranke, i ne znajući to”.²⁰⁴ Ristić smatra da je Blejk privlačio Žida, i da je bio Židov idol, „koji mu možda prija i smeta, ali svakako i prija onoj ‘paklenoj’ strani njegove prirode” (Ristić 1929, 63).

Izvjесne riječi date u prevodu *Vjenčanja* iz 1924. godine ipak sugerišu da je bio konsultovan Židov francuski prevod. Jedan od najpoznatijih Blejkovih citata iz ovog djela počinje s „If the doors of perception were cleansed [...]” (*MHH* 14: 7; E 39), odnosno „Kad bi se vrata percepcije očistila [...]”. U pomenutom srpskom prevodu (Blejk 1924, 14) kaže se: „Da su prozori saznanja očišćeni”. U Židovom originalnom francuskom prevodu stoji „prozori saznanja”.²⁰⁵ Dakle, Ristić je zadržao „prozore” iz francuske verzije, dalje oblikujući „percepciju” kao „saznanje”. Na ovaj način, konačni srpski prevod Blejkovih „vrata percepcije” glasio je „prozori saznanja”. Druga lingvistička varijanta slična „prozorima saznanja” javiće se u srpskom prevodu *Vjenčanja* objavljenom 1927. godine, o kojem će biti riječi kasnije.

²⁰⁴ “The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devils party without knowing it” (*MHH* 6: 10–12; E 35).

²⁰⁵ “les fenêtres de la perception” (Blake 1923, 42).

Stogodišnjica Blejkove smrti zadesila se 1927. godine, i činila je važan događaj u srpskoj recepciji Blejka. Tome svjedoče i članci objavljeni u srpskim publikacijama. Prvi je iz pera Svetislava Stefanovića, a objavljen je u *Letopisu matice srpske*. Uz *Srpski književni glasnik*, ovaj časopis važio je za najznačajniji srpski književni list. Kontinuirano je izlazio počev od 1824, i jedan je od najstarijih na svijetu. Iako su se saradnici oba časopisa školovali u većim evropskim centrima, poput Beča, Pariza i Londona, *Letopis matice srpske* je ipak više bio okrenut srpskoj nacionalnoj kulturi, dok je *Srpski književni glasnik* bio više naklonjen aktuelnoj evropskoj literaturi, posebno francuskoj. Jednom je 1902. godine *Letopis matice srpske* čak napao *Srpski književni glasnik*, optužujući ga da je „organ kakve družine ‘La France Extérieure’, uređivan po uzorcima francuskim i francuskom duhu [...] Francuskoj školi ne prija srpski duh, a srpskom duhu ne prija francuska i prekulturna škola” (Navedeno prema: Matarić 2010, 18–19). No, frankofilni duh *Srpskog književnog glasnika* oslikavao je stanje recepcije engleske književnosti u Srbiji. Izvjesne struje u engleskoj književnosti nalazile su odjeka na stranicama francuske štampe, zbog čega bi dalje bile prikazivane na stranicama *Srpskog književnog glasnika* zahvaljujući saradnicima ovog časopisa, koji su išli u škole u Francuskoj, i stoga gajili interese za aktuelna francuska književna dešavanja.

Pomenuti Stefanovićev esej upriličen povodom stogodišnjice Blejkove smrti započinje opservacijom da je u Njemačkoj i Francuskoj na prigodan način obilježen ovaj jubilej, što je bio i razlog da Stefanović napiše tekst o Blejku i objavi ga u Srbiji, čime bi ga predstavio tamošnjoj čitalačkoj publici. Prisjećajući se da je on pomenuo Blejka „po prvi put u našoj književnosti pre dvadesetak godina, pišući o preraphaelitskom pokretu” (Stefanović 1927, 66), Stefanović ističe da su Roseti i Svinbern bili važne figure u Blejkovoj posthumnoj reputaciji. Upravo je ovdje i bitno napomenuti da je poezija kako Preraphaelita, tako i Blejka privlačila Stefanovića pjesnika, čija je poezija, sudeći po srpskoj anglistkinji Mirjani N. Matarić, (r. 1933), iznosila „osećanje beskrajnosti, motive kobi i smrti, kontemplaciju i kult muzičke strukture” (Matarić 2010, 33). Stefanović ističe kako je Blejk bio pjesnik, slikar, crtač, graver, i ilustrator kojem nije bilo puno stalo do toga da bude shvaćen. Uz Stefanovićev esej nije bila objavljena nijedna Blejkova slika niti ilustracija.²⁰⁶

²⁰⁶ Tek kasnije u periodici biće isticane veze između Blejkovih mističnih pjesama i likovnih ostvarenja.

Ali, uz isti esej objavljen je i Stefanovićev kompletan prevod Blejkovog *Vjenčanja Neba i Pakla* (Blake 1927c). On tvrdi da je prevodio direktno s engleskog originala, a ne sa francuske verzije, što znači da je itekako znao za Židov prevod Blejka.²⁰⁷ Uz prevod nisu bili objavljeni kritički komentari, pošto je Stefanović smatrao da srpska publika ne poznaje Blejkovu poeziju, te da bi stoga dalja pojašnjenja bila suvišna. Interesantno je da je ovdje Blejkov citat iz ploče 14 koji počinje s, “If the doors of perception”, preveden kao „Kad bi vrata svesti” (Blake 1927c, 75).

U istom časopisu Stefanović je objavio prevode i drugih Blejkovih pjesničkih ostvarenja, poput *Tel*, odlomke iz *Četiri zoe* („Pjesma Enitharmona nad Losom” i „Pjesma bezgrešne duše”). Sve ovo je objedinjeno i ponovo odštampano u *Viljem Blek: Venčanje Neba i Pakla* (Blake 1928), gdje su dodati i prevodi pjesama „Jagnje” i „Tigar”. Osim manjih grešaka (rijetkih ali primjetnih slučajeva brisanja stihova iz prevoda koji ipak stoje u originalu, zamjena reda riječi i ubacivanja pridjeva tamo gdje ih nema), prevod poeme *Tel* uspijeva da prenese Blejkovu pjesničku poruku.

Sada bih analizirala Stefanovićeve prevode dvije Blejkove alegorijske pjesme o životinjama – „Jagnje” i „Tigar”, pošto one predstavljaju prve prevode Blejkove rimovane poezije ikad objavljene u Srbiji.

William Blake: “The Lamb”

Little Lamb who made thee
Dost thou know who made thee
Gave thee life & bid thee feed.
By the stream & o’er the mead;

Gave thee clothing of delight,
Softest clothing wooly bright;
Gave thee such a tender voice,
Making all the vales rejoice!

Little Lamb who made thee

²⁰⁷ Ovo takođe može da znači da je Stefanović znao za Ristićev prevod Blejka, koji je rađen s Židovog francuskog.

Dost thou know who made thee

Little Lamb I'll tell thee,

Little Lamb I'll tell thee!

He is called by thy name,

For he calls himself a Lamb:

He is meek & he is mild,

He became a little child:

I a child & thou a lamb,

We are called by his name.

Little Lamb God bless thee.

Little Lamb God bless thee. ("The Lamb", E 8–9)

Svetislav Stefanović: „Jagnje”

Jagnje malo, znaš li

Ko te stвори, znaš li?

Darova ti život, hrane

Kraj potoka, sred poljane;

I dade ti to odelo

Sve vuneno, meko, belo,

I nežahni glasić taj

Da uživa dol i gaj –

Jagnje malo, znaš li

Ko te stвори, znaš li?

Jagnje malo, da

Kazaću ti ja;

Kazaću ti ja:

Kao ti se i on zove
Jer i on se Jagnje zove;
On je mek i blag je On
I posto je detetom;

Pa ti jagnje, dete ja
Kao On smo i nas dva!

Jagnje malo da,
Čuvao te Bog –
Čuvao te Bog! (Blake 1928, 28)

Trohejski metar engleskog originala dočaran je u srpskom prevodu stihovima koji variraju između pet i osam slogova. Atmosfera u kojoj preovlađuju dječiji glasić i mekoća jagnjeta ostvarena je efektom riječi koje aludiraju na mekoću – „vuneno”, „meko”, „belo”, „potok”, „poljana” – uz prisustvo zvukova frikativa „ž” i afrikata „ć” u prvoj strofi. Spondeji „made thee” i „tell thee” prikladno su prevedeni, i uspijevaju da zadrže ton ponavljanja. Dobijene rime koreliraju s originalom, osim polurime u stihovima 13 i 14 („name”/ „Lamb”), koja je prevedena kao tautološka rima („zove”/„zove”). Obrazac ponavljanja u završnom distihu je pomalo traljav, a nedostaje mu mekoća i muzikalnost prethodnih stihova.

Sada slijedi analiza prevoda „Tigra”.

William Blake: “The Tyger”

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?

And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat,
What dread hand? & what dread feet?

What the hammer? what the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? what dread grasp
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears,
And water'd heaven with their tears,
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry? ("The Tyger", E 24–25)

Svetislav Stefanović: „Tigar”

Tigre, tigre, vatro živa,
Što te šuma mračna skriva,
Kakva ti je večna sila
Strašne šare napravila?

U kom nebu il' bezdanu
Oganj tvoga oka planu?
Koje krilo da te makne,
Ruka da ti plamen takne?

Kakva snaga splesti znade
Strašne žile srca tvoga?
Pa kad srce kucat stade,
Kakva strašna ruka, noga?

Kakav čekić, lanci, vari,
Kakav meh ti mozak žari?
Il nakovanj, klešte koje
Da sakuju groze tvoje?

A kad zvezde koplja sklope
Po suzama nebo tope –
Godi l' Bogu sveta stroj,
Tvorac jagnjeta, je l' i tvoj?

Tigre, tigre, vatro živa,
Što te šuma mračna skriva,
Kakva ti je večna sila
Strašne šare napravila? (Blake 1928, 29)

Izvorni engleski trohejski metar preveden je osmercima. Iako se u originalu pjesma sastoji od šest katrena u rimovanim distisima, treća strofa u srpskom prevodu ipak čini izuzetak – umjesto izvorne AABB rime, prevodilac je upotrijebio ABAB šemu rimovanja. Upotreba sibilanta u drugom stihu treće strofe dočarana je frikativima „š” i „ž”. Dobijeni stih – „Strašne žile srca tvoga” – pospješuje efekat poetskog šuštanja i doprinosi mračnoj atmosferi. Rima je tu da sugerise nemirne pokrete životinje, kao i i stanje napetosti između ljepote i užasa. Međutim, dok je u završetku pjesme u

originalnoj engleskoj verziji “could” iz prve strofe zamijenjeno s “dare” u zadnjem stihu, srpski prevod prve i zadnje strofe je istovjetan. Ovo će se ponoviti u nekolicini srpskih i hrvatskih prevoda „Tigra”, u kojima je samo nekoliko njih zadržalo „dare” u zadnjem stihu.

Drugi esej objavljen u čast stogodišnjice Blejkove smrti dolazi iz pera pisca Miloša Crnjanskog (1893–1977), inače studenta iz klase profesora književnosti, Bogdana Popovića. Crnjanski srpskom čitaocu predstavlja Blejka kao autora koji dolazi iz iste zemlje kao i popularni Šekspir i Milton. Iako se u eseju spominje i da je Blejk bio likovni umjetnik, ipak ovdje nije data nijedna njegova likovna ilustracija. Crnjanski izražava poštovanje prema Blejku i poredi ga sa engleskim romantičnim pjesnikom Šelijem, tvrdeći da je Blejk „najmutniji i najandeoskiji od svih engleskih liričara” (Crnjanski 1927, 157). Ipak, Crnjanski nalazi izvjesne nedostatke kod Blejka, tvrdeći da je imao „upaljeno svetlu reč, ali razlivenu rečenicu” (Crnjanski 1927, 158). Navedena opservacija može da aludira na razloge Blejkove usporene reputacije na ovim prostorima.

„Blejkova stogodišnjica” naziv je eseja Aleksandra Vidakovića (1896–1940), bivšeg oksfordskog studenta. Vidaković naglašava koliko je Blejkovo „trgovačko” doba u kojem je živio bilo ravnodušno prema njegovom stvaralaštvu, i nudi nam nekoliko mogućih razloga Blejkove zapostavljenosti i neshvaćenosti koja je potrajala i vijek nakon njegove smrti. Autor takođe pominje Blejka kao gravera, štampara, vizionara i „proroka koji propovijeda religiju imaginacije” (Vidaković 1927, 459).

Poslednji esej objavljen povodom stogodišnjice Blejkove smrti napisao je Vladeta Popović (1894–1951),²⁰⁸ a objavljen je u minornom književnom časopisu *Strani pregled*, koji je inače bio okrenut engleskim autorima. Ovaj kritičar sumira glavne karakteristike Blejkovh djela *Poetske skice*, *Vjenčanje Neba i Pakla*, *Pjesme nevinosti i iskustva* i *Jerusalim*, ukazujući na Blejkov prezir prema konvencijama i na pre-Ničeovski revolt protiv Hrišćanstva. Kaže da je *Jerusalim* Blejkova najveća mistična poema koju je „pisao po diktatu duhova” (Popović 1927, 225). Spominje se i da je Blejk bio slikar i da je pohađao Kraljevsku akademiju u Londonu. Popović ističe da su Šekspir, Milton, Biblija, Thomas Čaterton, Paracelzus i Jakob Beme bili glavni Blejkovi uticaji.

Iznenadena činjenicom da Stefanović nije ponudio kritička objašnjenja o Blejkovoj poeziji uz vlastiti prevod *Vjenčanja*, a i u želji da skrene veću pažnju na Blejkovu metafiziku, književnica Isidora Sekulić (1877–1958) objavila je tekst u *Srpskom književnom glasniku* (Sekulić 1928). Iako

²⁰⁸ Zajedno sa svojom suprugom, Mary Stansfield-Popović, Vladeta Popović je osnovao Studije engleskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu 1929. godine.

odaje pionirsku zaslugu Stefanoviću u procesu širenja i promovisanja Blejkovog djela, Sekulić ipak smatra da je Stefanović trebalo da prevede više stihova iz Blejkovih *Pjesama nevinosti i iskustva* upravo zbog njihove neosporne draži. Ističući da su Blejkove vizije duboko proživljene, i da njegovu fantaziju hrane tamne sile (Sekulić 1928, 473), književnica zaključuje da Blejk propovijeda panteizam, kratko se pozivajući na Svedenborga i Katoličanstvo. Primjećujući da Blejk „slika i kad govori” (Sekulić 1928, 474), ova književnica takođe navodi i moguće razloge Blejkove teže razumljivosti, ističući da „On opšti s mrtvima i ulazi u oblast senki kao niko posle srednjovekovnih mistika do njega” (Sekulić 1928, 474).

Predavanje koje je održao Svetislav Stefanović na Državnom univerzitetu u Beogradu 18. februara 1929. možda i može dati odgovore o razlozima usporene recepcije Blejka u Jugoslaviji. Naslovljeno „O mistici i mističarima engleske poezije”, tekst predavanja je kasnije objavljen u *Letopisu Matice srpske* (Stefanović 1929). Stefanović smatra da je engleska književnost prožeta s dva kulta – jedan je kult mističnog odnosa čovjeka i Boga, koji dostiže vrhunac u Blejku, a drugi je kult herojskog čovjeka, koji dostiže kulminaciju u Šekspiru. Primjećujući da kult heroja dominira slovenskim kulturama, Stefanović vjeruje da je pomenuta činjenica i razlog zbog čega je Šekspir više popularan kod nas. On dalje ističe da poezija u Jugoslaviji pati od odsustva elemenata mistike, što možda može i objasniti slab interes za Blejka. Stefanović Blejka definiše kao predstavnika Miltonove religioznosti, političkog radikalizma, i glasa podrške Francuskoj revoluciji. On Blejkove *Pjesme nevinosti i iskustva* tumači kao „najoduhovljenije dečje pesme cele svetske literature” (Stefanović 1929, 395). Stefanović takođe napominje da je Blejk ilustrirao Miltonove minornije poeme (iako ne navodi koje), kao i *Izgubljeni raj*. Stefanović na kraju preporučuje čitaocu djela francuskog teoretičara, Pjera Beržera i austrijske kritičarke, Helene Rišter, ukazujući i na njenu studiju pod nazivom *Vilijam Blejk* (1906) (Stefanović 1929, 396).

2.3. 1930–1940: „Domaći Koknijevac”

Tokom 1930-ih britanska književnica Rebeka Vest (Rebecca West, 1892–1983) naslućivala je da postoje izvjesne sličnosti između Blejkove umjetnosti i vizantijskih fresaka u pravoslavnim manastirima u Jugoslaviji. Zahvaljujući pozivu Britanskog savjeta da predaje u Jugoslaviji, Vest je boravila u ovoj državi od 1936. do 1938. godine. Svoje utiske o boravku iznijela je u putopisu *Crno jagnje i sivi soko: Putovanje po Jugoslaviji* (*Black Lamb and Grey Falcon: A Journey*

through Yugoslavia, 1941). Kada je sa suprugom putovala do Makedonije da obiđe Crkvu Svetog Pantelejmona u mjestu Gornji Nerezi, njih dvoje su naišli na vizantijsku fresku koja ih je podsjetila ne samo na Blejkove slike, već i na njegovu poeziju. Na fresci je stajao Hrist odojče koje se umiva vodom. Vest ističe da se radilo o nečemu „strašno nevjerovatnom, jer to nije ličilo samo na Blejkovu sliku, već je i ilustrovalo Blejkovu pjesmu”.²⁰⁹ Vest zatim navodi stihove iz Blejkove pjesme „Duhovni putnik” („The Mental Traveller”), objašnjavajući kako je Blejk već pisao o istom tom odojčetu i majci koje je ona vidjela na vizantijskoj fresci:

I ako onda muško dijete se rodi
Starica nad njim počinje da bdi,
Gdje vezanog, za stijenu ga porobi,
I suze skuplja mu u zlata posudi.

Oko glave mu stavlja bodlje gvozdene,
I probija ruke mu i noge, meće ih na dno,
Srce presijeca mu sa strane ledene
Da bilo bi mu čas toplo, čas hladno.

Ona nad njim pažljivo bdi noć i dan,
Kao što i škrtac bdi nad svojim zlatom,
Njegove oči njen bezbrižni su san.
On stari, a ona podmlađuje se pri tom’.

(“Duhovni putnik”, *Rukopis Pickering*)²¹⁰

²⁰⁹ “extraordinary beyond belief, because not only does it look like a painting by Blake, it actually illustrates a poem by Blake” (West 1977 [1941], 690).

²¹⁰ “And if the Babe is born a boy
He’s given to a Woman Old
Who nails him down upon a rock,
Catches his shrieks in cups of gold.

She binds iron thorns around his head,
She pierces both his hands and feet,

Iako je fresku naslikao neki Sloven prije osam stotina godina, a pjesmu napisao „neki domaći Koknijevac prije sto trideset godina” Vest vjeruje da i freska i pjesma mogu da budu „djelo istog uma”.²¹¹ Utisak misteriozne sličnosti između vizantijske freske i Blejkove slike i pjesme dalje će se produbiti kada Vest bude sa suprugom pošla u posjetu srpskom pravoslavnom manastiru Gračanica na Kosovu, gdje su zajedno vidjeli fresku koja oslikava Blagovijesti Djevice Marije. Zbog elemenata mističnosti, kako Vest pojašnjava, ova freska „podsjeća na Blejkovu ilustraciju ‘Urizena’ ili ‘Losa’”. Objašnjavajući Blejkov misticizam, Vest kaže da je „Blejk bio jedan u većem nizu mistika kojeg je Engleskoj bilo mnogo lakše da napravi izvan Crkve nego unutar nje”.²¹²

Članak o Blejku pod nazivom „Vilijam Blejk: fenomenalni praded iracionalnog” izašao je 1930-ih u Bosni i Hercegovini u sarajevskom političkom listu *Jugoslovenska pošta* (Alkalaj 1931). Napisao ga je Haim Alkalaj (1912–1969),²¹³ koji je nastojao, između ostalog, i da objasni zašto je Blejk bio neshvaćen u svoje doba. Članak je važan jer na Blejka gleda isključivo kao na likovnog umjetnika, analizirajući dvije njegove slike. Prvu, „Satana muči Jova” (“Satan Smiting Job with Sore Boils”) (c. 1826, Butlin 1981, #807) Alkalaj tumači kao nedovršen pre-Frojdovski rad koji ilustruje pobjedu demonskog nad anđeoskim. Drugu sliku, „Spiritualizovani oblik Nelsona koji vodi Levijatana” (“The Spiritual Form of Nelson Guiding Leviathan”) (c. 1805–09, Butlin 1981, #649) doživljava kao modernu reprezentaciju Apolona. Tvrdeći da je za Blejka imaginacija bila osnov umjetnosti, Alkalaj nakon toga prevodi sledeći dio iz Blejkovog *Javnog obraćanja* (*Public Address*):

She cuts his heart out at his side,
To make it feel both cold and heat.

Her fingers number every nerve,
Just as a miser counts his gold;
She lives upon his shrieks and cries,
And she grows young as he grows old.”
(*PM*, 9–20; E 484; West 1977 [1941], 690)

²¹¹ “one hundred and thirty years ago by a home-keeping Cockney”. [...] “the work of the same mind” (West 1977 [1941], 690–91).

²¹² “looks like a Blake illustration to ‘Urizen’ or ‘Los’”. [...] “Blake was one of the long line of mystics which England finds it so much easier to produce outside the Church than inside” (West 1977 [1941], 865–866).

²¹³ Alkalaj je bio sefardski Jevrej rođen u Sarajevu. Studirao je komparativnu književnost u Beogradu i nastavio sa studijama u Francuskoj, Engleskoj i Španiji.

Ljudi misle da mogu slikati prirodu, kao što ja slikam maštu. Ali, videćete da je to nemoguće, i sve slike prirode, ili one koje pretenduju da to budu, Rembrantove ili Rejnoldsove, dokazuju da priroda postaje njihova žrtva. Sve to nije vrednije od jednostavne mrlje. Svaki onaj koji to primenjuje ne radi ništa značajnije od običnog zanatskog ili ručnog rada (Alkalaj 1931).²¹⁴

Što se tiče hrvatske recepcije Blejka, Blejkovo ime na tom govornom području nije se pojavilo prije 1938. godine, za šta možemo da zahvalimo engleskom piscu Oldosu Haksliju (Aldous Huxley). Naime, u predgovoru vlastitom prevodu Hakslijevog djela *Mortal Coils* (1922), odnosno *Giocondin posmijeh i druge pripovijesti* (1938), hrvatski promoter engleske književnosti, Vinko Krišković (1862–1952) ističe da su Hakslijeva djela realistična i da pokazuju tendenciju da pozajmljuju od drugih (Krišković 1938, 30). S tim u vidu, Krišković (1938, 31) navodi, „Pisci kao Vilijam Blejk i Šekspir, Stendal i Dostojevski mogu puno toga da nauče modernog učenjaka od zanata”.

Godine 1940. tekst naslovljen „Pjesnici i rodoljubi u engleskoj literature” pojavio se u *Savremeniku*, prvom časopisu Hrvatskog društva pisaca. Napisao ga je i na hrvatskom objavio svršeni oksfordski student, Stiven Klisold (Stephen Clissold, 1913–1982), koji je u to doba bio angažovan kao lektor za engleski jezik na Univerzitetu u Zagrebu. Klisold je naučio hrvatske običaje, kao i hrvatski jezik. Iako on u svom tekstu eksplicitno ne navodi nijednu studiju o Blejku, on kratko ističe kako su nacionalne i političke krize u Engleskoj našle odjeka u djelima autora: Šekspira, Milтона, Blejka, Vordsvorta, Kiplinga i Lorensa. On tvrdi da je engleski narod u djelima ovih pisaca tražio utjehu i vjeru, napominjući, „Ta mješavina vjerskog i rodoljubivog nadahnuća postizava najveći efekt u djelima mističnog pjesnika Williama Blake-a” (Clissold 1940, 27). On tvrdi da je Blejk bio mistično inspirisan da sagradi nebeski Jerusalem u svojoj rodnoj zemlji. Potom navodi četiri stiha iz pjesme „Jerusalim” iz Blejkovog uvoda u *Milton* (Clissold 1940, 27; *Milton*

²¹⁴ “Men think they can Copy Nature as Correctly as I copy Imagination this they will find Impossible. & all the Copies or Pretended Copiers of Nature from Rembrandt to Reynolds Prove that Nature becomes [tame] to its Victim nothing but Blots & Blurs. Why are Copiers of Nature Incorrect while Copiers of Imagination are Correct this is manifest to all” (N 59; E 574–75).

1; E 95–96) i prevodi ih na hrvatski jezik. Istovremeno se radi i o prvom ikada objavljenom hrvatskom prevodu Blejkove poezije.

William Blake: “Jerusalem”

“I will not cease from mental fight
Nor shall my sword sleep in my hand
Till we have built Jerusalem
In England’s green and pleasant land” (*Milton* 1; E 95–96).

Stiven Klisold: „Jerusalem”

„Ne ću prestati s duhovnom borbom niti će mač
u mojoj ruci mirovati, dok ne sagradimo Jerusalem
u zelenoj i udobnoj Engleskoj zemlji” (Clissold 1940, 27).

U Blejkovom originalu ovaj dio sadrži četiri stiha, a u Klisoldovom prevodu on ima tri stiha, koji pri tom više podsjećaju na kraći prozni komad nego na lirsku pjesmu. Značenje je vjerno originalu, ali mu nedostaju muzikalnost i ritmičnost.

2.4. 1940–1980: „Izvanjak iz romantizma”

Jugoslavija je proglašena kraljevinom 1929. godine, koja je postojala do početka Drugog svjetskog rata, kada su njenu teritoriju okupirale njemačke i italijanske trupe. Mnogo pisaca odmetnulo se u partizane tokom narodno-oslobodilačkog rata (1941–1945). Jedan od njih bio je i Ivan Goran Kovačić (1913–1943), istaknuti hrvatski pjesnik koji je u borbenim redovima izgubio život u tridesetoj godini života. Kovačić je bio među prvim hrvatskim prevodiocima poezije engleskog romantizma, a do početka rata uspio je uspješno prevesti dvadeset i dvije pjesme romantičara. Dvije na ovoj listi bile su Blejkove – „Tigar” i „Proljeću”. Kovačićeve prevode je sakupio i za štampu priredio hrvatski anglista, Josip Torbarina (1902–1986), konačno ih objavivši poslije rata (Blake 1947, repr. u Tadijanović 1983). Torbarina je sarađivao sa Kovačićem u smislu revizije njegovih prevoda. Kovačić nije stigao od Blejkove poezije da prevede ništa više od ove dvije pjesme. Iako sam nije bio zadovoljan kvalitetom ovih prevoda (čak mu se nije sviđala ni izvorna

Blejkova verzija „Tigra”),²¹⁵ dobio je visoke pohvale za svoj rad od hrvatskih pisaca - Miroslava Krleže (1893–1981) i Vladimira Nazora (1876–1949).²¹⁶

Pozivanje na angloameričke kritičare počinje da se osjeća u tekstovima o Blejku objavljivanim nakon Drugog svjetskog rata. Tada su studije anglistike u Jugoslaviji počele da uzimaju maha, nudeći istraživačima stipendije za boravke na engleskom govornom području. To je i razlog zbog čega je nekad uticajna S. Foster Dejmonova (S. Foster Damon) studija *Vilijam Blejk: njegova filozofija i simboli* (*William Blake: His Philosophy and Symbols* ([1924] 2006) sa nešto više od četiri decenije zakašnjenja došla do čitaoca u Jugoslaviji.²¹⁷ Damon je takođe bio važan i na drugom nivou, a to je da je on u svojim studijama o Blejku upućivao na biografiju Aleksandra Gilkrajsta *Život Vilijama Blejka*, objavljenu 1863. godine. I upravo kroz re-izdanje Dejmonove studije o Blejku, koje je izašlo 1958. godine, publika u Jugoslaviji saznala je i za Gilkrajstovu biografiju o Blejku.

Među člancima u periodici koji su objavljeni povodom jubileja dvije stotina godina od Blejkovog rođenja te 1957. godine, ističe se nekoliko u Srbiji i Hrvatskoj, uključujući i tekst iz pera hrvatskog historičara umjetnosti, slikara i pisca, Matka Peića (1923–1999). Taj tekst se oslanja na izložbu održanu povodom dva vijeka od Blejkovog rođenja pod nazivom *Vilijam Blejk i njegov krug* (*William Blake and His Circle*) u Britanskom muzeju 1957. godine (Peić u tekstu nigdje ne navodi naziv izložbe, već su je identifikovali Sibylle Erle i Morton Paley, odnosno urednici Bloomsbury monografije u kojoj su objavljeni djelovi ovog poglavlja). Primjećujući da je Blejk bio „jedan od najvećih piktoralnih halucinatora posljednjih stoljeća” (Peić 1957, 220), Peić smatra da se ova izložba može čitati i kao pandan izložbi djela francuskog simbolističnog slikara Odilona

²¹⁵ Blejkova poezija nije prijala Kovačićevom poetskom uvu. Mnogo su mu se više sviđale pjesme drugih engleskih romantičara, poput Kitsa i Kolridža. Treba takođe istaći i da Kovačić nije dobro poznavao engleski jezik, pa je ovo bio jedan od ograničavajućih faktora u njegovom razumijevanju i doživljaju engleske poezije, odnosno u prevođenju.

²¹⁶ Osim što je preveo izbor iz poezije engleskog romantizma, Kovačić je takođe napravio izbor iz engleske poezije od šesnaestog vijeka do modernog doba (Kovačić 1947). Ovaj izbor oslanjao se na dva izvora: *Zlatna riznica engleskih songova i stihova* (izdanje iz 1933. godine) urednika Frensis Tarnera Palgrejva, te i na njemačko izdanje *Antologije moderne engleske poezije* (*Anthologie der modernen englischen Poesie*) urednika L. L. Šukinga (L. L. Schücking) (nastala oko 1930–1936). Vjerovatno je Kovačić našao Blejkovu poeziju u izdanju Palgrejva. Kovačićev urednik Torbarina takođe tvrdi da je Kovačić posjedovao i izdanje sabranih djela Blejka, ali ne navodi tačno koje (Vidi: Tadijanović 1983, 543–44).

²¹⁷ Druga Dejmonova studija pod nazivom *Rječnik Blejka* (*A Blake Dictionary*, 1965) biće spominjana više puta, a 1990. godine će jedan njen manji dio biti preveden na srpski jezik.

Redona (Odilon Redon, 1840-1916) pod nazivom *Orangerie des Tuileries*, koju je organizovao Nacionalni muzej Oranžerija (Musée National de l' Orangerie) u Parizu od oktobra 1956. do januara 1957. (Peić opet ne navodi naziv ove druge izložbe, već ju je identifikovala T. Bakić). On kaže da je Blejkova zasebnost u tome što je on pjesnik koji slika, ističući da,

Što zamisli pjesnik, to bi trebalo da naslika slikar. Točnije: slikar bi trebao materijalizirati pjesnikovu halucinaciju. A to teško ide, gotovo uopće ne ide. I ono su najbolji Blejkovi trenuci, kad dolazi do sinteze halucinacije pjesnika i materijalizacije slikara. (Peić 1957, 219)

Drugi esej objavljen u Srbiji povodom ovog Blejkovog jubileja napisao je pisac Miodrag Pavlović (1928–2014), koji na Blejka gleda kao na potpunog izvanjka iz romantizma, što je i utisak koji se često osjeća u ovom periodu u srpskohrvatskoj recepciji Blejka. Iako su Blejka njegovi engleski savremenici smatrali za ludaka, Pavlović u njega gleda kao u „naivnog umetnika” koji je pisao pjesme, ali i kao na pjesnika ko je bio „ultraromantičar” (Pavlović 1957). Pavlović spominje poljskog naučnika Jakoba Bronovskog (Jacob Bronowski) i britansku kritičarku Ketlin Rejn (Kathleen Raine) kao autoritete koji su se bavili Blejkom, ne navodeći nazive njihovih kritičkih djela o Blejku. Pavlović hvali *Pjesme nevinosti i iskustva*, kao i *Vjenčanje Neba i Pakla*, ali grdi Blejkova ostvarenja *Jerusalim*, *Milton* i *Amerika*, proglašavajući ih pjesničkim promašajima. Zbog neprijateljskih pogleda koje je zauzimao prema Hrišćanstvu, Pavlović Blejka poredi s Ničeom. Uz njegov tekst odštampana je i ploča 1 iz Blejkove iluminirane knjige *Jerusalim*, na kojoj je dat Los koji otvara Vrata smrti, pri čemu je ova ploča pogrešno označena kao „Viljem Blejk: Ilustracija za Bibliju”. Ali, s obzirom na to da Pavlović ne navodi nigdje u tekstu Blejka kao vizuelnog umjetnika, moguće i da je ova reprodukcija zbunila tadašnjeg čitaoca. Međutim, valja primijetiti i da je ovo prva štampana reprodukcija djela Blejka koja se pojavila u nekoj publikaciji u Jugoslaviji.

Nikola Koljević (1936–1997), profesor književnosti na Univerzitetu u Sarajevu, govori o procesu geneze Blejkovih proročkih vještina i opisuje ga kao izuzetka iz engleskog romantizma. Tvrdi da je Blejk preteča iracionalizma, nadrealizma i psihoanalize (Koljević 1957). Uz njegov tekst je objavljen i crtež Blejka koji je uradio Džon Linel (John Linnell) oko 1825. godine pod

nazivom „Vilijam Blejk u Hampstedu” (“Wm Blake at Hampstead”). Međutim, u opisu crteža pogrešno stoji „Viljem Blejk, crtež iz 1821”.

Drugi kritički tekst objavljen je u Hrvatskoj od strane anonimnog autora. Ističe se Blejkov revolucionarni duh, uz napomenu da je on bio „jedini u Londonu, [koji se usudio] javno nositi jakobinsku crvenu kapu” (Anon. 1958). Dalje se Blejkovo djelo sagledava kroz paralele sa Svinbernom, Semjuelom Palmerom, Svedenborgom i Bemeom. Na naspramnoj strani data je slika Blejkove posmrtno maske. Spominju se Blejkova djela *Vizije* i *Vizije kćeri Amerike* [sic!] (Anon. 1958).

Prvi pomen Vilijama Blejka u Crnoj Gori zabilježen je relativno kasno – 1961. godine u časopisu *Susreti*, koji je važio za jedan od najznačajnijih poslijeratnih književnih listova u Crnoj Gori. Blejk se u ovom kontekstu spominje uz figuru irskog pjesnika, Vilijama Batlera Jejtisa. Tačnije, radi se o parcijalno prevedenom eseju Jejtisa *Simbolika poezije* (*The Symbolism of Poetry*, 1900), čiji je autor Dušan Puvačić (1936-2017), srpski kritičar i prevodilac. Kako je poznato, Jejts je bio jedan od glavnih promotera Blejkove posthumne reputacije, a i njegova rana poezija prožeta je uticajima Blejkovog simbolizma. Jejtsov esej, izvorno napisan 1900. godine, reprintovan je 1961. godine u Jejtsovoj knjizi *Eseji i uvodi* (*Essays and Introductions*, London: Palgrave MacMillan), koja je najvjerovatnije došla pod ruku prevodiocu Puvačiću. Do ovakvog zaključka dolazimo zato što su djelovi ovog Jejtsovog eseja u časopisu *Susreti* objavljeni upravo iste godine kada je i izašla ova Jejtsova knjiga u Londonu. U svom eseju Jejts nudi vlastitu definiciju simbolizma, i obrazlaže stavove o poeziji. Ilustrujući razmišljanja nekim primjerima iz poezije Bernsa, Šekspira, ali i elizabetanskog pjesnika, Tomasa Neša (1567 – c. 1601), Jejts u tom trenutku spominje i Blejka, ističući sledeće, „Počnite ovim Blejkovim stihom: ‘Vesele ribe na talasu kad mesec upije rosu’”²¹⁸ (Jejts 1961, 8). Navedeni Blejkov stih Jejts je preuzeo iz Blejkove poeme *Evropa: jedno proročanstvo* (*Europe: A Prophecy*, 1794).

Naredno pojavljivanje Blejka u crnogorskoj periodici biće takođe praćeno figurom Jejtisa, i to trinaest godina nakon Blejkovog prvog pomena u Crnoj Gori. Ovaj drugi „Blejkovski” pomen osvanuo je u progresivnom crnogorskom časopisu *Stvaranje* (1977). Časopis *Stvaranje* pokrenut je na Cetinju 1946. od strane Udruženja književnika Crne Gore, a objavljivao je priloge iz oblasti

²¹⁸ “the gay fishes on the wave, when the cold moon drinks the dew” (*Europe: A Prophecy*, 14: 3; E 65).

književnosti i istorije kulture. Ovoga puta radi se o nešto drugačijem kontekstu u kojem se javlja Blejk. Naime, preveden je izbor iz Jejtsove poezije od strane bosanskih prevodilaca Slobodana Blagojevića i Hamdije Demirovića. Uz taj izbor priložena je i kraća bilješka o Jejtsu, koja u jednom dijelu spominje Blejka na sledeći način, „U ranim Jejtsovim pjesmama osjećaju se odjeci Spensera, Šelija, Blejka i Rosetija” (Blagojević i Demirović 1977, 651).

Dakle, prvi tragovi Blejka u crnogorskoj literaturi su sitni jer se radi o pomenima. Ti pomeni su simboličkog karaktera (jer su dati u kontekstu simbolizma), ali takođe i preraphaelitsko-romantičarski, pošto je u opisanom drugom slučaju Blejkovo ime pomenuto uz figure Šelija i Rosetija. Ali, ono što je važno jeste da je Blejka u Crnu Goru uvela upravo pjesnička figura Jejtsa.

Prevodi Blejkove poezije od strane nepotpisanog prevodioca pojavili su se 1963. godine u hrvatskom časopisu *Razlog*. Radilo se o izabranim djelovima iz *Vjenčanja* (ploče 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 24) (Blake 1963; E 34, 35, 36, 37, 38, 39, 44). Ako se sada prisjetimo najranijih srpskih prevoda Marka Ristića (Blake 1924) i Stefanovića (Blake 1928), izraz „the doors of perception” ponovo je i u ovom slučaju preveden drugačije, odnosno kao „vrata opažaja” (Blake 1963, 377). U kraćem komentaru objavljenom uz ovaj prilog, Blejk se dovodi u vezu s francuskim nadrealistima, a pominju se i Hakslijeva *Vrata percepcije*.

Novi pogled na Blejka kao na izuzetka iz romantizma dao je Dušan Puhalo, profesor engleske književnosti na Univerzitetu u Beogradu, u poglavlju pod nazivom „Blejk: Život i ideje” objavljenim u svom udžbeniku pod nazivom *Istorija engleske književnosti XVIII veka i romantizma: 1700-1832* (Puhalo [1966] 1987). Puhalo ističe Blejkove radikalne ideje po pitanju života, etike i društva, koje su bile ispred njegovog vremena. Kako bi objasnio zašto je Blejk bio pjesnik koga je teško razumjeti, Puhalo ističe da se on više „služio jezikom mitoloških slika nego racionalnim izlaganjem” (Puhalo 1987 [1966], 150). Puhalo poredi Blejkove *Pjesme nevinosti i iskustva* sa Miltonovim *Izgubljenim rajem* i Šekspirovim *Kraljem Lirom*, navodeći na čudan zaključak da one imaju nisku poetsku vrijednost. Puhalo iznosi i začuđujuće slične negativne stavove po pitanju Blejkove likovne umjetnosti, ističući da je ona, „danas [je] opštepriznata”. [...], puna „znakova nedoučenosti”. [...] i „nespretnosti” (Puhalo [1966] 1987, 166).

Godine 1968. pojavila se važna antologija pod nazivom *Pesništvo evropskog romantizma*, u kojoj su bili uvršteni stihovi Blejka, Getea, Šilera, Bajrona, Igoa, Puškina, Mickjevića, i drugih. Predgovor Miodraga Pavlovića ovom izdanju navodi glavne karakteristike romantične poezije i u kraćim crtama opisuje svakog pjesnika. Blejk je opisan kao neko ko „piše svoje proročke poeme

širokog stiha, i u simboličkim integralima koji obuhvataju realnu istoriju njegovog veka i jednu sinkretičnu mitologiju koja je zasnovana pre svega na kritici puritanskog protestantizma” (Pavlović 1968a, 15). Blejkove pjesme na srpski jezik prevela su dva pjesnika – pomenuti Pavlović i Ljubomir Simović (r. 1935) sledećim redosljedom: „Otrovno drvo” (“The Poison Tree”), „Crkvicu videh svu od zlata” (“I Saw a Chapel All of Gold”), „Detinja tuga” (“Infant Sorrow”), „Tigar” (“The Tyger”), „Vrt ljubavi” (“The Garden of Love”), „Lakedemonske pouke” (“Lacedemonian Instructions”), „Anđeo, predsednik mog rođenja” (“The Angel that Presided O’er my Birth”), „Anđeo” (“The Angel”), „Kristalna soba” (“The Crystal Cabinet”), „Umstveni putnik” (“The Mental Traveller”) i „Izreke pakla” (“Proverbs of Hell”) (Blejk 1968; Pavlović 1968b, 53–60). Ipak, ovaj prevod ne teče. Značenje stihova je često žrtvovano zarad rima, posebno u pjesmama: „Crkvicu videh svu od zlata”, „Tigar”, „Vrt ljubavi” i „Kristalna soba”.

Hrvatski prevodilac, Marko Grčić (r. 1938), napravio je solidne prevode Blejkove poezije. Godine 1968. u književnom časopisu *Kolo* (Blejk 1968) Grčić je objavio prevod *Vjenčanja*. U istom izdanju časopisa objavljen je i Grčićev prevod Jejtsovog eseja „Vilijam Blejk i imaginacija” (“William Blake and the Imagination”) (Yeats 1968). Grčić je nastavio sa objavljivanjem svojih prevoda, te je u hrvatskom nedjeljniku *Telegram* (Blejk 1970) objavio „Devet pjesama” Blejka. Grčićev prevod djeluje prirodno, pošto je odabir riječi u prevodu semantički blizak originalu. Grčić u komentarima navodi da je Blejkova poezija uzrokovana strasnim čitanjem neoplatonista (Porfirija Tirskog, Plotina, Jambliha i Prokla, i Tomasa Tejlora u prevodu), fakat koji je „višestruko [je] zanimljiv za razumijevanje njegove simbolike i goleme sposobnosti asimilacije” (Blake 1970). Iako Grčić nigdje direktno ne navodi britansku kritičarku Ketlin Rejn, ova njegova konstatacija dosta podsjeća na stavove iznijete u njenoj studiji pod nazivom *Blejk i tradicija* (*Blake and Tradition*, 1968). On hvali Džordž Mils Harperovu (George Mills Harper) studiju *Neoplatonizam Vilijama Blejka* (*Neoplatonism of William Blake*, 1961), koja je najvjerovatnije bila i izvor na kojem je on zasnovao građu u ovom tekstu. Grčić takođe opisuje Blejka kao gravera i akvarelistu.

Zahvaljujući neobičnom književnom daru, Grčić je objavio knjigu prevoda Blejkove poezije pod nazivom *Vizije* (Blake 1972b). Ovo izdanje sadrži izbor iz Pjesama nevinosti i iskustva, rukopisa *Rossetti*, rukopisa *Pickering* i *Vjenčanje*, kao i iz dužih poema (*Thel*, *America*, *Europe*, *Urizen*, *Ahania* i *Four Zoas*). Za prevodilačku podlogu je uzeto izdanje Džefrija Kajnsa (Geoffrey Keynes) *Sabrana djela Vilijama Blejka* (*The Complete Writings of William Blake*,

1966). Grčić prati sintaksičku strukturu i red riječi Blejkvog jezika, uspijevajući da prenese sličnu poruku i ton kao i u originalu. U tekstu uvoda ovog izdanja, Grčić spominje usporenu recepciju Blejka u Engleskoj: „Osebnost njegovih vizija, izričit nedostatak smisla za zdrav razum, ezoteričnost filozofskih nazora, simbolika posuđena iz Jaköba Bohmea, Swedenborga i neoplatoničara – to su morale biti stvari prema kojima je njegovo prosvjetiteljsko stoljeće jamačno osjećalo instinktivnu odvratnost” (Blake 1972b, 6). Grčićev uvod daje širi književni osvrt, upoređujući Blejka sa Kolridžom i raspravljajući o Blejkovoj mitologiji i simbolizmu. Blejk je takođe spomenut i kao slikar koji se divio Rafaelu i Direru. Grčić se poziva i na T. S. Eliotov esej o Blejku (Blake 1972b, 10).²¹⁹

Grčićeva knjiga *Vizije* bila je među prve dvije knjige prevoda Blejkove poezije objavljene u Jugoslavije nakon Drugog Svjetskog rata. Druga knjiga bila je objavljena pod nazivom *Blejk*, a prevod je sačinila srpska anglistica, Ranka Kuić (Blake 1972a). Dok je Grčić bio pjesnik, Kuić (1925–2000) je bila profesor na katedri za engleski jezik Univerziteta u Beogradu.

Figura Blejka kao ekscentrika ponovo se javlja, sada kod Kuić u uvodu za njenu knjigu prevoda Blejkove poezije. Ona govori o njemu kao o „umetnik(u) pera i kičice” (Kuić 1972, [n. p.]), portretišući ga dalje kao ekstremnog vizionara jakog glasa koji satirično napada hrišćanstvo. Blejk se spominje i kao graver koji je crpio inspiraciju iz Biblije, Milтона i Šekspira. Prevod koji je napravila Kuić je dosta muzikalan. Njen interes za engleski romantizam kulminirao je anotiranim antologijom objavljenom pod nazivom *Antologija engleske romantičarske poezije* (1974), koju je ona prevela i uredila. Antologija je nagrađena priznanjem Miloš N. Đurić za najbolje prevedenu knjigu poezije u Srbiji. Dio o Blejku odnosi se na ranije neobjavljivane prevode Kuić, kao i na esej pod nazivom „Blejk, pesnik ljudske duše” (Kuić 1989, 329–31), koji čini revidiranu verziju njenog uvoda u knjigu *Blejk* (1972a). Kuić ukratko govori o Blejkovoj recepciji

²¹⁹ Kako bi se prilagodio čitaocima osnovnoškolskog uzrasta, Grčić je pojednostavljenim jezikom napisao esej „William Blake” i objavio ga u dječijem časopisu *Modra lasta* (Grčić 1978). Uz esej je objavljen i Grčićev prevod pjesme „Jeseni” (Blake 1978). Interesantan je, dakle, ovakav pogled na Blejka kao na autora dječije literature. Međutim, ovaj ton recepcije nikad u Jugoslaviji nije ozbiljnije zaživio.

u Jugoslaviji.²²⁰ Interesantno je da ona podržava neafirmativno nastrojene stavove Dušana Puhala o Blejku iz 1966.²²¹

Povodom obilježavanja jubileja sto pedeset godina od Blejkove smrti 1977. godine, hrvatska naučnica i književnica, Irena Lukšić (1953-2019), objavila je članak u kojem oslikava Blejka kao ekscentrika koji se nije uklapao u okvire tada popularne britanske umjetnosti. Naziva ga „najvećim romantikom među predromantičarima” (Lukšić 1977, 33), na čiju su mračnu filozofiju i alegorije uticali njegov privatni mizerni život i nerazumijevanje od strane javnosti. Lukšić naglašava specifičan spoj revolucionarnog i religioznog kod Blejka, i daje vlastite poglede na Blejkovu umjetnost. Na primjer, ona objašnjava da su Blejkove figure na slikama uvijek date naglašene kako bi istakle bol i nemir. Lukšić takođe pominje Blejkov uticaj na Šelija, ali i na irskog dramatičara, Džordža Bernarda Šoa (George Bernard Shaw, 1856-1950) – o čemu se prethodno nije raspravljalo u nas.

2.5. 1980–2003: „Mikro-čitanje” Blejka

Tokom 1980-ih i 1990-ih više se čuje o vizionarskim i revolucionarnim aspektima Blejkove poezije, ali i o Blejku kao piscu teškom za razumijevanje i piscu koji je u sukobu sa vlastitom sredinom. Ovakva zapažanja dolazila su od strane univerzitetskih profesora, prevodilaca, kritičara i pisaca. Tokom ovog perioda više se osjećao uticaj angloameričkih kritičara, posebno kroz rad Ketlin Rejn i Nortropa Fraja (Northrop Frye). Ipak, prevodi Blejkove poezije u ovom razdoblju nisu bili naročito uspješni.

Godine 1980. Marko Grčić objavio je *Vječno evanđelje*, knjigu koja se sastoji od izabrane Blejkove poezije u njegovom prevodu, sa detaljnim anotacijama (Blake 1980b). Grčićev uvod u ovo izdanje pruža nove biografske podatke, crpeći iz biografije Mone Vilson (Mona Wilson) pod nazivom *Život Vilijama Blejka (The Life of William Blake, 1927)*, koja je reprintovana 1971. godine. Spominjući Blejkov misticizam, Grčić objašnjava koliko se u pogledu toga i sam mučio u

²²⁰ Iako u svega tri skromna paragrafa Kuić govori na ovu temu, ona je ipak bila prva osoba koja je spomenula u Jugoslaviji.

²²¹ Osim nekih angloameričkih autora, Kuić za dalja čitanja preporučuje i Puhalaov udžbenik *Istorija engleske književnosti (1700–1832)* (Puhalo [1966] 1987).

svojim prevodima: „Najgorče što sam u ovome poslu osobno iskusio to da sam sama sebe, katkad, hvatao gdje na ‘pliću’ razinu prevodim ono što je Blejk kazao na ‘dubljoj’” (Blake 1980b, 193).

U svom udžbeniku *Engleska književnost doba romantizma: 1789–1832* srpski anglista i prevodilac, Aleksandar Nejgebauer (1930–1989) posvećuje jedno cijelo poglavlje Blejku (Nejgebauer 1981). Spominje Blejkov smisao za humor, o čemu se rijetko raspravljalo u književnoj nauci. Nejgebauer govori o vizionarnim i revolucionarnim atributima Blejkove poezije, dajući zaoštrenu perspektivu po pitanju Blejkovog mističnog i književnog zaleđa, upućujući na Antinomijance, Bemea, Svedenborga, Neoplatoniste, Tomasa Čatertona, Makfersona, Milтона i Greja, kao i na A. L. Mortona, D. C. Hardinga (D. W. Harding), C. M. Bauru (C. M. Bowra) i Volfa Mankovica (Wolf Mankowitz).

Interesantan momenat u razvoju kritičke svijesti o Blejku dao je Živorad Mihajlović Slavinski (r. 1937), srpski klinički psiholog i okultista, koji je napisao više knjiga o hermetizmu i okultizmu, i držao brojne seminare po svijetu na temu spiritualizma i „nove ljudske svijesti”. Slavinski posvećuje čitavo jedno poglavlje Blejku u svojoj samizdat knjizi *Njihov onostrani život* (1981). Razmišljajući zašto je Blejk težak za razumijevanje, on navodi:

U saglasnosti sa alhemijskom tradicijom, Blejk je dosledno pisao nejasno, pružajući gde-gde nagoveštaje pravih značenja, tako da su i njegove naizgled jednostavne misli podrazumevale veoma razgranate sadržaje. [...] Od tvrdnji kako je razgovarao sa anđelima i vilenjacima Blejk je, do posljednjeg daha, ostao dete u biblijskom i alhemijskom smislu te reči, dete kao simbol nevinosti u kojoj je jedino moguće spoznati pravu istinu. [...] Nije želeo da bude jasan i lako shvaćen, zahtevao je veliki napor i saradnju čitaoca (Slavinski 1981, 100).

Slavinski se takođe poziva na Ketlin Rejn i njenu studiju *Blejk i tradicija* (*Blejk and Tradition*, 1968), zatim na Blejkova pisma Batsu (Butts) i na Blejkov spjev *Jerusalim*.

Poput Slavinskog, tako i profesorka Ivanka Kovačević u svom udžbeniku *Engleska književnost* (1983), objavljenom u Sarajevu, takođe nastoji da objasni zašto je Blejk težak za razumijevanje. Razlika je u tome što je Slavinski po pitanju ovoga pozitivan, dok Kovačević na

Blejkovu umjetnost ipak gleda neprijateljski, ne smatrajući da su njegove ilustracije naročito originalne. Ona takođe smatra da su Blejkov protestantski milje, samoukost i inventivnost faktori koji su ga oblikovali.

Godine 1990, četiri mjeseca prije svoje smrti, kanadski profesor i veliki poznavatelj Blejka, Nortrop Fraj posjetio je Ljubljanu, gdje je prisustvovao otvaranju odjeljenja za kanadske studije. Obliznji Univerzitet u Zagrebu je iskoristio ovu priliku da pozove Fraja i uruči mu počasni doktorat. Razgovor sa Frajem snimala je Hrvatska nacionalna televizija, a njegov kraći montirani dio emitovan je na Trećem programu hrvatskog radija. Transkript ovog razgovora bio je objavljen u naprednom hrvatskom književnom časopisu *Republika* („Northrop Frye u razgovoru” 1990, repr. u Frye 2000, 409–20). Fraj je razgovarao s Ivom Vidanom (1927–2003), višegodišnjim načelnikom katedre za engleski jezik na Univerzitetu u Zagrebu, i sa njegovom kolegicom, Janjom Ciglar Žanić (r. 1946), profesorkom engleske književnosti. Glavne teme ovog razgovora bile su osnovne pretpostavke Frajevog književno-teorijskog modela u kontekstu toga kako se one odnose prema drugim dominantnim pravcima književne teorije, te i Frajev kontinuirani interes za tri velika engleska pjesnika - Šekspira, Milтона i Blejka. Fraj je u ovom razgovoru, između ostalog, naveo i motive ličnog bavljenja Blejkom:

Ja sam živio u svom kulturnom okolišu – to će reći, među nonkomformističkim protestantima u Kanadi – i taman sam trebao zaći u uobičajeni obrazac bunta i odbacivanja, kad sam se susreo s Blejkom i otkrio da je on u takvu okolišu našao toliki imaginacijski smisao o kojemu ja nisam ni sanjao da ga je moguće naći. Moja sredina i dodir s njom potpuno su mi se razjasnili, a Blejk je od mene napravio osobu koja će možda imati što reći, možda o tome što njega razlikuje od drugih. Tako sam zaronio u proučavanje Blejka („Northrop Frye u razgovoru” 1990, 53).

Frye je zatim napisao esej u kojem govori o utiscima njegove posjete Jugoslaviji, koji je posthumno objavljen u *Sabranim djelima Nortropa Fraja: Nortrop Fraj o Kanadi (Collected Works of Northrop Frye: Northrop Frye on Canada, 2003)*. Važno je primijetiti da Frajeva posjeta Jugoslaviji nije uzrokovala prevod njegove kritičke studije o Blejku *Strašna simetrija (Fearful*

Symmetry, 1947) na hrvatski, niti na srpski jezik. Ipak, drugo Frajevo uticajno djeo, *Anatomija kritike* (*Anatomy of Criticism*, 1957), doživjelo je drugačiju istoriju: kompletno je bilo prevedeno na hrvatski jezik 1979, uz nekoliko reizdanja i novijih prevoda na srpski tokom 2000. godine.

Kritički tekst koji je objavio Miodrag Pavlović 1990. godine fokusira se na Blejkove duže poeme. U njemu se ističe da je Blejk bio „mitopoetički pesnik” (Pavlović 1990, 135), kojem je pošlo za rukom da „stremljenje arhetipa antropomorfnosti u sebi otkrije” (Pavlović 1990, 139). Autor odbacuje Frajevo poimanje uticaja figura Starog zavjeta na Blejkovu mitologiju. On Frajev stav definiše „makro-čitanjem poezije” i umjesto njega uvodi „mikročitanje” (Pavlović 1990, 138), koje, poput Ketlin Rejn, s jedne strane stavlja Blejka u dodor s neoplatonistima, a s druge strane, nadilazi „sublimni spiritualizam neoplatoničara” (Pavlović 1990, 139).

Te 1990. godine izašao je trobroj književnog časopisa *Gradac* posvećen Blejku (Šuica 1990). Uredio ga je srpski istoričar umjetnosti, Nikola Šuica (b. 1960), sada redovni profesor na Fakultetu likovnih umjetnosti u Beogradu. U njemu su objavljeni hrvatski i srpski prevodi tekstova angloameričkih autora (S. Foster Dejmonov *Blake Dictionary*, Nortrop Frajev “Blake’s Introduction to Experience”, Harold Blumov “Four Zoas or ‘Aspects of Existence’”, Ketlin Rejnin “The Secret and the Matter”, T. S. Eliotov “William Blake”, i drugi), kao i srpski i hrvatski prevodi Blejkove poezije. Uvod je napravio Šuica, nakon čega je objavljena Blejkova životna hronologija, izbor iz njegovih kraćih i dužih pjesama, Šuicin prevod Blejkovog *Opisnog kataloga*, i esej poljskog pisca, Časlava Miloša, „Čemu nas je učio Blejk”.²²² Ponovo je objavljen tekst Miloša Crnjanskog o Blejku iz 1927. godine, Haim Alkalajev tekst iz 1931, i Šuicin esej o Blejkovim ilustracijama *Knjge o Jovu*, praćen Blejkovim pločama iz ovih ilustracija.

Možda je ovakav prikaz Blejka mogao dobro da posluži čitaocima u Jugoslaviji te 1990. godine koji nisu bili upoznati sa Blejkovim likovnim iliti pjesničkim djelom. I posebno je važno što je časopis sadržao i Blejkovu životnu hronologiju, koja nije često objavljivana u jugoslovenskim publikacijama. Ipak, većina kritičkih ili poetskih tekstova nije specijalno prevedena za taj trobroj, odnosno nije objavljena po prvi put, već samo ponovo doštampana iz ranijih izdanja i publikacija nakon manje ili veće vremenske pauze. Dakle, više se radilo o presjeku i izboru onoga što je do tada bilo već objavljeno o Blejku u Jugoslaviji, a ne o nekom ekskluzivitetu, koji bi pratio novija naučna dostignuća i saznanja iz oblasti studija o Blejku – kako

²²² Miloš je odigrao važnu ulogu u poljskoj recepciji Blejka.

iz pera angloameričkih kritičara, tako i iz pera domaćih kritičara – što bi se možda i očekivalo od ovakve jedne prigodne publikacije. Možda je najveći doprinos ovog trobroja upravo Šuicin ekskluzivni prevod Blejkovog *Opisnog kataloga*, odnosno kataloga koji je pratio Blejkovu jedinu izložbu za života iz 1809. u Londonu, a uz to i Šuicin esej o Blejkovim ilustracijama *Knjige o Jovu*, koje prethodno na ovim prostorima nisu bile predmet diskusije. Na ovaj način, Šuica je čitaocu u Jugoslaviji posrednije mogao približiti Blejkove stavove o umjetnosti i više ga dočarati kao slikara.

Ne naročito uspješan prevod Blejkovih pjesama pojavio se u časopisu *Povelja* 1994. godine od strane srpskog autora, Dragana Hamovića (r. 1970). Prevod je neuspjeo iz razloga što prevodilac smatra da se Blejkovo iskustvo dječijeg viđenja svijeta u njegovim songovima može adekvatno prenijeti srpskom čitaocu putem korišćenja jezika srpskih narodnih pjesama. Hamović pogrešno vjeruje da „arhetipski složaj ispod prozirnog iskaza srpske narodne lirike” odgovara Blejkovom dječijem pogledu na svijet i da se slaže s „obnovom i preformulacijom mitskog govora” (Blake 1994, 57). U komentaru koji prati prevod, Hamović čak pogrešno opisuje Blejka, smatrajući ga „zasnovateljem engleske romantike” (sic!) (Blake 1994, 57). Jednostavno govoreći, duh Blejkove poetike ipak je drugačiji od duha srpskih narodnih pjesama, te stoga objavljeni prevod nije uspio prenijeti ništa od Blejkovog pjesničkog glasa. Uz to, značenje je žrtvovano zarad rime. Između ostalog, neprijatno zvuči i fraza „vatren sev” koja je dobivena prevođenjem „burning bright” iz pjesme „Tigar”, ili pak izraz „crvenper-milane”, dobijen prevođenjem „pretty robin” iz Blejkove pjesme „Cvetanja” (“The Blossom”).

Aleksandar Bjelogrić (r. 1967), srpski prozni pisac koji u svom djelu obrađuje teme fantastike, ukazuje na važnost trobroja časopisa *Gradac* posvećenom Blejku (Bjelogrić 1994). On, pak nalazi neobične sličnosti između Blejka i austrijskog psihoanalitičara, Vilhelma Rajha (Wilhelma Reicha, 1897–1957), primjećujući da Blejkov „Bog je pasivno koje se klanja Razumu”²²³ i čovjekova nemogućnost da se ostvari korespondiraju Rajhovom poimanju seksualne represije koja je izazvana društvom i autoritativnom familijom. On takođe zapaža da su postojale izvjesne biografske sličnosti između Rajha i Blejka: oboje su bili tragično neshvaćeni od strane društva, i oboje su bili „sumnjičeni za jeres, hrišćansku ili psiho-analitičku” (Bjelogrić 1994, 28).

²²³ “God is the passive that obeys Reason” (*Marriage of Heaven and Hell* 3: 4; E 34).

U knjizi *Dobri demon* (1995) Radoslav Josimović (1919–1991), bivši profesor književnosti na Odsjeku za opštu književnost u Beogradu, fokusira se, sasvim neobično, na Blejkovu vizuelnu umjetnost, a ne na poeziju. Blejka dočarava kao figuru koja nadilazi vlastitu epohu i koja će tek naslutiti pojavu estetskog senzibiliteta dvadesetog vijeka. Blejkova filozofija sagledana je iz ugla animizma, a umjetnost iz ugla antropocentrizma: „Nema žena-anđela ni starijih anđela! [...] Njegova božanska ili ljudska mlada tela su naga s blago naznačenim oznakama za pol, i u njima nema naglašene senzualnosti. [...] Čak i Sotona ima lepo telo” (Josimović 1995, 127). Ipak, Josimović nevoljno priznaje da djeca na Blejkovim slikama „nisu dovoljno reljefna, već rasplinuta” (Josimović 1995, 126). On nalazi sličnosti između Blejkove umjetnosti i umjetnosti francuskih slikara Pjera Piviza de Švaneza (Pierre Puvis de Chavannes, 1824-1898) i Žana Koktoa (Jean Cocteau, 1889-1963), kao i belgijskog nadrealističkog umjetnika, Renea Magrita (René Magritte, 1898-1967). Blejkove ilustracije *Miltona* ovdje su date kao apolonska sinteza poetskog i vizuelnog. Blejkova minijatura slika *Duh buve* (c. 1819–20, Butlin #750) tretirana je kao parnjak Urizenu, ali i kao proizvod Blejkovih halucinacija. Interesantno je, pak, da govoreći o Blejkovoj „nevinosti” (“innocence”), Josimović ipak koristi riječ nešto drugačijeg značenja – „čednost”.

U eseju hrvatskog autora i predavača na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, Igora Grbića (r. 1970), nazire se pokušaj tumačenja Blejkovog koncepta zla. Autor smatra da zlo nikada nije interesovalo Blejka, i stoga tvrdi da engleski pisac Svinbern „čini pjesniku [Blejku] medvjedu uslugu kad ga pozdravlja kao nacionalnog proroka zla” (Grbić 1996, 67). Grbić dalje govori o Blejkovim djelima *Jerusalim*, *Urizen*, *Ahania*, *Vjenčanje Neba i pakla* i *Pjesme nevinosti i iskustva*, i zatim, što je vrlo neobično, revidira i ispravlja postojeće prevode Blejkove poezije Marka Grčića – „Otrovno drvo” i „Krasni cvijet ruže”.

Udaljeni eho Blejkove poezije nazire se u pozorišnom komadu *Slučaj Helen Keler*, u produkciji Dah teatra iz Beograda iz 1998. godine. Komad obrađuje život američke gluve i slijepe autorke, Helen Keler, koja ima izraženu potrebu za komunikacijom. Osim Blejkove poezije, u komad su uključeni i fragmenti literarnih djela P. B. Šelija, Svedenborga, Borhesa, Laua Cua, Rumija i Jejtisa. S obzirom na to da nisam uspjela da dođem do teksta scenarija ovog komada, interesovalo me je koje su Blejkove pjesme u njemu bile korišćene. U e-mail razgovoru sa režiserkom komada, odnosno direktorkom Dah teatra, Dijanom Milošević (r. 1961), dobila sam odgovor: „Da, koristili smo pesme Vilijama Blejka u predstavi ‘Slučaj Helen Keler’, i to samo dve. [...] Koliko se sećam, našli smo te pesme u knjizi o Emanuelu Swedenborgu” (D. Milošević,

email autorki, 20. 02. 2014). U nemogućnosti da se sjeti koje Blejkove pjesme su koristili u predstavi, Milošević je ipak priznala da je njen primarni interes bio Svedenborg, a ne Blejk.

Blejkova poezija privukla je poetski senzibilitet srpskog angliste, Dragana Purešića, koji je napravio prevod prvog izdanja kompletnih *Pjesama nevinosti i iskustva* (Blake 1998), i visokim filozofskim tonom napisao predgovor, gdje posebno hvali Blejkov simbolični izraz. Prevod posjeduje sladunjave melodije, koje nisu uvijek usaglašene s izvornim Blejkovom osjećajem niti značenjem. Takođe, primjetni su i slučajevi neprikladne upotrebe određenih riječi u semantičkom i pragmatičnom kontekstu. U tom kontekstu demonstrativni su prevodi pjesama: „London”, „Dadiljina pesma” (“Nurse’s Song”) i „Pobojah se mog vetra bes će” (“I fear’d the fury of my wind”).

2.6. 2003–2014: Od „Kristalne sobe” do „Tamne zvezde”: Blejk kao umjetnička inspiracija

Inspiraciju za stvaranje u Blejkovom djelu pronašle su tri likovne umjetnice: hrvatska grafička umjetnica Zdenka Pozaić (r. 1940), srpska slikarka i crtačica Simonida Rajčević (r. 1974), srpska digitalna umjetnica Aleksandra M. Jovanić (r. 1976).²²⁴

Hrvatska umjetnica Zdenka Pozaić napravila je djelo koje podsjeća na ona iz Blejkovih iluminiranih knjiga. Naime, u sklopu svoje bibliofilske edicije *Riječ i slika* ona je napravila nekoliko grafičko-pjesničkih mapa, štampanih u ograničenim tiražima. Svaka mapa sadrži pjesmu određenog autora koja je ilustrovana drvorezom u boji. Četvrta serija bibliofilske edicije bila je dovršena i promovisana 2005. godine, a prva knjiga u sklopu nje izašla je 2002. godine. Ta četvrta serija sastoji se od pet grafičko-pjesničkih mapa, od kojih je jedna (Pozaić 2003) posvećena Vilijamu Blejku. Nazvana je „Kristalna soba” (“The Crystal Cabinet”) (Vidi Sliku 12) po istoimenoj Blejkovoj pjesmi i sadrži tri stranice. Pjesma je data u engleskoj verziji i praćena je hrvatskim prevodom Luka Paljetka (r. 1943). Na drugoj stranici ove mape dat je Pozaićkin drvorez u boji, ručno štampan na japanskom papiru. Središnji motiv drvoreza čini dlan desne ruke

²²⁴ Zahvaljujem se Simonidi Rajčević i Aleksandri M. Jovanić, koje su mi poslale e-kopije svojih doktorskih teza, kao i Zdenki Pozaić, koja mi je poslala svoju pjesničko-grafičku mapu inspirisanu Blejkom.

prekriven krvlju, koja gusto teče. Komplementarnost boja narandžaste i zelene (koja, spuštajući se k dnu, postaje plava) istaknuta je kroz dva pravougaonika sličnih dimenzija koji prelaze jedan preko drugog.

Umjetnička kritika toplo je primila grafičko-pjesničke mape Pozaičke. Tonko Maroević (1941 – 2020), član Hrvatske akademije nauka i umjetnosti, okarakterisao je Pozaić kao umjetnicu koja stvara „na razmeđu figuracije i apstrakcije”. U pozivnom pismu za promociju četvrte serije edicije *Riječ i slika*, Maroević napominje:

No bitni su za njezine kompozicije jukstaponirani planovi različite hromatike, najčešće okomito diferencirane plohe toplih i hladnih tonova. [...] Tako da u četvrtom kolu njezinih izdanja možemo ravnopravno primati i Blakeovu ezoteričnost i Whitmanovu ekstatičnost i Halasovu oniričnost i Bellintanijev unanizam i Mascionijev egzistencijalni posthermetizam’ (Maroević 2005, [n.p.]).²²⁵

Drugi kritičari na sličan način su doživjeli Pozaićkine grafičko-pjesničke mape. Primjerice, Iva Körbler (r. 1973) takođe zapaža elemente apstraktnog, napominjuću da se oni javljaju kao „rezultat [su] velike grafičke discipline i rijetko viđena osjećaja za boju i redukciju na adekvatne simbole i metafore” (Körbler 2005). Ovako pozitivna kritička recepcija svakako je pogodovala daljem grafičkom i vizuelnom radu Pozaičke.

Srpska umjetnica Simonida Rajčević iskoristila je dva Blejkova rada kao predloške za umjetničku apropijaciju u sklopu instalacije njenih crteža pod nazivom *Tamna zvezda* (2011). Prvi rad (Vidi Sliku 13) je Blejkov dizajn *The Ancient of Days*, uzet iz naslovnice za njegovu eliminiranu knjigu *Evropa: proročanstvo*. Rad Rajčevićeve ispresijecan je s dva citata. Prvi je iz

²²⁵ Umberto Bellintani (1914–1999) bio je italijanski pjesnik poznat po opisivanju dubokih emocija. Grytzko Mascioni (1936–2003) bio je italijansko-švajcarski pjesnik, romanopisac i esejista, čiji je stvaralački opus bio inspirisan mitovima i istorijskim likovima drevne Grčke. František Halas (1901–1949) bio je češki pjesnik, koji je istraživao tragične i apsurdne situacije pojedinca zarobljenog u modernom društvu.

pjesme “E-Bow the Letter” (1996) američkog rok benda R.E.M., a drugi je iz pjesme Lenarda Koena “Famous Blue Raincoat” (1971).

Za drugi predložak Rajčević je uzela Blejkovu sliku *Nebuchadnezzar*. Ovaj crtež (Vidi Sliku 14) takođe je ispresijecan s dva citata. Prvi je iz pjesme “Violet” (1991) američke rok pjevačice Kortni Lav (Courtney Love). Drugi je iz pjesme Pati Smit (Patti Smith) pod nazivom “Rock’n’Roll Nigger” (1978). Drugi citat, preuzet iz Blejkove *Sveske*, prevučen je preko crteža portreta francuskog pjesnika Artura Remboa (Arthur Rimbaud, 1854-1891), i kaže, „Ako si napravio krug da u njega uđeš/ Uđi u njega sam, i vidi kako je”.²²⁶

Ova instalacija sačinjavala je prvi dio doktorskog umjetničkog projekta Rajčević. Bila je postavljena u beogradskoj galeriji Zvono tokom aprila 2010.²²⁷ Cjelokupni doktorski umjetnički projekat Rajčevićeve bio je zasnovan na metodi umjetničke apropijacije kao jednog od mogućih aspekata intertekstualnosti.

U svom projektu *Tamna zvezda*, Rajčević je napravila prostoriju sa ukupno 122 crteža na crnim plastičnim kesama za smeće srednje dužine. Kao predlošci za ove crteže poslužile su fotografije djela drugih autora, kao i citati iz književnosti, poezije i pop muzike. Instalacija se sastojala i od audio rada čiji elementi potiču od književnih i muzičkih citata koji se nalaze na crtežima. Teme kojima se Rajčević bavi u *Tamnoj zvezdi* su univerzalne: čovjek i njegova uloga u društvu, ljudski odnosi, seksualnost, muzika i književnost. Ovakva umjetnost daje posmatraču mogućnost da na ličnoj osnovi protumači ove teme. Rajčević (2015, 68) objašnjava funkciju citata na sledeći način: „stvoriti novo značenje kako slike tako i teksta. Citati su napisani na nekoliko jezika i to: engleski, srpski, nemački, ruski, francuski”.

Većina crteža na ovoj instalaciji bila je izvedena bijelim uljanim flomasterom. Na manjem broju crteža korišćeni su i uljani flomasteri u boji plave, crvene, sive, narandžaste, žute, pink i zlatne. Instalacija je imala posebno osvetljenje (prigušeno neonsko koje se odbijalo o

²²⁶ “If you have form’d a circle to go into/Go into it yourself, and see how you would do” (Blake, *Satiric Verses and Epigrams*; E 516).

²²⁷ Drugi dio njenog doktorskog umjetničkog projekta takođe je činila instalacija crteža, ali pod nazivom „Ljudske aktivnosti: Bespomoćni”, a bila je postavljena 2012. god. u galeriji Muzeja železnice u Beogradu. Teoretski osnov oba projekta bio je odbranjen kao doktorska disertacija na Univerzitetu umetnosti u Beogradu 2015. Sam naziv doktorske disertacije, *Izgubljeni raj*, aludira na Džona Milтона (John Milton, 1608-1674), čiji poetski izraz Rajčević smatra bliskim vlastitom. (Rajčević 2015).

aluminijumsku površinu), kako bi sjajne i tamne površine plastičnih kesa i blistavi trag uljanih flomastera mogli što bolje da se vide (Vidi: Rajčević 2015, 66).²²⁸

Instalacija Rajčevićeve uspjela je uspješno da fiksira Blejka unutar srpske pop kulturne scene, između ostalog i zbog Pati Smit, koja se upravo tada zadesila u Beogradu, i koja je lično i došla na njenu izložbu. Ta posjeta izazvala je veću medijsku pažnju, kao što možemo zaključiti i po članku objavljenom u srpskom dnevnom listu *Danas*, „Susret izgleda da je posve nalikovao opisu onog susreta Pati Smit sa njenim pak velikim idolom Bobom Dilanom, objavljenom u sada već čuvenom intervjuu za magazin ‘Rolling Stone’ 1976. godine. Čuda se zaista događaju ponekad” („Snaga i toplina umetničke posvećenosti” 2010). Drugi članak objavljen u srpskom dnevnom listu *Politika* istakao je da se „Pati Smit zadržala [se] na izložbi oko sat vremena. Pažljivo je razgledala crteže”. („Ne odustaj, rekla mi je Pati Smit” 2010). Isti tekst navodi i da [je] „Tamna zvezda” Simonide Rajčević je tužan univerzum sastavljen od ličnosti, ikona umetnosti, literature i muzike čiji je život obeležen tragikom. I Pati Smit je jedna od njih” („Ne odustaj, rekla mi je Pati Smit” 2010).

Primjer Blejka u digitalnoj umjetnosti nalazimo u djelu srpske digitalne umjetnice i programerke, Aleksandre M. Jovanić (Vidi Sliku 15). U pitanju je minorni dio njenog doktorskog umjetničkog projekta, *Bajt ima osam bitova* (2011). Prezentovan u vidu bloga, projekat čini dio serije od osam interaktivnih i kraćih nezavisnih internet formi rađenih po motivima iz kraćih priča i pjesama Viliijama Blejka, Itala Calvina, Vaska Pope, Milene Pavlović Barili i drugih, od kojih je svaka napravljena putem tipografskih ilustracija i animacija. Posmatrač treba da klikne na objekat kako bi ispratio proces građenja Blejkovog „interaktivnog” „Otrovnog drva”.²²⁹ Kako umjetnica pojašnjava,

Isprva je drvo trebalo da ima neku ‘otrovnju boju’, da bi na kraju sve bilo prilično neutralno sa nelogičnim bojama i teksturama za neke druge elemente. Slova koja

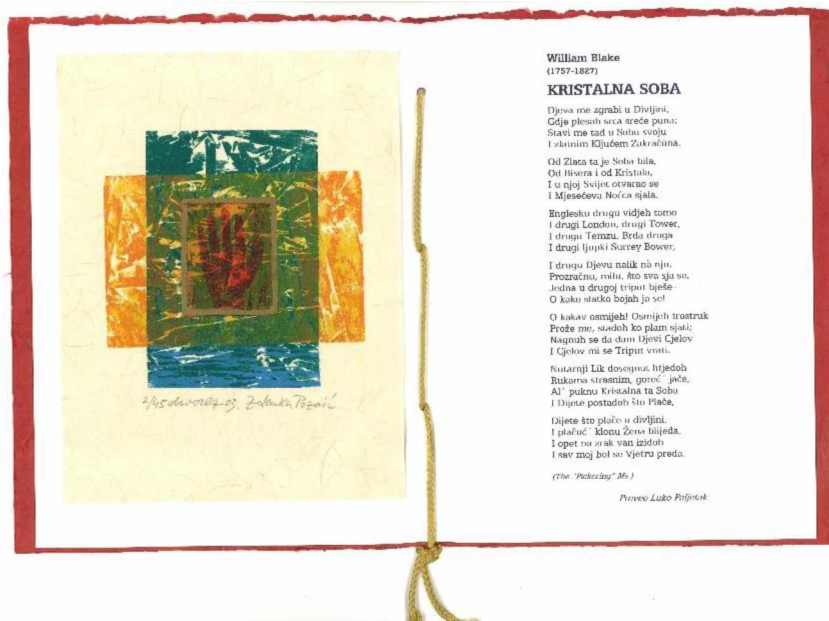
²²⁸ Osim Blejka, drugi autori, umjetnici i muzičari čije je djelo inspirisalo projekat *Tamna zvezda* su Marsel Dišam (Marcel Duchamp), Frensis Bejkon (Francis Bacon), Marina Abramović, Ulaj, Bob Dilan, Artur Rembo, Pati Smit, Lord Bajron, i mnogi drugi. Rajčević je izabrala Blejka zbog izvjesne sličnosti sa drugim umjetnicima takođe zastupljenim u njenoj instalaciji: po njoj, svi su oni autsajderi koji su „vodili [su] stalnu borbu sa društvenim konvencijama i iznova kroz svoj umetnički rad propitivali i pomerali granice postojećih normi” (Rajčević 2015, 84).

²²⁹ <<http://aleksandrajovanic.com/byte-has-8-bits/>> [pristup: 12. 12. 2018].

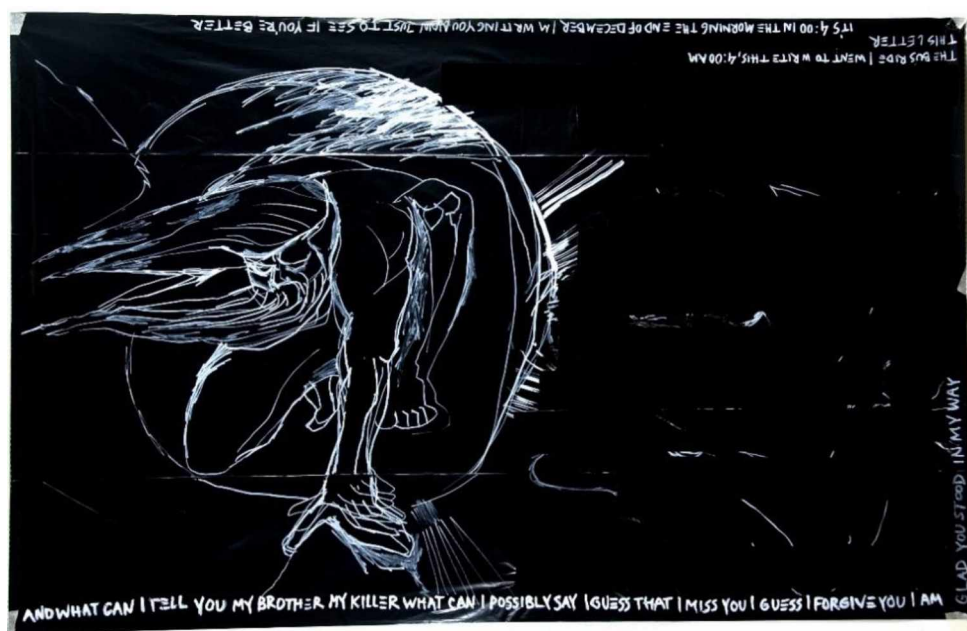
sam iscrtala, tipografija, potpomaže opštem zlom, otrovnom utisku, možda i više nego što bi ijedna boja mogla da dočara. U ovom bitu se opet pojavljuju oblaci, sada u neobičnim bojama i opet kao omogućivači nastavka igre. Rešavanje jednostavnih problema, koji su u logičkoj vezi sa rastom drveta, omogućavaju narastanje nove strofe, a za prelazak dalje, nakon iščitavanja pesme, dovoljan je klik na drvo. Poslednja strofa se aktivira ubiranjem jabuke (Jovanić 2011, 116).

Kao izvor inspiracije u djelima ovih umjetnica, Blejk se ne javlja kao usamljena ili izolovana figura, već prije svega kao autor koji djeluje u grupi zajedno sa drugim autorima i umjetnicima. Recimo, u slučaju edicije Zdenke Pozaić, *Riječ i slika* koja se sastoji od pet grafičko-pjesničkih mapa, Blejk se nalazi u ediciji sa još četiri pjesnika. U slučaju Simonide Rajčević, njena dva crteža inspirisana Blejkom činila su dio veće instalacije inspirisane brojnim drugim umjetnicima i pop muzičarima. U slučaju Aleksandre M. Jovanić, Blejk je pripadao grupi interaktivnih i kraćih formi koja je nastala pod uticajem drugih pjesnika i pripovjedača.²³⁰

²³⁰ Miško Šuvaković (r. 1954), savremeni srpski teoretičar umjetnosti i konceptualni umjetnik, napravio je 1981. godine mali crno-bijeli dijagram pod nazivom „Kratka rasprava o Vilijamu Blejku i Kazimiru Maljeviču”. Ovaj dijagram je reprodukovan na str. 207 knjige posvećene grupi srpskih umjetnika zvane Grupa 143, koja je postojala između 1975. i 1980 (*Grupa 143*, 2012). Grupa se služila različitim umjetničkim tradicijama: Malevič, Kle, Bauhaus, idr. Međutim, u pomenutoj knjizi nisu data nikakva objašnjenja o dijagramu.



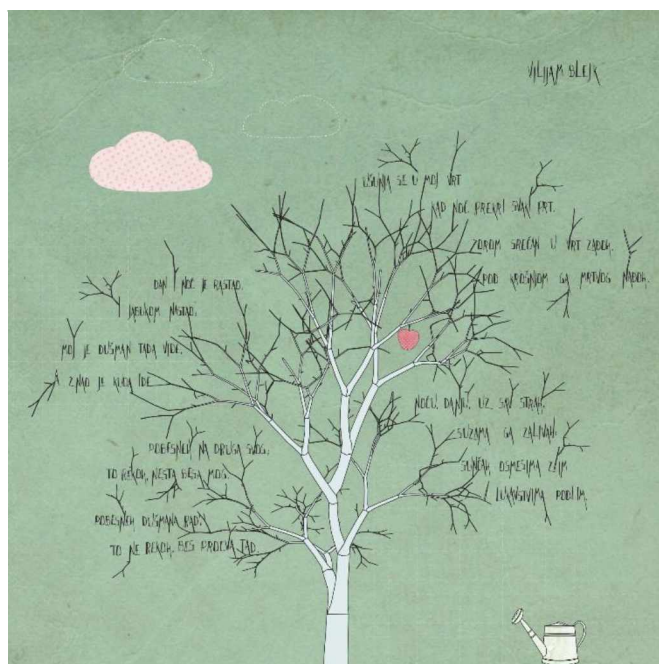
Slika 12: Zdenka Pozaić, „Kristalna soba” (2003), drvorez u boji, 12 X 12 cm, dimenzije bibliofilske edicije 25 X 19 cm, biblioteka *Riječi i slike*, štampano u 45 primjeraka. *Ljubaznošću umjetnice.*



Slika 13: Simonida Rajčević, *Tamna zvezda* (2010), uljani flomaster na crnoj plastičnoj kesi za smeće, 110 X 70 cm. *Ljubaznošću umjetnice.*



Slika 14: Simonida Rajčević, *Tamna zvezda* (2010), uljani flomaster na crnoj plastičnoj kesi za smeće, 110 X 70 cm. *Ljubaznošću umjetnice.*



Slika 15: Aleksandra M. Jovanić, „Otrovno drvo” (2011), screenshot iz interaktivnog komada.
Ljubaznošću umjetnice.

2.7. Post-jugoslovenska izdanja Blejka: „Ostrvo na Mjesecu”

Država Jugoslavija raspala se 1992. godine, a 2003. godine ju je zamijenila mala zajednica Srbije i Crne Gore. Tokom 2006. godine Crna Gora je proglasila nezavisnost od Srbije. Počev od 1992, nacionalnim literaturama Srbije i Crne Gore počeli su da se šire urbane i ratne teme, a sličan trend nastavio se i u drugim bivšim jugoslovenskim republikama, pri čemu je malo prostora bilo ustupljeno bilo kakvoj mističnoj i vizionarskoj poeziji, kakvu je Blejk i pisao. U međuvremenu, Blejkova figura postala je neodvojiva od savremene popularne kulture i filmova poput *The Doors* (1991), *Dead Man* (1995) i *Red Dragon* (2002). Ovi filmovi su definitivno izvršili uticaj na postjugoslovensku bioskopsku publiku. Fanovi su interagovali s filmovima, koji su im podarili modele razumijevanja Blejka unutar pop konteksta. Blejk je takođe postao „digitalan” i vrlo pristupačan u online prostoru putem folksonomičnih sajtova i društvenih mreža.²³¹

Međutim, Blejkova književna recepcija bila je prije svega vezana za mali broj primaoca privučenih njegovim djelom. Čitaoci u Hrvatskoj bi se uglavnom oslanjali na prevode Grčića, a čitaoci u Srbiji na prevode Purešića, ali i Kuić. Ipak, prelomni momenat na polju savremene recepcije Blejka pojavio se 2012, kada je srpski pjesnik Bojan Belić napravio knjigu prevoda poezije Blejka pod nazivom *Ostrvo na mjesecu*. Knjiga je sadržala prethodno neprevođene pjesme iz Blejkovih zbirki *Ostrvo na Mjesecu* (*Island in the Moon*) i *Poetske skice* (*Poetical Sketches*), uz određeni broj pjesama iz rukopisa, gnoma i aforizama o umjetnosti (Blake 2012). Za originalni izvor ovog prevoda poslužilo je izdanje *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. David Erdman (Blake 1988). Prevod Belića na precizan i jasan način uspijeva da prenese Blejkovu poetsku poruku, a i dobio je nagradu „Miloš N. Đurić” za najbolju prevedenu knjigu poezije u Srbiji. Uvod ovog izdanja takođe je napisao prevodilac Bojan Belić, i on ukazuje na njegov neosporni književni talenat, pri čemu je kratko opisan njegov proces prevođenja Blejkove poezije, te i naponi da sačuva autentičnost poetike i metaforičnost (Belić 2012). Uvod takođe oslikava Blejkove sumnjičave odnose sa patronima, ukazujući i na njegovu povezanost sa Svedenborgom, Bemeom i Miltonom. Ovo izdanje je i uzrokovalo javni panel „Poetski amanet Vilijama Blejka” koji se održao u Društvu književnih prevodilaca Srbije u Beogradu 8. februara 2013, a takođe je i

²³¹ O tome ćemo govoriti više u poglavlju ove disertacije pod nazivom „Blejk u digitalnoj humanistici”.

činio manji dio TV emisije za kulturu *Babylon*, emitovane na Radio televiziji Srbije 26. februara 2013. godine.

Godine 1998. Blejka je kritikovao Vladimir Dimitrijević (r. 1969), koji je zastupao stavove Srpske pravoslavne crkve. Naime, on u knjizi *Carstvo Božije i carstvo praznine: Pravoslavlje i sekte* ima poglavlje naslovljeno „Venčanje Nebesa i Pakla: Demonska propoved Viljema Blejka”, u kojem aludira na Blejkovo navodno automatsko pisanje, i proglašava ga za „Đavoslovca” (Dimitrijević [1998] 2003, 232), „Đavoljeg sekretara” (Dimitrijević [1998] 2003, 234) i „engleskog infernalistu” (Dimitrijević [1998] 2003, 235). Pomenute napade Dimitrijević podupire detaljnom analizom Blejkovih vizija iz *Vjenčanja Neba i Pakla*. Takođe, Dimitrijević je engleskog okultistu Alistera Kroulija (Aleister Crowley, 1875-1947) proglasio nastavljачem iste Blejove snage i volje, odnosno za Blejkovog duhovnog nasljednika.

Važan momenat u Blejkovoj recepciji činio je i jubilej – 250 godina od njegovog rođenja, koji se dogodio 2007. godine. Tim povodom je više događaja bilo upriličeno u Srbiji. Gradska biblioteka u Beogradu napravila je seriju predavanja koju su vodili prethodno pomenuti Nikola Šuica, te Vesna Lopičić (r. 1969) sa Univerziteta u Nišu, i mladi naučnik Nikola Bujanja (r. 1978). Šuicino predavanje, održano 15. maja, prethodno je bilo praćeno muzičkim izvođenjem Blejkovih pjesama „Otrovno drvo” i „Parsi(muva)” (“(Parsi)Fly”)²³² u kojem su učestvovali pijanista Nebojša Ignjatović i flautista Aleksandar Damjanović, nakon čega je uslijedilo i prikazivanje pomenutog Džim Džarmušovog filma *Mrtav čovjek*. Predavanje Nikole Bujanje 19. maja bilo je praćeno emitovanjem dokumentarnog filma *Pioneers of the Spirit: William Blake* (2005), čiju je distribuciju radio Vision Video. Predavanje Vesne Lopičić 29. maja, između ostalih stvari, bavilo se i mjestom Blejka u popularnoj kulturi.

Tokom pomenutog jubileja objavljene su i dvije knjige. Prva se odnosila na prevod kritičkog izdanja Ketlin Rejn *Vilijam Blejk i tradicija* (*William Blake and Tradition*, 1968), koji je napravio Predrag Petković. Ovo izdanje dodatno je bilo praćeno ponovnim objavljivanjem postojećih prevoda poezije Blejka, ali i izvjesnih članaka iz trobroja časopisa *Gradac* posvećenom Blejku

²³² U numeru “Parsi(fly)”, stihovi Blejkove pjesme „Muva” (“Fly”) iz zbirke *Pjesme iskustva* pjevaju se uz lajtmotiv Vagnerove opere “Parsifal” na akorde II stava sonate za violončelo Sergeja Prokofjeva i Mocartove solo pjesme. U numeru „Otrovno drvo” bas motivi Betovenove uvertire “Koriolan”, koji je pretvoren u tango motiv, služe kao osnova za pjevanje Blejkovih stihova.

(Šuica 1990). Međutim, pomenuto kritičko izdanje ipak je bilo objavljeno pod nešto drugačijim nazivom u odnosu na izvornu studiju Ketlin Rejn kao *Blejk: život i delo* (Rejn 2007), i ono se završava kraćim glosarijem Blejkovih simbola i mitologije u hrvatskom prevodu Marka Grčića, za čiju je izradu bilo konsultovano bilingvalno englesko-francusko izdanje *Vilijam Blejk: Pjesme* (*Vilijam Blejk: Poems*) sa predgovorom M. L. Cazamiana (Blejk 1968). Izdanje *Blejk: život i delo* istovremeno predstavlja i jedini kompletan prevod kritičkog izdanja Blejka ikad objavljen na srpskohrvatskom jezičkom području. Zapravo, riječ je o piratskom izdanju (prava na prevod nisu kupljena) koji je objavila srpska antikvarnica Dveri, čiji je vlasnik bio poštovalac Blejka. On je slučajno na marketu starih knjiga u Beogradu naišao na izvorno englesko izdanje Ketlin Rejn *Blejk i tradicija*, i odlučio je da objavi njegov srpski prevod, vjerujući da je to najbolja kritička knjiga ikada napisana o Blejku.

Druga knjiga objavljena u sklopu jubileja jeste revidirano izdanje *Izabranih dela* (Blake 1998), sada objavljeno pod nazivom *Izabrana poezija i proza* (Blake 2007), koja sadrži Purešićeve prevode *Pjesama nevinosti i iskustva*, *Vjenčanja Neba i Pakla*, izbor iz *Poetskih skica* i *Rukopis Pickering*. Pjesme su uporedno objavljene na srpskom i engleskom jeziku. Džon Linelov crtež „Vilijam Blejk u Hampsteadu” (“Wm Blejk at Hampstead”, 1821) dat je na naslovnoj strani. Izdanje sadrži i pojašnjenja i dva uvodna teksta Purešića, od kojih je prvi za osnovu uzeo S. Foster Dejmonovu studiju *William Blake: His Philosophy and Symbols* ([1924] 2006), a opisuje Blejkovu vizionarsku prirodu preko njegove korespondencije sa Vilijamom Hejljem. Pominju se takođe i Gilkrajst i Kaningam. Purešić ističe i Blejkove ilustracije Robert Blerovog *Groba* i *Ilustracije Knjige o Jovi* (*Illustrations of the Book of Job*, 1826), te i razne crteže i primjere iz Blejkovih iluminiranih rukopisa.

U sklopu pomenutog jubileja pojavila su se i dva članka. Atraktivniji, „Vilijam Blejk, duh koji hoda”, objavljen je u dnevnom listu *Vreme*, a fokusira se na Blejka i Džima Morisona (Paunović 2007). Autor članka, Zoran Paunović (r. 1962), profesor na Odsjeku za engleski jezik i književnost na Univerzitetu u Beogradu, ukazuje na sličnosti između epoha u kojima su Blejk i Morison živjeli, kada su „ne samo neophodnost, nego i neizbežnost političke revolucije” (Paunović 2007) bili u vazduhu. Takođe se u sklopu teksta spominju i reference na Blejka u Džarmušovom filmu *Mrtav čovjek*. Drugi tekst objavljen povodom ovog jubileja napisao je manje poznati autor, Boris Petrović, i on predstavlja teoretsku demonstraciju paralelnog čitanja Blejkovih slika i pjesama (Petrović 2007).

3.

Likovna umjetnost: „Remedijacija” Blejka u Srbiji i Hrvatskoj²³³

²³³ Djelovi ovog poglavlja (3) objavljeni su u radu: Bakić, Tanja (2021-2022) “*Re-mediating William Blake in Croatia and Serbia*”, *Blake: An Illustrated Quarterly*, 55.3.

U prethodnom poglavlju (str. 119-126) spominjala sam dvije savremene umjetnice iz Srbije i jednu iz Hrvatske, aktivne u različitim medijima, koje su po motivima iz Blejkove umjetnosti stvarale djela. Navela sam da su u pitanju umjetnice: Zdenka Pozaić, Simonida Rajčević i Aleksandra M. Jovanić. Zdenka Pozaić (r. 1940) je grafičarka iz Hrvatske koja je 2003. godine napravila "Kristalnu sobu" – likovno-pjesničku mapu zasnovanu na hrvatskom prevodu Blejkove istoimene pjesme. Pozaićkina mapa podsjeća na Blejkove iluminirane rukopise (Pozaić 2003). Simonida Rajčević (r. 1974) je srpska umjetnica specijalizovana za oblast crteža, koja je 2011. godine iskoristila dva Blejkova likovna rada za predložak – "The Ancient of Days" i "Nebuchadnezzar" – kako bi napravila instalaciju crteža pod nazivom „Tamna zvezda”, gdje su se isto tako i naši neki Blejkovi citati, te i citati drugih umjetnika (Rajčević 2015; Rajčević 2011). Konačno, srpska digitalna umjetnica Aleksandra M. Jovanić (r. 1976) je 2011. godine napravila kraću internet formu zasnovanu na srpskom prevodu pjesme Vilijama Blejka „Otrovno drvo” ("A Poison Tree") (Jovanić 2011).

Sada u ovom poglavlju namjeravam da pišem o istim ovim ostvarenjima pomenutih umjetnica, ali iz drugačijeg ugla. Za razliku od prethodnog poglavlja, u kojem sam opisivala njihova djela i karakteristike, i objasnila koji su Blejkovi motivi bili iskorišćeni u te svrhe i na koji način, ovo poglavlje pretenduje da pomenutim djelima više priđe iznutra – u smislu da objasni kako su sve tri umjetnice najprije čule za Blejka, kako ga je svaka ponaosob shvatila i doživjela, i na koji način ih je figura Blejka vodila ka dovršetku umjetničkog cilja.

Putem djela ovih umjetnica, Blejkova umjetnost i poezija su prenijete iz britanske sredine u novu kulturološku sredinu (srpsku i hrvatsku). Mi ćemo ovom procesu prići iznutra, i ponuditi detaljnu analizu slučaja, i istaći da su oni reprezentativni primjeri „kulturološke adaptacije”²³⁴ i „reformatiranja”²³⁵ Linde Hačion. A pošto se radi o adaptacijama²³⁶ u drugačijim medijima, dalje želim da istaknem da se iste u teorijskom smislu mogu nazvati i „re-medijacije”.²³⁷

²³⁴ "cultural adaptation" (Hutcheon 2006, 31).

²³⁵ "reformatting" (Hutcheon 2006, 16).

²³⁶ Prema Lindi Hačion, adaptacija se može opisati kao: „1) Prihvaćena transpozicija poznatog drugog djela ili drugih djela; 2) Kreativni i interpretativni akt aproprijacije/ spašavanja; 3) Produženo intertekstualno dejstvo s adaptiranim djelom” ("1) An acknowledged transposition of a recognizable other work or works, 2) A creative and an interpretive act of appropriation/ salvaging, 3) An extended intertextual engagement with the adapted work") (Hutcheon 2006, 8).

²³⁷ „re-mediations" (Hutcheon 2006, 16).

Mi živimo u „postmodernom dobu reciklaže kulture”²³⁸ gdje su „medijacija i reformulacija kanona,”²³⁹ kao tradicionalnih normi tekstualne autonomije dati kao uslov uspješne književne i umjetničke paradigme (Machor and Goldstein 2011, ix). Ako se uzme u obzir takav jedan kontekst recepcije, naša namjera jeste da istražimo da li je proces dopiranja Blejka do hrvatskih i srpskih umjetnica zaista bio proces recepcije ili možda „(re)-interpretacije i (re)kreacije” ili možda „produženog intertekstualnog dejstva s adaptiranim djelom,”²⁴⁰ što je jedan od načina na koji Hačion definiše adaptaciju. S druge strane, namjeravamo da istražimo na koji su to način ove umjetnice najsnažnije doživjele Blejka – kao pjesnika ili kao slikara, ili čak kao kreativnu osobu poznatu po svojoj „unikatnoj integraciji riječi i slika”.²⁴¹

Kako su ove umjetnice najprije saznale za Blejka? Ako su čitale njegovu poeziju, koja su to izdanja čitale (izvorna engleska ili prevode)? Isto se odnosi i na Blejkovu umjetnost. Da li su one uživo gledale Blejkova djela, ili su to radile iz određenih izdanja i monografija? I imajući u vidu da „slika može vizuelno biti jedno ili drugo u zavisnosti od posmatrača”,²⁴² da li su ove umjetnice uspjele da postanu personalizovana publika kao posljedica personalizovanja Blejkovog djela (Eaves 1980, 790)? Kako su ove umjetnice voljele ili razumjele Blejka „koga su slikari tumačili pjesnikom, a kritičari poezije slikarom”?²⁴³ I konačno, u našem nastojanju da odgovorimo na ova pitanja, jednim dijelom ćemo se pozvati na teoriju rezonance iz 1997. godine autorke Vai Či Dimok (Wai Chee Dimock), koja izaziva aktuelni istoricizam zasnovan na semantičkom sinhronizmu tako što predlaže dijahronijski istoricizam (Dimock 1997, 1060–1061), postavljajući važno pitanje, „Kako to književni tekst zvuči kada ga čitamo dvadeset godina, dvjesto godina, ili dvije hiljade godina nakon što je izvorno napisan?”²⁴⁴

Iako je Blejk isprva dopro do nekih umjetnica kao slikar (Rajčević i Pozaić), a do drugih kao pjesnik (Jovanić) i, nezavisno od toga da li su ove umjetnice poznavale Blejkovu umjetnost ili

²³⁸ “postmodern age of cultural recycling” (Hutcheon 2006, 3)

²³⁹ “the mediation and reformulation of the canon” (Jauss as cited in Holub 2003, 10).

²⁴⁰ “(re)-interpretation and then (re)creation” [...] “an extended intertextual engagement with the adapted work” (Hutcheon 2006, 8).

²⁴¹ “unique integration of words and pictures” (Goode 2012, 17).

²⁴² “the image can visually be one thing or another depending on the viewer” (Viscomi 1995, 34).

²⁴³ “suspected of being a poet by painters, and of being a painter by the critics of poetry”? (Ross 1906, 167)

²⁴⁴ “How does a literary text sound when it is read twenty years, two hundred years, or two thousand years after it was written?” (Dimock 1997, 1060).

poeziju, ono što su one napravile ukazalo je na to da su uspjele dočarati Blejka kao umjetnika koji „na stranici prepliće i spaja riječ i sliku”.²⁴⁵

U slučaju Rajčević i Pozaić, do njih je najprije dopro Blejk slikar (Pozaić se prisjeća da je Blejk spomenut na času likovne umjetnosti od strane nastavnika tokom 1959/ 1960 školske godine u Školi primijenjene umjetnosti u Zagrebu). Ali u slučaju Jovanić, do nje je najprije dopro Blejk pjesnik, i to kao autor pjesme „Otrovno drvo”. (Vidi Sliku 15) Ovdje već nailazimo na prvi slučaj preporuke od strane prijatelja umjetnici da u svom radu iskoristi motive iz Blejkovog djela. Naime, Jovanić se pripremala za polaganje prijemnog ispita za upis na Akademiju umjetnosti u Beogradu tokom 2002. godine. Tada joj je prijatelj pozajmio knjigu Blejkove poezije u prevodu Dragana Purešića (izdanje iz 1998), kazavši joj da obrati pažnju na pjesmu „Otrovno drvo”, vjerujući da joj može pomoći da napravi animaciju, pošto je stvaranje animacije bio jedan od uslova za polaganje prijemnog ispita. Nezavisno od poezije, glavnu ulogu u oslikavanju motiva iz Blejkovog djela i daljem pravljenju animacije odigrao je zvuk, pošto je Jovanić dalje po internetu pretraživala i pronašla audio snimak ove pjesme na engleskom (Danas se Jovanić ne može sjetiti koji je vebajst tada posjetila). Ali ovo je važno zato što otkriva pjesmu, prevod i zvuk kao važne komponente u prvom doživljaju Blejka kod Jovanić.

Prethodno pomenuti auditivni aspekt (online audio snimak „Otrovnog drva”) dalje oscilira s Vai Či Dimokinom teorijom rezonance (1997), koja u svoje književno središte stavlja uvo naspram „okularcentrizma zapadne kulture”.^{246 247} Glavni auralni koncept koji Dimok predlaže je rezonanca, koju definiše kao „putujuću frekvencu književnih tekstova” ili „tačku do koje bi se za tekst moglo reći da opstaje”²⁴⁸ ili čak „iskustvo čitanja koje traje.”²⁴⁹ Ovo je takođe u saglasju s auralnim osobenostima poezije romantizma (koju je Blejk i pisao) koju je Perkins inače definisao kao „umjetnost koju tokom vremena realizuje glas”²⁵⁰, ili čak kao „unutrašnji performans stiha u

²⁴⁵ “to intertwine and merge word and image on the page” (Engelstein 2000, 80).

²⁴⁶ “the ‘ocularcentrism’ of Western culture” (Jenks 1995, 16).

²⁴⁷ Oslanjajući se u svojoj teoriji na djela V. Mičela (W. Mitchell), R. Hjuza (R. Hughes) i N. Brajsona (N. Bryson), Kris Dženks (Chris Jenks) (1995) ističe vid kao uvještenu kulturnu praksu, i apstrakciju kao perspektivu, te i ulogu posmatrača kao tumača.

²⁴⁸ “traveling frequencies of literary texts” [...] “the extent to which a text might be said to endure” (Dimock 1997, 1061).

²⁴⁹ “the experience of reading that lasts” (Cristofovici 2020, 2).

²⁵⁰ “an art realized in time by the voice” (Perkins 1991, 656)

usamljenom čitanju”.²⁵¹ ²⁵² Dakle, radi se o zvuku Blejkove pjesme koji je „rezonovao” s prvim doživljajem Blejka kod Jovanić. No, ne treba gubiti iz vida ni Bendžaminovsku ulogu²⁵³ koju je ovdje odigrao srpski prevod „Otrovnog drva”, koji je poslužio kao „*način* po sebi koji se pretvara u *eho*”, koji može da proizvede „odjek originala u prevodu”.²⁵⁴ Dakle, zahvaljujući srpskom prevodu ove Blejkove pjesme, ona je u originalu uspjela da „odjekuje” ili čak da „rezonuje” u uvu umjetnice Jovanić.

Druga srpska umjetnica, Simonida Rajčević, prisjeća se da je te 1992. godine Blejk bio ozbiljno pomenut po prvi put u njenom životu. To je bilo tokom razgovora s njenim kolegom, historičarem umjetnosti Nikolom Šuicom, takođe poznatim i kao urednikom specijalnog trobroja časopisa *Gradac* 1990. godine u potpunosti posvećenom Blejku. Ovo dodatno ukazuje da je prisustvo Blejka slikara bilo aktivno izraženo u slučaju Rajčević. Ali s druge strane, Rajčević jeste čitala poeziju Blejka iz pisanog materijala koji joj je ostavila drugarica. Nije se radilo o originalnoj poeziji, već o srpskom prevodu. Ali Rajčević se prisjeća da je čitala svoje omiljene Blejkove citate, koji dolaze iz *Vjenčanja neba i pakla*: „Čije lice ne zrači svetlošću, nikada neće postati zvezda”²⁵⁵ i „Tigrovi besa mudriji su od konja pouke”.²⁵⁶ Ovo najviše govori o tome da su Blejk kao slikar i

²⁵¹ “the interior performance of verse in solitary reading” (Perkins 1991, 655).

²⁵² Oslanjajući se na auralne aspekte poezije, u eseju „Kako su romantičari recitovali poeziju” (“How the Romantics Recited Poetry”, 1991), Dejvid Perkins nastoji da objasni način na koji običan čitalac iz doba romantizma doživljava poeziju. On tvrdi da su romantičari osluškivali poeziju bolje nego što danas većina nas to može, tako što bi je čuli unutrašnjim uvom. Kako Perkins pojašnjava, romantičari su „stilizovali čitanje poezije, široko je razdvajajući od prirodnog govora, više je približavajući muzici” (“stylized the delivery of poetry, widely differentiating it from natural speech and moving it closer to music”) (1991, 661).

²⁵³ Njemački filozof jevrejskog porijekla, Volter Bendžamin napisao je esej „Zadatak prevodioca” (“The Task of the Translator”) 1923. godine kako bi ispitao binarnost originala i prevoda i ukazao na prevod kao na umjetničku formu. Bendžamin smatra da je zadatak prevodioca u tome da „pronađe posebnu namjeru prema ciljnom jeziku koji u njemu proizvodi eho originala” (“finding the particular intention toward the target language which produces in that language the echo of the original”) (Benjamin 2002, 258), koji može da proizvede „odjek originala u prevodu” (“the reverberation of the work in the alien one”) (Benjamin 2002, 258–259).

²⁵⁴ “‘mode’ in itself that becomes an ‘echo’” [...] “the reverberation of the work in the alien one” (Benjamin 2002, 258–259).

²⁵⁵ “He whose face gives no light, shall never become a star” (*The Marriage of Heaven and Hell*, 7: 9; E 35).

²⁵⁶ “The tygers of wrath are wiser than the horses of instruction” (*The Marriage of Heaven and Hell*, 9: 45; E 37).

Blejk kao autor *Vjenčanja neba i pakla* bile važne komponente u prvom doživljaju Blejka kod Rajčević.

Generalno uzev, od svih Blejkovih djela, *Vjenčanje neba i pakla* (Vidi Sliku 11) njegovo je najprevođenije i najpopularnije djelo na srpskohrvatskom govornom području. Kako bismo na jedan opšti način obrazložili ovu činjenicu, pozvaćemo se na paremiologiju, a ponajprije na Vilalobosa (Villalobos) koji tvrdi da su „Poslovice [su] bile tretirane za probleme, koje intelektu postavljaju komplikovana pitanja”.²⁵⁷ S druge strane, Majk Gud (Mike Goode) nudi šira objašnjenja popularnosti poslovične forme, primjećujući da one postaju vidljivije tako što „kruže kroz više različitih konteksta, i mogu da ostanu poslovice jedino ako nastave da se primjenjuju u novim kontekstima”.²⁵⁸ Povrh toga, poslovice mogu lako da se adaptiraju na različite kulture i sredine (uključujući, naravno i srpsku i hrvatsku). Južnoslovenski narod voli da pamti poslovice i dugo je istima bio zaintrigiran. Međutim, same poslovice takođe ispoljavaju „kapacitet da kruže van izvornog konteksta bez narušavanja leksičke forme” i „mogućnost da iskliznu iz konteksta i da na ovakav način kruže”.^{259 260} Stoga, ovo je aspekt poslovica gdje se one približavaju Dimokinoj

²⁵⁷ “Proverbs were considered as problems, vexing complicated questions for the intellect” (Villalobos 1990, 250).

²⁵⁸ “by circulating in many different contexts, and they can remain proverbial only by continuing to be applied in new ones” (Goode 2006, 778).

²⁵⁹ “capacity to circulate apart from its original context without altering its lexical form” [...] “ability to slip its context and circulate in this way” (Goode 2006, 774).

²⁶⁰ U svom razgovoru sa Sarom Džons na Blake Blogu (13 Oct, 2020), Majk Gud daje osvrt na svoju novu knjigu *Romantičarske mogućnosti* (*Romantic Capabilities*, 2020), i objašnjava da poslovice takođe mogu da budu posmatrane i kao virusni medij. Govoreći o Blejku, Gud uočava „spremnost njegovih slika da budu sastrugane iz tekstualnog konteksta u kojem su se najprije obrele i da virusno kruže kao medijski paketi” (“the readiness of his pictures to peel off from the textual contexts in which they were first embedded and to circulate virally as media packets”) (“Q&A with Mike Goode” 2020). On vjeruje da kapacitet teksta da postane dio novog medija ponekad postaje očigledan tek sa pojavom novog medija, koji će ove kapacitete da aktualizuje. „U Blejkovom slučaju, kapacitet njegovih poslovica i slika da danas uspješno funkcionišu kao virusni medij može nas odvući nazad do arhiva spremnijih da definišu Blejka kao ranog političkog teoretičara viralnosti” (“In Blake’s case, the capacity of his proverbs and pictures to operate successfully as viral media today can lead us back to the archives more attuned to recognizing how Blake was a kind of early political theorist of virality”) (“Q&A with Mike Goode” 2020). S druge strane, iako napisan znatno ranije, 1977. godine, esej Morisa Ivs (Morris Eaves) o Blejku i njegovoj umjetničkoj mašini možda i ima nekih sličnosti s idejama Guda iz 2020. godine. Naime, Ivs je pokušao da predstavi umjetnost kao tehnologiju, spominjući stvari poput reprodukcije, dok je Gud imao na umu nove medije. A zar se novi mediji ne odnose na tehnologiju i reprodukciju? Dalje, Gud smatra da kapacitet teksta da postane dio novih medija nekad postaje očigledan samo

„rezonanci” i njenom doživljaju tekstova „kao objekata koji dosta putuju: preko prostora i posebno preko vremena”.²⁶¹ Drugim riječima, Dimokina „rezonanca” je aspekt gdje se prva iskustva doživljava Blejka kako kod Jovanić, tako i kod Rajčević, susrijeću.

Isti Gud je primijetio da Blejkova poezija „nastoji da odoli idealističkim apstrakcijama kategorija čitaoca, teksta [...] u funkciji stvaranja čitalačkih formacija koje se ne mogu identifikovati niti mapirati prema postojećim strategijama i tehnologijama”²⁶², što se dobro slaže kako s Krebsinim „ponovnim ispisivanjem tekstova”²⁶³ u glavama čitaoca, tako i sa studijom

pojavom novog medija koji će ovakve kapacitete aktualizovati (“Q&A with Mike Goode” 2020). S druge strane, Ivs ističe da „sistemi, umjetnička mašina [...] je bila u mogućnosti da napravi sve po svom liku” (“the systems, the artistic machine [...] was capable of making everything over in its image”) (Eaves 1977, 906). A ne odnosi li se ideja o tekstovima koji postaju dio novih medija (koju spominje Gud) na Ivsovo „pravljenje svega po svom liku”? Što se tiče Blejkovog doba, Ivs dalje primjećuje „upad komercijalne tehnologije na umjetnost u formi ‘umjetničke mašine’” (“the intrusion of commercial technology into art in the form of ‘artistic machines’”) (Eaves 1977, 907), da bi konačno proglasio da „Umjetnička mašina ne postoji; postoje samo komercijalne mašine” (“An artistic machine is an impossibility; there are only commercial machines”) (Eaves 1977, 912). I opet, nije li Gudovo „virusno kruženje poput medijskih paketa” slično s ranijim Ivsovim poimanjem „komercijalne tehnologije”? Ipak, Ivs iznosi i nešto sličnu opservaciju u svom drugom eseju koji datira iz 1993, pod naslovom *Sestre po umjetnosti u britanskom romantizmu* (*The Sister Arts in British Romanticism*). Tu spominje riječ „distribucija” (Eaves 1993, 246), koja ima značenje slično „reprodukciji” iz njegovog eseja iz 1977. Naime, Ivs ističe da „Riječi i slike podliježu različitim obrascima distribucije, pri čemu je Blejkov slučaj opet indikativan” (“Words and images are assigned to divergent patterns of distribution, Blake again being a usefully indicative case”) (Eaves 1993, 246). Ivs dalje smatra da je „razdaljina između književnosti i likovne umjetnosti jednim dijelom tehnološka razdaljina između riječi i slika” (“the distance between literature and the visual arts in the Romantic period is in part the technological distance between words and pictures”), koja zavisi od „raspoloživih tehnologija, ali raspoloživost tehnologija takođe zavisi od društvenih i istorijskih pregovora na više nivoa” (“available technologies, but the availability of technologies also depends on social and historical negotiations at many levels”) (Eaves 1993, 246). Ovo takođe ukazuje da je Ivs imao na umu ideju da razvoj društva zavisi od tehnologije, što je blisko Gudovom poimanju iz 2020. Stoga Ivs završava esej *Sestre po umjetnosti* proglasom da se Blejk „uvijek više citira nego što se čita” (“always more quotable than readable”) (Eaves 1993, 267), isto kao što i Gud kaže „Poslovice su virusni medij” (“Proverbs are viral media”) (“Q&A with Mike Goode” 2020).

²⁶¹ “as objects that do a lot of travelling: across space and especially across time” (Dimock 1997, 1061).

²⁶² “works to resist the idealist abstractions of the categories of reader, text [...] in the service of producing reading formations that cannot be identified or mapped according to existing strategies and technologies” (Goode 2006, 772).

²⁶³ “rewriting of texts” (Krebs 2014, 1).

moderne recepcije koja „ispituje promjene horizonata mnogih čitalaca teksta”.²⁶⁴ U prilog ovoj tvrdnji, Gud dalje ukazuje na Pola de Mana (Paul de Man), koji je jednom primijetio da Blejkovi tekstovi „dekonstruišu sami sebe”²⁶⁵, i ističe da Blejkove poslovice navode čitaoca da „prisvajaju i razmještaju [njihove] stihove”, ali isto tako i na „razlike između teksta, autora i čitaoca”.²⁶⁶ Svi ovi pogledi su važni, jer otkrivaju konstruktivnu ulogu umjetnice Simonide Rajčević pri njenom doživljaju Blejkovih poslovice iz *Vjenčanja neba i pakla* – ona je ta koja preuzima ulogu publike koja sudjeluje u procesu „otkrivanja značenja, kao i kroz dijaloški proces koji se javlja između teksta i publike.”²⁶⁷

Do umjetnice Aleksandre M. Jovanić je najprije dopro Blejk pjesnik, i ona ga najviše u tom smislu pamti po prvoj pjesmi od njega koju je pročitala – „Otrovno drvo.” Zapravo, nakon što je položila prijemni ispit za Likovnu akademiju, ona nakon toga nije čitala Blejka niti se njime bavila. Priznaje da je jedini primjerak Blejkove poezije koji danas posjeduje upravo Plato izdanje iz 2007. godine – *Vilijam Blejk: Izabrana dela* u prevodu Dragana Purešića. To izdanje joj se sviđa jer sadrži izvornu englesku verziju paralelno štampanu sa srpskim prevodom, praćeno Blejkovim ilustracijama. Upravo su ove ilustracije, a posebno one koje se odnose na *Pjesme nevinosti i iskustva* to što je pomoglo Jovanić da bolje razumije Blejka kako funkcioniše u „ovoj zamršenoj naučnoj oblasti”.²⁶⁸

Što se tiče kontakata Rajčević sa Blejkovom poezijom, ona je između 1992. i 1993. čitala njegove pjesme (ne sjeća se izdanja), i vratila se njima 2009. godine kad je spremala izložbu za narednu godinu, koja je sadržala dosta citata i zvala se *Tamna zvezda* (Rajčević 2015).²⁶⁹ (Vidi slike 13 i 14) Radi se zapravo o drugom slučaju preporuke prijatelja umjetnici da iskoristi motive iz Blejkovog djela – prijateljica Simonide Rajčević joj je preporučila da iskoristi neke Blejkove citate i dala ih je u svesci u kojoj ih je ručno ispisala. Oni su bili iz *Vjenčanja Neba i Pakla*.

Izložba Rajčevićeve jeste bila uspješna. Međutim, njena upotreba Blejkovih citata, kao i citata drugih umjetnika uspjela je da potvrdi Sletogov (Slethaug) doživljaj citata kao „diskurzivne

²⁶⁴ “examines the changing horizons of a text’s many readers” (Machor and Goldstein 2011, xi).

²⁶⁵ “deconstruct themselves” (Nav. Prema: Goode 2006, 771).

²⁶⁶ “to appropriate and resituate [their] lines” [...] “distinctions between the text, its author, and its reader” (Goode 2006, 776).

²⁶⁷ “the making of meaning in and through a dialogic process that occurs between the text and audience” (Raj 2015, 80).

²⁶⁸ “this hydra-headed scholarly area” (Mulhallen 2011, 782).

²⁶⁹ Vidi str. 120-122 ove disertacije.

tehnike koja iznova posjećuje i kritikuje druga djela radi strukturalnih i tematskih ciljeva, kao i radi formulisanja novih diskursa”.²⁷⁰ Stoga je Simonidu Rajčević konstruktivno čitanje Blejkovih poslovice koje smo prethodno komentarisali navelo da osmisli likovno djelo koje će „formulisati nove diskurse”. Iz tog razloga njen rad možemo opisati kao diskurzivan, ali i „postmoderan”, u Bartovom i Deridinom smislu.²⁷¹

Blejkovo dalje „sazrijevanje” u slučaju hrvatske umjetnice Zdenke Požaić bilo je praćeno čitanjem njegovih stihova u prevodu Luke Paljetka. Ona se prisjeća, „Osjetila sam jednostavno bliskost, emocionalno uzbuđenje, kao da riječi teku kroz mene” (Požaić 2019).²⁷² Za navedeno bi se konstatovalo da dosta podsjeća na Dimokinu „rezonancu” i njen doživljaj tekstova kao „objekata koji mnogo putuju”²⁷³, kao i na Kresin doživljaj prevoda kao procesa koji znači „pomjeranje ili prenošenje iznad značenja”.²⁷⁴ Ovaj slučaj Paljetkovog prevoda, posebno njegov prevod Blejkove „Kristalne sobe”, i način na koji je on uticao na Požaić koja je napravila istoimeno djelo, takođe navodi na opservaciju Basneta (Bassnett) i Lefevrea (Lefevere) da „prevod [...] nikad nije nevin” jer postoji „uvijek istorija odakle se tekst javlja i u koju se transponuje”.²⁷⁵ Paljetkov prevod nije bio „nevin” jer je „transponovan” u sliku od strane Požaić. A ako prihvatimo stanovište

²⁷⁰ “as a discursive technique that revisits and critiques other works for structural and thematic purposes as well as formulating new discourses” (Slethaug 2014, 31).

²⁷¹ Kako Bart, pa tako i Derida, ukazivali su na to da je upravo postmodernizam zaslužan za to da se preispita pitanje vjernosti na polju adaptacije. Kako Sletog ističe, Bart i Derida imali su na umu književnost-film intertekst, ističući da njegovo „zadovoljstvo” potiče od „ponavljanja sa bezbrojnim varijacijama koje podrazumijeva brojne stepene adaptacije i citata” (“repetition with infinite variations that includes numerous degrees of adaptation and citation” (Slethaug 2014, 31). Ali takvo „zadovoljstvo” postaje više izraženo u citatu, jer „što dalje od izvornog teksta adaptacija ili citat zaluta, više je vjerovatno da on ulazi u postmodernu igru i neodređenost” (“the farther away from the original text the adaptation or citation strays, the more likely it is to share in postmodern play and indeterminacy” (Slethaug 2014, 31). U tom smislu, važan je i Bartov „mit roditeljstva” (“myth of filiation”) (Barthes 1986, 60), koji se definiše na sledeći način: „citati od kojih je tekst napravljen su anonimni, nepopravljivi, a *već pročitani*: oni su citati bez znakova pitanja” (“the quotations a text is made of are anonymous, irrecoverable, and yet *already read*: they are quotations without quotation marks”) (Barthes 1986, 60). Ovaj Bartov koncept je nešto što pisci i režiseri konstantno propituju na svojim postmodernim projektima (Slethaug 2014, 30).

²⁷² Požaić otkriva da se radi o prevodu Blejka koji je objavio izdavač Konzor 2001. godine u Zagrebu.

²⁷³ “objects that do a lot of traveling” (Dimock 1997, 1061).

²⁷⁴ “moving or carrying across of the meaning” (Nav. prema: Boria i drugi 2020, 15).

²⁷⁵ “translation [...] is never innocent” [...] “always a history from which a text emerges and into which a text is transposed” (Nav. Prema: Boria i drugi, 2020, 8).

Kres, Pozaićkino „transponovanje” Paljetkovog prevoda u sliku se takođe može podvući kao „transdukcija” ili „intermodalni prevod” pjesme, jer je njeno značenje premješteno iz jednog oblika u drugi – iz teksta u sliku (Nav. Prema: Boria i drugi 2020, 15). Ali, nasuprot tome, ukoliko prihvatimo Dejvisovo (Davies) shvatanje, Paljetkov hrvatski prevod Blejkove „Kristalne sobe” mogao bi se odrediti kao „transformacija”, jer je izvorna pjesma „izmještena iz jednog oblika u isti”²⁷⁶, odnosno iz teksta u tekst. No, u ovom slučaju, kao što to Dejvis predlaže, takođe je izvršena i promjena kulture (britanski kulturološki kontekst zamijenjen je hrvatskim), čime se takođe podstiču termini poput „intrakulturalno” i „interkulturalno” (Nav. Prema: Boria i drugi, 2020, 15).

Pozaić je tokom studija na Likovnoj akademiji u Zagrebu otkrila interes za bibliofilska izdanja, koji je ostao glavna karakteristika njenog kompletnog opusa. Ova Pozaićkina izdanja, posebno njeno oslikavanje Blejkove pjesme „Kristalna soba” podsjećaju na Blejkove iluminirane knjige (Vidi Sliku 12), takođe štampane u ograničenom broju primjeraka, čime pokazuju „kapacitet poezije da funkcioniše preko medija”²⁷⁷, s druge strane, oslikavajući Blejkov svijet kao „svijet medija”.²⁷⁸ Interesantno, ove ručno rađene „sliko-knjige” odnosno iluminirani rukopisi Blejka „bile su usko povezane s njegovom posthumnom sudbinom”²⁷⁹, i „Vilijam Blejk gotovo da je to predvidio i izmislio sebe za ovu disciplinu, ili barem za ‘interdisciplinu’”.²⁸⁰ U Hrvatskoj, djela Pozaić su doživjela topao prijem kod kritike, koja je takođe uspjela u njima pronaći prisustvo Blejkovog ezoterizma i Vitmanove ekstaze.²⁸¹

Sari Makdisi (Saree Makdisi) jedan je od prvih savremenih tumača Blejka koji ga je predstavio kao medijalnog umjetnika. U njegovoj knjizi *Vilijam Blejk i nemoguća istorija 1790-ih*, (*William Blake and the Impossible History of the 1790s*) iz 2003. godine, Makdisi iznosi da je „variranje između čitanja riječi i čitanja slika, i hodanje naprijed-nazad kroz ploče, uz praćenje

²⁷⁶ “moved from one mode into the same mode” (Nav. Prema: Boria i drugi, 2020, 15).

²⁷⁷ “the capacity of poetry to function across media” (Langan and McLane 2008, 242).

²⁷⁸ “the world of the medium” (Viscomi 1995, 43).

²⁷⁹ “have been closely bound up with his posthumous fate” (Eaves 1996, 415).

²⁸⁰ “almost as if William Blake anticipated this and invented himself for the discipline, or at least for the ‘interdiscipline’” (Mulhallen 2011, 782).

²⁸¹ Više o tome na str. 119-120 ove disertacije.

raznih interpretativnih putanja kroz međuprostor između riječi i slika”²⁸² ono što čini tipičnu Blejkovu mrežu topografije i tipologije.

Međutim, na polju romantičarskih studija medija kao važne pod-oblasti u okviru studija romantizma, važan rani doprinos njenom razvoju činio je rad dva teoretičara – Langan i Meklejn (Langan and McLane) – koji u svom zajedničkom eseju „Medij romantičarske poezije” (“The Medium of Romantic Poetry”, 2008) ističu da, „Definisana preko veze sa kulturom štampe čak i dok je postojala i insistirala na oralnim i rukopisnim formama, romantičarska poezija možda može da posluži kao sinonim za ono što mislimo kad kažemo multimedij”.²⁸³ A Blejk je posebno u tom smislu relevantan kao „najveći multimedijalni umjetnik doba romantizma”.²⁸⁴

Kako to Langan i Meklejn dalje bilježe, da bi shvatili kako poezija sebe prenosi, to znači da treba da shvatimo kako ljudska imaginacija sebe materijalizuje, a sama tendencija novog zamišljanja poezije – koja konstantno figurira između oralnog i štampe – kao medija, je ono što su nam otkrili pjesnici romantičari (Langan and McLane 2008, 242). U saglasju sa McLuhanovim načelom „medij je poruka”²⁸⁵, i sa tim da je „*sadržaj* bilo kojeg medija [je] uvijek drugi medij,”²⁸⁶ Langan i Meklejn zagovaraju ideju „pjesme-kao-poruke” koju može „primiti više medija – usta, ruka (hirografija), štampana strana, web”.²⁸⁷ U ovom smislu, Blejk je do te mjere indikativan da je čak Džerom MekGan njegova djela nazvao „sensornim medijacijama, prevashodno vizuelnim,”²⁸⁸ koja evociraju „sensornu dimenziju poetske ekspresivnosti,”²⁸⁹ a da je Maršal MekLuan tvrdio da Blejkova djela pobuđuju „sinesteziju, ili jedinstvo razuma i imaginativnog života”.²⁹⁰

²⁸² “alternating between reading words and reading images, and turning back and forth through the plates, tracing and retracing different interpretive paths through the gap between words and images” (Makdisi 2003, 164).

²⁸³ “Defined by its relation to print culture even when it existed in and insisted on oral and manuscript forms, Romantic poetry might even serve as a synonym for what we mean by multimedia” (Langan and McLane 2008, 239).

²⁸⁴ “the Romantic age’s greatest multimedia artist” (Burkett 2015, 439).

²⁸⁵ “the medium is the message” (McLuhan 1994, 7).

²⁸⁶ “the ‘content’ of any medium is always another medium” (McLuhan 1994, 8).

²⁸⁷ “poem-as-message” [...] “hosted by a variety of media – the mouth, the hand (chirography), the printed page, the web” (Langan and McLane 2008, 250).

²⁸⁸ “sensory mediations, primarily visual” (McGann 2014, 490).

²⁸⁹ “sensory dimension of poetic expressiveness” (McGann 2014, 489).

²⁹⁰ “synaesthesia, or unified sense and imaginative life” (McLuhan 1994, 315).

Kad čujemo da ove tri umjetnice – Rajčević, Jovanić i Pozaić – čitaju prevode Blejkove poezije i upoznaju se sa Blejkovim djelom, saznajemo i da je Blejk slikar bio prisutan u slučaju Rajčević i Pozaić. Međutim, koliko je Blejkovo likovno djelo svaka od ovih umjetnica poznavala? Jovanić (2019) priznaje da Blejkovu poeziju i umjetnost poznaje dosta površno, obrazlažući, „To što je bio i pisac i vizuelni umetnik mi je bilo inspirativno u analiziranju odnosa između pisanog i vizuelnog narativa, i njihovim kombinacijama”.

Generalno je nemoguće Blejkove slike tretirati kao verbalne prevode njegove poezije. On je bio fluentan u oba medija i „svjesno ih je koristio kao različite oblike ekspresije”.²⁹¹ Međutim, ova interdisciplinarnost (riječ + slika) poslužila je Blejku da putem nje izrazi jedinstveni Pjesnički ili Proročki Genije. Blejk je smatrao da umjetnik jedino putem Pjesničkog Genija može razumjeti vječite istine i prenijeti ih čovjeku, „i samo ovo bilo je opravdanje umjetnosti”.²⁹² Ista ova vrsta Blejkovog interdisciplinarnog medija, sudeći po Gudu, može se doživjeti kao način da se izazove njegova publika da „ne vidi ni riječi ni slike”, kako bi se time postiglo „poboljšanje čulnog užitka i otkrovenje beskonačnog imaginaciji”.²⁹³ I upravo je ovaj multimedijalni aspekt Blejka ono što je privuklo Jovanić. Ona cijeni Blejkove gravure zbog tehnike kojom su stvorene, dodajući da „kombinovanje medija - tekst i ilustracija, su ostavile najjači utisak” (Jovanić 2019). Upravo na ovom mjestu Jovanić iznalazi direktne povezanosti između njenog i Blejkovog djela – „izražavanje kroz više medija, multimedijalnost” (2019). U tom pogledu, ona posebno izdvaja *Pjesme nevinosti i iskustva*.

Dakle, „medij” i „gravure” spadaju među najbliže razumijevanje Blejka umjetnika kod Jovanić. Preko gravura u reljefu Blejk je spajao riječ i sliku, ali takvo spajanje „nije bilo vjenčanje suprotnosti, već priznavanje sličnosti”.²⁹⁴ Ipak, kako Engelštajn dalje primjećuje, u tom procesu Blejk je bio fokusiran na „vizuelni oblik riječi”, „njihov zvuk”, i „njihov osjećaj na jeziku”.²⁹⁵ Svi ovi auralni aspekti Blejkovog procesa spajanja riječi i slika koje Engelštajn spominje („riječi”,

²⁹¹ “consciously used them as differing modes of expression” (Butlin 1990, 19).

²⁹² “and this alone was the justification of art” (Butlin 1990, 17).

²⁹³ “not to see the words or the pictures” [...] “improvement of sensual enjoyment and revelation of the infinite to the imagination” (Goode 2012, 17).

²⁹⁴ “no marriage of opposites, but a recognition of semblance” (Engelstein 2000, 81).

²⁹⁵ “the visual form of the words”, “their sound” [...] “their feel on the tongue” (Engelstein 2000, 81).

„zvuk”, „jezik”) čine dodatnu konekciju s Dimokinom „rezonancom” o kojoj smo prethodno diskutovali u slučajevima prvog iskustva Jovanić i Rajčević sa Blejkom.

Umjetnica Simonida Rajčević (2019) više je upoznata s Blejkovom likovnom umjetnošću nego s poezijom, ističući, „Oduvek sam bila za njega zainteresovana i iskreno oduševljena”. U tom pogledu, ona posebno izdvaja Blejkov akvarel *Nebuchadnezzar*, koji je uživo posmatrala 1990. godine u Tejt galeriji, sada preimenovanoj u Tejt Britan. Takođe izdvaja i Blejkov dizajn *The Ancient of Days*, koji je gledala online. Razlog zašto voli ova dva Blejkova djela je „zbog snage, straha, mističnosti i ekspresivnosti istovremeno, što je veoma neobična kombinacija osećanja koje likovno delo može da izazove”, ali i zbog „duboke udubljenosti u univerzalne teme” (Rajčević 2019). Rajčević takođe voli Blejkove bakropise, bakroreze, slike i ilustracije. Smatra da je Blejkova umjetnost narativna jer „kada se pretoči u formu ilustracije teksta, narativ preuzima delić Blejkove vizuelne snage i ekspresije koja i kroz crtež kao i sliku i paletu koju koristi komunicira sa posmatračem na nivou koji izmiče jednostavnoj analizi” (Rajčević 2019).

Navedeno otkriva da je Blejkova „ekspresija” među stvarima koje su Rajčeviću najviše privukle Blejku. Moris Ivs (Morris Eaves) u eseju „Romantična ekspresivna teorija i Blejkova ideja publike” (“Romantic Expressive Theory and Blake’s Idea of the Audience”) kaže da je lice na slici ‘ekspresivno’ onda kada opisuje emociju lika kojeg dočarava, dodajući da Blejk radije „identifikuje ekspresiju karaktera u umjetničkom djelu sa osjećanjima umjetnika”, čak postižući „ekstremnu subjektivnost”²⁹⁶ i internalizujući romantičarski koncept ekspresije.²⁹⁷ Stoga Ivs navodi sledeće:

Idealni čitalac Blejka i Vordsvorta je neko sa potpuno razvijenim umom i srcem čije moći intelekta i strasti su istovjetne onima kod pjesnika. Čitalac nije pasivni receptor niti hladni sudija; pjesma nije instrument stimulacije objekta kojem se

²⁹⁶ “identifies the expression of the characters in a work of art with the feelings of the artist” [...] “extreme of subjectivity” (Eaves 1980, 787).

²⁹⁷ „Internalizacija” je termin koji je upotrijebio Harold Blum (Harold Bloom) u svom eseju „Internalizacija viteške romanse” (“The Internalization of Quest-Romance”, 1970), gdje smatra da je romantičarska romansa „internalizovana” (10), i da je „Heroj internalizovane potrage [je] sami pjesnik” (“The hero of internalized quest is the poet himself”) (Bloom 1970, 8).

sudi na osnovu niza spoljašnjih standarda. Da bi procijenio pjesmu, čitalac mora da uđe u intimni odnos sa njom.²⁹⁸

S tim u vezi, putem primjene romantične ekspresivne teorije, Blejk se identifikuje sa publikom, jer je on sam idealni posmatrač i čitalac. Zato Rajčević (2019) tvrdi da Blejkova ekspresija komunicira sa posmatračem na nivou koji prevazilazi jednostavnu analizu (posebno preko crteža, smatra ona). A Blejkovi crteži čine važan dio njegove umjetnosti. Kao što Viskomi navodi, zajedno uz skice, Blejkovi crteži više treniraju imaginaciju posmatrača nego njegovi svršeni radovi (Viscomi 1995, 33). Crtež predstavlja istovremeno „neodređeno i određeno”, „osnovni umjetnički čin”.²⁹⁹ A Rajčević upravo smatra da putem ovakvog „osnovnog umjetničkog čina” i „ekspresije” Blejk aktivno participira sa svojom unutrašnjom publikom, odvođeci je iznad nivoa uobičajenog, nagovještavajući simbolično. Zbog toga Viskomi ističe da je zadatak posmatrača da razazna „više simboličnih značenja djela”.³⁰⁰

Ovu vrstu „simboličnog značenja” koje je Rajčević osjetila u Blejkovoj umjetnosti takođe je osjetila i hrvatska umjetnica, Zdenka Pozaić. Pozaić se divi Blejkovim vizionarskim i duhovnim moćima. Ovakve Blejkove vizionarske i duhovne moći su, kako Batlin ističe, intenzivne, i pomiješane sa tonovima koji dolaze od velikih religioznih glasova engleske književnosti (Butlin 1990, 20). Ovo dodatno naglašava spoj pjesničkog i likovnog, ili „jedinstvo umjetničkog cilja ili ‘Pjesničkog Genija’”³⁰¹ koji su zastupljeni u pomenutim hrvatskim i srpskim slučajevima recepcije Blejkove umjetnosti. Poput Rajčević, Pozaić su najviše oduševili Blejkovi crteži, ali i akvareli, koji dalje nijansiraju njeno shvatanje Blejkove specifičnosti kao slikara i činjenicu da se on razlikovao od ostalih britanskih umjetnika svoga doba. Kao što to Bindman ističe, „Od ranih dana odbijao je da slika uljem. Kasnije je ovu svoju nevjerovatnu odluku racionalizovao kao moralnu

²⁹⁸ “The ideal reader for both Blake and Wordsworth is someone with a fully developed mind and heart whose powers of intellect and passion are equal to those of the poet. The reader is not a passive receptacle or an impassive judge; the poem is not an instrument of stimulation or an object to be judged by a set of external standards. To judge a poem, the reader must enter into an intimate relationship with it” (Eaves 1980, 793–794).

²⁹⁹ “indeterminate and determinate” [...] “fundamental artistic act” (Viscomi 1995, 40).

³⁰⁰ “a work’s various symbolic meanings” (Viscomi 1995, 34).

³⁰¹ “a unity of artistic purpose, or ‘Poetic Genius’” (Butlin 1990, 12).

preferencu za jasnoćom koja se može postići preko linijskog graviranja i akvarela, ali je bila nemoguća u ‘zamrljanom i mutnom’ mediju ulja”.³⁰²

Poput Rajčević, Pozaić je takođe uživo posmatrala Blejkova djela u Tejt galeriji, ali nekih dvadesetak godina prije nje. To je bilo tokom njenih ljetnjih boravaka u Engleskoj (1965–1969) u Ričmondu, Vindsoru i Londonu. Ona je posmatrala Blejkove crteže, akvarele i grafička djela, ilustracije za Danteovu *Božanstvenu komediju*, te i njegove druge ilustracije. Prije toga, ona je jedino gledala reprodukcije njegovog djela štampane u *Enciklopediji likovnih umjetnosti*, izdanje Leksikografskog zavoda FNRJ iz 1960. godine.

Pozaić (2019) smatra da je Blejk bio „velik u svom mistično vizionarskom zanosu”, što može biti blisko Ivsovoj opservaciji o Blejku umjetniku koji spaja misticismizam i multimedijalnost (Eaves 1996, 14), time navodeći na razloge zašto je Blejk ostao autsajder cijelog života: ta vrsta misticismizma i multimedijalnog bila je „podređena njegovom identitetu pjesnika”.³⁰³ Da bismo dalje objasnili razloge Blejkovog autsajderstva, pozvaćemo se na Batlina, koji ističe da je ovaj posjedovao „kreativnost vizionarskog mislioca, i da je o svemu imao mišljenje”³⁰⁴ počev od Boga do aktuelne politike ili umjetnosti. Međutim, u obrazloženju ovakvog Blejkovog autsajderskog statusa, umjetnica Rajčević (2019) iznosi,

Blejkov propovednički a u isto vreme i zen ton u literaturi, i zastrašujuće snažna i mitološka, a u isto vreme romantična predstava u likovnom izrazu, sadrži previše kontradiktornosti u samom delu – ne u osobi – da bi bilo veoma popularno i sasvim prihvaćeno. Ono što ljudima nije sasvim jasno, i ostaje van njihove mogućnosti spoznaje, najčešće ne ostvaruje veliku popularnost.

Dakle, ovakvom autsajderskom statusa Blejka, nezavisno od prethodno razmotrenih aspekata vizionarskog i mističnog, Rajčević takođe dodaje i tonove romantičnog.

³⁰² “He refused from early in his career to paint in oils. He later rationalized this extraordinary decision as a moral preference for a clarity that could be achieved in line engraving and watercolor, but was impossible in the ‘blotting and blurring’ medium of oil” (Bindman 2006, 87).

³⁰³ “subordinated to his identity as a poet” (Eaves 1996, 14).

³⁰⁴ “creativity as a visionary thinker, with his own views on everything” (Butlin 1992, 12).

Ali, šta to tačno znači nazvati pisca romantičarem? Simpson smatra da to znači razmišljanje o kategorijama poput „genija, prirode, djetinjstva i imaginacije, možda sve uz neki tobožnji odgovor na Francusku revoluciju”.³⁰⁵ Ali, u slučaju Blejka, ovo bi se odnosilo na „Blejka kao (Hegelovskog) romantičara, pjesnika samog moderniteta” ili čak Blejka „istovremeno romantičara i anti-romantičara”³⁰⁶ ili čak Blejka kao otjelovljenja „prozora u romantizam” (Pozaić 2019), ili Blejka umjetnika koji razmišlja iznad vremena, i osobu koja „igrom slučaja spada u romantizam” (Rajčević 2019). U vlastitom tumačenju ovakvih romantičarskih nijansi, Edvard Larisi (Edward Larissy) smatra da Blejkovi kvaliteti „treba da ga odvoje od ostalih romantičara,”³⁰⁷ pri tom dodajući, „Bio je centralna figura u retrospektivnoj rekonstrukciji romantizma koji je bio prihvatljiv za dvadeseti vijek, da je pripomogao u razvoju inovativnog pisanja u modernom dobu, i da se ovakav centralni položaj produžava i na dvadeset prvi vijek”.³⁰⁸

S druge strane, Rajčević dalje oblikuje ovakve romantičarske konotacije Blejka tako što ga nadovezuje na pop kulturu, spominjući film Džima Džarmuša *Mrtav čovjek*, te i Blejkov uticaj na Oldosa Hakslija, time se nadovezujući na šire razloge Blejkove današnje popularnosti koje je iznio Moris Ivs kada je izjavio da Blejkova umjetnost nosi „znak nečega novoga što tek treba da se pojavi”³⁰⁹ (Eaves 1996, 414).

Međutim, pomenute tri umjetnice – Pozaić, Rajčević, Jovanić – takođe su reprezentativne i u smislu procesa „kulturološke adaptacije” jer on sam „podrazumijeva migraciju u omiljena stanja: priče putuju u različite kulture i različite medije”.³¹⁰ Blejkova umjetnost i poezija, ili u ovom slučaju, „priče”, putovale su u kulture Hrvatske i Srbije, gdje su bile predstavljene kroz drugačije umjetničke medije – crtež, grafička umjetnost i digitalna umjetnost. Sa te perspektive,

³⁰⁵ “genius, nature, childhood, and imagination, perhaps along with some assumed response to the French Revolution” (Simpson 2006, 170).

³⁰⁶ “Blake as (Hegelian) Romantic, the poet of modernity itself” [...] “both a Romantic and an anti-Romantic” (Simpson 2006, 171).

³⁰⁷ “supposed to differentiate him from other Romantics” (Larissy 2006, 1).

³⁰⁸ “He was central in the retrospective construction of a Romanticism that was acceptable to the twentieth century, that he assisted in the gestation of innovative writing in the modern period, and that this kind of centrality is continuing into the twenty-first century” (Larissy 2006, 1).

³⁰⁹ “the sign of something new about to happen” (Eaves 1996, 414).

³¹⁰ “cultural adaptation” [...] “involves migration to favourable conditions: stories travel to different cultures and different media” (Hutcheon 2006, 31).

može se reći da su Blejkova umjetnost i poezija „kulturološki adaptirane”. Kulturološka adaptacija je proces koji podsjeća na biološku adaptaciju.³¹¹ Kao što to na drugom mjestu Sletog ističe,

termin ‘adaptacija’ često se koristi u fiziologiji da ukaže na čulni organ koji se prilagođava raznim uslovima, ili u biologiji za mutacije vrsta koje se kopiraju u skladu sa promjenljivim okolnostima kao dio procesa evolucije. Ovako, bilo u umjetnosti, fiziologiji ili biologiji, adaptacija ne nosi pečat originala, već mutacije i permutacije preegzistentnog originala.³¹²

Sa ove „biološke” perspektive, Blejkova umjetnost više je poslužila kao „preegzistentni original” koji je mutirao i permutirao kroz kulturološke okolnosti koje su se mijenjale (Hrvatska i Srbija) u sklopu svoje kulturološke adaptacije. Kao što to Hačion opaža, biologija doživljava adaptaciju kao „uspješnu replikaciju i promjenu,”³¹³ i stoga i kulturološka adaptacija može da funkcioniše na sličan način. I upravo stoga što su ova Blejkova djela doživljela adaptaciju kroz druge medije, takođe se ista mogu nazvati i „re-medijacije”, dok se ovaj sami proces može nazvati „reformatiranje”.³¹⁴

Ove „re-medijacije” Viliijama Blejka aktivno prisutne u srpskoj i hrvatskoj umjetnosti takođe svjedoče promjenama u paradigmi nauke o književnosti i likovne umjetnosti. Ona ukazuju na

³¹¹ U svojoj knjizi o Darwinovoj teoriji pod nazivom *Sebični gen* (*The Selfish Gene*, 1976), Ričard Dokins (Richard Dawkins) ističe da postoji direktna kulturološka paralela Darwinovoj biološkoj teoriji, napominjući, „Kulturološka transmisija je analogna genetičkoj transmisiji po tome što, iako u osnovi konzervativna, ima tu mogućnost da uznaprijedi jednu formu evolucije” (“Cultural transmission is analogous to genetic transmission in that, although basically conservative, it can give rise to a form of evolution”) (Dokins, Nav. Prema: Hutcheon 2006, 31).

³¹² “the term ‘adaptation’ is commonly used in physiology to mean a sense organ adjusting to varying conditions or in biology to the species’ mutations in copying with changing circumstances as part of the evolutionary process. Thus, whether in art, physiology, or biology, adaptation does not bear the stamp of originality, but of mutation and permutation of a preexisting original” (Slethaug 2014, 16).

³¹³ “successful replication and change” (Hutcheon 2006, xxvi).

³¹⁴ “re-mediations” [...] “reformatting” (Hutcheon 2006, 16).

mogućnost da istrgnu umjetnička djela iz prošlosti putem novih interpretacija, da ih prevedu u novu sadašnjost, da iskustva sačuvana u prošloj umjetnosti učine ponovo dostupnim; ili, drugim riječima, da postave pitanja koja iznova pita svaka generacija i o kojima umjetnost prošlosti može da govori i da nam ponovo da odgovore.³¹⁵

³¹⁵ “the ability to wrest works of art from the past by means of new interpretations, to translate them into a new present, to make the experiences preserved in past art accessible again; or, in other words, to ask the questions that are posed anew by every generation and to which the art of the past is able to speak and again to give us answers” (Jauss, Nav. Prema: Holub 2003, 3-4).

4.

Recepcija Blejka u digitalnoj humanistici na srpskohrvatskom govornom području

„Blejk ukazuje na problem razmišljanja i čitanja kao korpusa na bazi jedinstvenog otpora prema knjizi kao masovnom mediju”.

Majk Gud

„Blejkov medij izražavanja je materijalan, ne tekstualan”.

Džerom MekGan

4.1. Uvod

Vilijam Blejk predstavlja rijetkost u izdavaštvu zbog činjenice da je bio likovni umjetnik i pjesnik koji je samostalno izdavao djela u malom tiražu. On jeste na neki način bio u mogućnosti da vrši kontrolu nad produkcijom svojih djela, s obzirom na to da je bio autor, pjesnik, graver, urednik, ilustrator, štampar, izdavač, čak i distributer. Izgleda da jedino nije bio primalac djela i kritičar. To znači da on ipak nije mogao da vrši kontrolu nad svakim aspektom proizvodnje djela. Jedna od posljedica navedene činjenice jeste da za života Blejkovo djelo nije moglo da dopre do veće publike (McGann 1992; Whitson and Whittaker 2014). Ipak, postoje i drugi razlozi takve jedne nepristupačnosti – Blejk je bio okružen slikarima i umjetnicima, a ne pjesnicima.

Za razliku od MekGana i Vitsona i Vitikera, Moris Ivs ipak nudi pomalo različita objašnjenja Blejkove publike. Pozivajući se na ekspresivnu teoriju umjetnosti i M. H. Abramsa koji ističe da je „publika [je] svedena na jednog člana”³¹⁶, Ivs smatra da pjesnik personalizuje djelo, a da publika zauzvrat postaje personalizovana (1980, 791). U tom smislu, mogli bismo da proširimo MekGanovo viđenje Blejka koji ne ispunjava ulogu kritičara sa ovim Ivsovim da Blejk sam preuzima ulogu istog i da sebe poistovjećuje s publikom jer „radikalno ekspresivna pjesma nosi identitet pjesnika”.³¹⁷

Danas je teško priređivati izdanja Blejkove poezije, pošto ekspresivne forme tipične za Blejkove materijale kojima se spajaju riječi i slike nije jednostavno prenijeti na tradicionalni format papira. Uzevši ovo u obzir, stvara se sve veća potreba za fleksibilnijim medijem. A taj medij krije se upravo u oblasti digitalne humanistike.

Najprije, kroz kratak pregled istorije digitalne humanistike, ovo poglavlje namjerava da predoči kako je tekao proces prenošenja djela Vilijama Blejka iz tradicionalnih izdanja na papiru do fleksibilnijih medija u anglofonim zemljama, nakon čega se vraćemo srpskohrvatskom govornom području. Kroz analizu digitalnog prisustva Blejka na ovom prostoru, ovo poglavlje namjerava da proširi zapažanje Marka Lusiera prezentovano u eseju „Blejk iznad postmodernog” (“Blake Beyond Postmodernity”, 2007) u kojem iznosi da „to što je Blejk rabljen od strane mašina

³¹⁶ “audience is reduced to a single member” (Nav. Prema: Eaves 1980, 784).

³¹⁷ “the radically expressive poem carries the identity of the poet” (Eaves 1980, 790).

advertajzinga nije ograničeno samo na američku ili englesku popularnu kulturu,”³¹⁸ i da ukaže kako je u tom pogledu Blejk demonstrativan i na srpskohrvatskom govornom području, gdje je već postao dio potrošačke kulture i masovne proizvodnje. Na drugoj strani, ta analiza će takođe pokušati da se osloni na V. J. T. Mičelovu evokaciju *opasnog Blejka* na koju je naveo film Džima Džarmuša *Mrtav čovjek*, kroz citatno prisustvo digitalnog Blejka na srpskohrvatskom govornom području, da bi potom zaključili da je ovdje Blejk uspio da zađe u oblast postmodernog.

4.2. Hipermedij: Od bibliografske do „Interfejs kulture”

U svojoj knjizi *Radijantna tekstualnost: književnost nakon world wide weba* (*Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*, 2001) Džerom MekGan ističe da ukoliko želimo da saznamo na koji to način funkcioniše digitalno, onda treba da disciplinujemo vlastitu estetsku inteligenciju (xi). Da bi objasnio šta je to estetska inteligencija, MekGan navodi da su u tom pogledu najviše razvijeni modeli upravo tekstualni, jer „Naš mozak razmišlja kroz tekstualne kodove”, i stoga su najprogresivniji tekstualni kodovi upravo oni koje nazivamo „poetskim” (McGann 2001, p. xi).³¹⁹

320

Ipak, „poetska” ili književna djela imaju jaku tendenciju razmnožavanja putem raznih produkcija (McGann 1991, 83). Navedeno naglašava proizvodnju knjiga i studije tekstualnosti (date kroz naučne oblasti bibliografije i tekstualne kritike), koje se, sudeći po Kiršenbomovom revolucionarnom djelu o novim medijima i forenzičkoj imaginaciji *Mehanizmi* (*Mechanisms*), tretiraju „među najsofisticiranijim granama studija medija koje smo proizveli”.³²¹

³¹⁸ “Blake’s appropriation by the engines of advertising is not restricted to American or English popular culture” (Lussier 2007, 157).

³¹⁹ “Our minds think in textual codes” [...] “poetical” (McGann 2001, xi).

³²⁰ Među referentnim djelima koja se bave sličnom problematikom, spadaju: Majkl Hajmov (Michael Heim) *Električni jezik* (*Electric Language*, 1987), Džordž Lendou i Pol Delanijeva (George Landow and Paul Delany) *Hipermedija i nauka o književnosti* (*Hypermedia and Literary Studies*, 1991), Džordž Lendouova *Hiper/ Tekst/ Teorija* (*Hyper/Text/Theory*, 1994), Džej Dejvid Bolterova (Jay David Bolter) *Writing Space* (*Prostor za pisanje*, 1991) i Metju Kiršenbomova (Matthew Kirschenbaum) *Mehanizmi: Novi mediji i forenzička imaginacija* (*Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, 2008).

³²¹ “among the most sophisticated branches of media studies we have evolved” (Kirschenbaum 2008, 16).

Živimo u dobu naprednog elektronskog editovanja i digitalnih medija kao specifičnih tačaka studija tekstualnosti. Tokom 1990-ih studije tekstualnosti počele su da se oslanjaju na digitalno. Kako smatra Earhart, teoretičari tekstualnih studija trebalo je da se „suprotstave digitalnom, na način da ga prigrlje, mijenjaju, ili odbace novu tehnologiju”.³²² Teoretičari tekstualnog shvatili su kako je „istorija naučnog editovanja uticala [je] na način na koji digitalna nauka o književnosti prezentuje tekstove”³²³ i kako je medij knjige „fizički nemoćan da vrši operacije skladištenja, integrisanja i pristupanja”³²⁴ koje čine osnovni naučni zahtjev za elektronsko editovanje.

Za razliku od štampanih izdanja, virtualna sredina može brže i lakše da analizira materijal te da skladišti veće količine. Digitalni prostor postao je bogatiji i fleksibilniji u poređenju sa bibliografskim prostorom. A publikovanje elektronskih izdanja vremenom je postalo jeftinije od štampanih. Stoga su već do danas u 2021. godini naučnici koji rade na više polja i na više jezika u virtuelnom prostoru osmislili načine koji im omogućavaju jednostavniju praksu digitalnog ili hipereditinga.

Kako bismo objasnili šta je to hiperediting, pozvaćemo se na D. F. Mekenzija (D. F. McKenzie), koji je 1985. godine definisao tekstove kao fenomene koji podrazumijevaju „verbalne, vizuelne, oralne, i numeričke podatke, u formi mapa, printova i muzike, arhiva snimljenog zvuka, filmova, videa, ili bilo koje informacije koju skladišti kompjuter, zapravo sve od epigrafijske do poslednjeg oblika diskografije”.³²⁵

Ovo je, da kažemo, bio rani nagovještaj pojmova „hipertekst” i „hipermedij” u digitalnom svijetu koji se postepeno širio. Kako bi što punije objasnili termin „hipertekst”, naučnici Pol Delani (Paul Delany) i Džordž P. Lendou (George P. Landow) u knjizi *Hipermedij i nauka o književnosti* ističu sledeće, „Sve dok je tekst bio vezan za fizički medij, čitaoci i pisci zapostavljali bi tri jako važna atributa: da je tekst linearan, ograničen i fiksiran [...] Hipertekst možemo definisati kao upotrebu kompjutera kako bi se prevazišli linearni, ograničeni i fiksirani kvaliteti tradicionalnog

³²² “confront the digital, whether to embrace, to alter, or to reject the new technology” (Earhart 2015, 20).

³²³ “history of scholarly editing has impacted the way that digital literary studies represent texts” (Earhart 2015, 13).

³²⁴ “physically incapable of the kinds of storing, integrating, and accessing operations” (McGann 2001, 170).

³²⁵ “verbal, visual, oral, and numeric data, in the form of maps, prints, and music, of archives of recorded sound, of films, videos, and any computer-stored information, everything in fact from epigraphy to the latest forms of discography” (Nav. prema: Kirschenbaum 2008, 16).

teksta na papiru”.³²⁶ Ovo može da ukaže na hipertekst kao na nešto boljeg kvaliteta od teksta na papiru.

Međutim, upravo je Nelson 1987. godine definisao hipertekst kao nesekvencijalno pisanje, koje se najbolje očituje na interaktivnom ekranu. Ali, kako Velč iznosi, hipertekst može da se odnosi na sekvencijalni tekst, ali njegova prava moć je u tome što on omogućava „pomjeranje kroz tekst kroz selekciju linkova sa informacijskih čvorova, a ne forsiranje linearnog pristupa”.³²⁷ Kasnije je tokom 1989. godine Nelson preoblikovao svoju početnu definiciju hiperteksta kako bi je dopunio izvorima koji nisu tekstualni, pošto su teoretičari, baveći se ovim pitanjem, prije svega mislili na riječ „multimedij”. Stoga je Nelsonova nova definicija hiperteksta bila proširena na „tekst, grafiku, audio i video [koji] sada mogu da ožive u novim djelima koja su sjedinjena, daju reakciju, mogu se pretraživati i koja znače fakte i ideje: hipermedij”³²⁸ (takođe poznat i po drugim terminima poput „interaktivni multimedij”). Ovo znači da Nelsonov novi koncept hipermedija podrazumijeva pristup i upotrebu grafike, zvuka, pokretnih slika, i drugih formata (Welsch 1992, 615-616). I Nelsonova preoblikovana i dopunjena definicija hiperteksta iz 1989. dobro se uklapala s D. F. McKenzijevom ranijom definicijom teksta iz 1985. godine.

Ipak, tokom posljednjih nekoliko dekada, došlo je do očiglednog preokreta iz bibliografske ili kulture usmjerene ka tekstu, do hipermedija, ili *interfejs* kulture, koja je postala jako prisutna, omogućavajući istraživačima da se više okreću prema polju digitalne humanistike.

4.3. Digitalna humanistika i ekologija znanja

Digitalna humanistika poznata je po mnogim terminima, poput: humanistička informatika, rad na računaru iz oblasti humanistike, digitalni resursi iz humanistike, književni i lingvistički rad na računaru, itd. Ipak, najviše je u upotrebi termin digitalna humanistika, iako se ponekad u

³²⁶ “So long as the text was married to a physical media, readers and writers took for granted three crucial attributes: that the text was linear, bounded, and fixed” [...] We can define Hypertext as the use of the computer to transcend the linear, bounded and fixed qualities of the traditional written text” (Nav. prema: Kirschenbaum 2008, 42).

³²⁷ “move through text by selecting from a series of links among information nodes, rather than forcing a linear approach” (Welch 1992, 615).

³²⁸ “text, graphics, audio and video [that] can now come alive in unified, responding, explorable new works that present facts and ideas: hypermedia” (Nelson, Nav. prema: Welsch 1992, 615).

kontinentalnoj Evropi mogu čuti i druge varijacije naziva, poput eHumanistika (Terras i drugi 2016, 2).

Humanistika je termin definisan dosta široko, počev od književnosti, preko društvenih nauka, muzike, folklora, likovne umjetnosti, ne-matematičkih aspekata lingvistike (Terras i drugi 2016, 3). S druge strane, digitalno po sebi je termin, kako Jakobs i Kuper bilježe, „previše korišten, zlostavljan, da u izvjesnom smislu postaje besmislen. Digitalno je svuda i nigdje, neodvojivo od aspekata materijalnog svijeta i načina na koji živimo u njemu – barem za većinu ljudi u modernim razvijenim društvima”.³²⁹

Sudeći po predgovoru izdanja *Kompjuteri i humanistika* (*Computers and the Humanities*) iz 1966. (prvi časopis iz ove oblasti), digitalna humanistika već u to doba nije bila tretirana nimalo drugačije od tradicionalne humanistike:

Odnos *digitalnog* i *humanistike*—šta god oba pojma tačno značila—figuriše u oba pravca. Kao što je istraživanje iz tradicionalne humanistike koristilo medij štampe i usmjerilo se (preko istorije knjige i studija tekstualnosti) na medij štampe, tako je i rad na računaru istovremeno način i predmet digitalne humanistike.³³⁰

U istorijskom smislu, upotreba IT u humanistici započela je poznih 1940-ih sa Ocem Robertom Busom SJ. Njegov rad na opusu Sv. Tome Akvinskog odredio je uslove pod kojima će digitalni izvori u humanistici uspjeti da funkcionišu tokom sledeće četiri decenije. Tokom ovog perioda dominirale su tekstualne baze podataka materijala iz humanistike za pretragu i analizu, kao i

³²⁹ “over-used, abused and in some senses becoming meaningless. Digital is everywhere and nowhere, indistinguishable from other aspects of the material world and the way we live in it – at least for most people in modern developed societies” (Jacobs and Cooper 2018, 1).

³³⁰ “The relationship of *digital* and the *humanities*—whatever both terms are taken to mean precisely—operates in both directions. Just as traditional humanities research both made use of the medium of print and turned its investigations (in the practices of book history and textual studies) on the medium of print, so computing is both means and matter for the digital humanities” (Nav. prema: Jones 2014, 6).

statistički modeli za proučavanje književne strukture teksta, lingvistika, i ostalo (McGann 2001, 3).³³¹

Međutim, zahvaljujući godišnjoj konvenciji Društva za moderne jezike (MLA) tokom 2009. u Filadelfiji, digitalna humanistika je bila pozdravljena, da upotrijebimo riječi Vilijama Panapakera (William Pannapacker), jednog od zvaničnih blogera *Hronike visokog obrazovanja* (*Chronicle of Higher Education*), kao „sledeća velika stvar nakon dužeg vremena”³³² kako u akademskim, tako i u ne-akademskim krugovima.³³³

Kasnije, tokom 2013. godine, na godišnjem skupu MLA u Bostonu bilo je realizovano ukupno 66 sesija iz oblasti DH, panela i radionica „koje se na neki način odnose na uticaj digitalnih materijala i alatki na jezik, nauku o književnosti, studije tekstualnosti i studije medija, kao i na online pedagogiju i naučnu komunikaciju”.³³⁴ Jedna od najuspješnijih sesija na ovom skupu bila je naslovljena „Mračna strana digitalne humanistike” (“The Dark Side of Digital Humanities”), i odnosila se na novine u razvoju digitalne humanistike.

Kada govorimo o DH danas u 2021. godini, možemo primijetiti da ova oblast nije više usamljena akademska disciplina, i da je zakoračila i u druga polja, poput lingvistike, geografije, studija rase, roda, profilišući visoki kulturološki stepen različitosti (Ortega 2019, 181-182). I upravo se u ovom smislu za DH može reći da je slična s ekologijom znanja.³³⁵ Ovu povezanost,

³³¹ Jedan od najznačajnijih institucionalnih centara za digitalnu humanistiku osnovan je 1994. U pitanju je Roj Rozencvajt Centar za istoriju i nove medije pri Univerzitetu Džordž Mason u Virdžiniji, SAD. Veliki doprinos razvoju ovog područja pružila je Metju Kiršenbomova nagrađivana i već spominjana knjiga, *Mehanizmi: novi mediji i forenzička imaginacija* (2008). Ostali važni autori na sličnim poljima poput arheologije medija ili istorije medija su Lisa Gitelman (Lisa Gitelman), Noa Vordrip-Frun (Noah Wardrip-Fruin), Nik Montfort (Nick Montfort) ili Lev Manovič (Lev Manovich).

³³² “next big thing’ in a long time” (Pannapacker, Nav. prema: Kirschenbaum 2012, 7).

³³³ Kiršenbom dalje ističe da je DH na drugi način bila vidljiva na toj konferenciji – zahvaljujući izvjesnom broju učesnika na Twitteru „koji su komentarisali preko zajedničkog ‘taga’ (#mla09, recimo), što je dozvolilo svim pratiocima da se uključe u konverzaciju” (“providing real-time running commentary through a common ‘tag’ (#mla09, for example), which allows everyone who follows it to tune in to the conversation”) (Kirschenbaum 2012, 7).

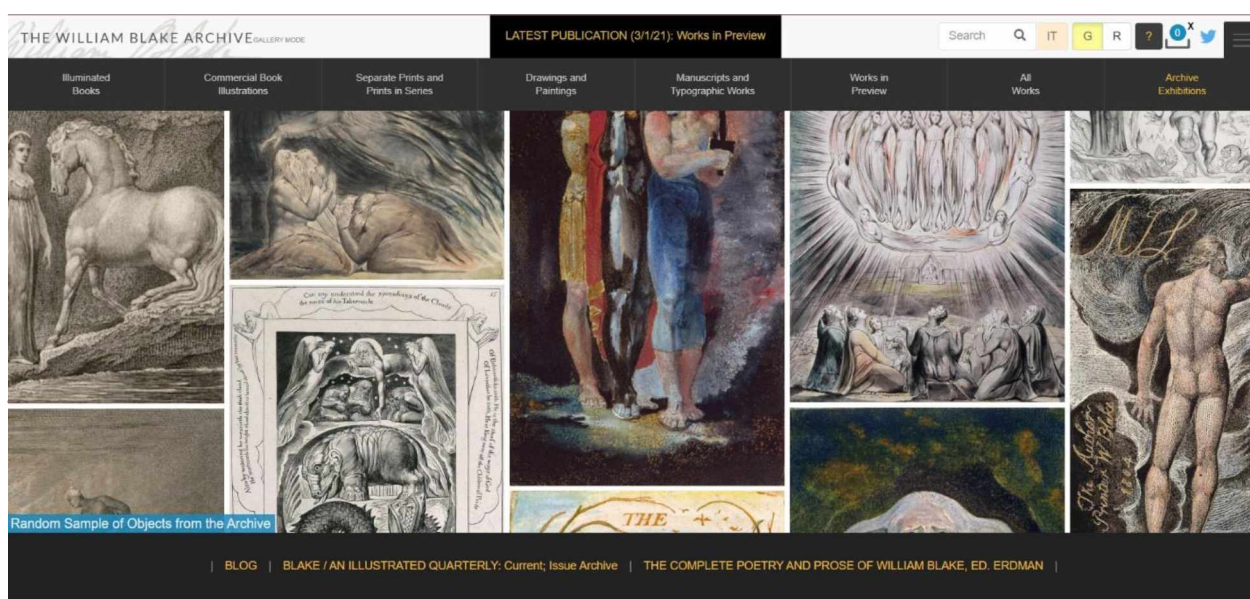
³³⁴ “that in some way address the influence and impact of digital materials and tools upon language, literary, textual, and media studies, as well as upon online pedagogy and scholarly communication” (Mark Sample, Nav. prems: Jones 2014, 178).

³³⁵ Portugalski naučnici Marija Pola Meneses (Maria Paula Meneses), Žoao Ariskado Ninj (Joao Arriscado Nunes) i Boaventura de Susa Santos (Boaventura de Sousa Santos) prvi su upotrijebili termin „ekologija znanja”, pozivajući se na „jednakost mogućnosti kod različitih vrsta saznanja” (“‘equality of opportunities’ to the different kinds of knowledges”) (Nav. prema Ortega 2019, xx).

„iako nesavršenu, valja istražiti”.³³⁶ U ekologiji znanja razlike između znanja se prihvataju. Ta vrsta „različitosti znanja rezonuje s više diskursa koji ističu otvorenost, raznovrsnost, i lokalitet digitalne humanistike”.³³⁷

Ipak, DH mora i dalje da ostane važan dio humanistike, jer u nadolazeće doba digitalna tehnologija će sve više kontrolisati naš način saznavanja (Hunter 2019, 191). S te tačke, DH se takođe može uzeti i kao „način na koji se nešto radi, krpi i stavlja pod šifru”.³³⁸

4.4. Vilijam Blejk arhiva



Slika 16: Vilijam Blejk arhiva, screenshot
Izvor: Blakearchive.org

Decembra 12. 2016. godine *Vilijam Blejk Arhiva (William Blake Archive)*, do tada poznata kao „jedan od svjetski preeminentnih sajtova digitalne humanistike” i opisivana kao „hipermedijalna

³³⁶ “while imperfect, is useful to explore” (Ortega 2019, 182).

³³⁷ “knowledge heterogeneity resonates with many of the discourses advocating for the openness, diversity, and locality of the digital humanities” (Ortega 2019, 181).

³³⁸ “ways of doing and making, tinkering and coding” (Jones 2014, 179).

arhiva Blejkove poezije i umjetnosti”³³⁹, pustila je u rad redizajniranu verziju vebajta. (Vidi Sliku 16) Nova verzija ovog digitalnog prostora sačuvala je karakteristike prethodnog sajta, sadržeći kompletan Blejkov pjesnički i vizuelni opus koji potiče od 45 muzeja i knjižara širom svijeta, popevši se čak na nekih 7000 digitalnih verzija Blejkovih iluminiranih knjiga, slika, crteža, rukopisa i gravura³⁴⁰ (“William Blake Archive Upgrade” 2016).

Retrospektivno govoreći, arhivu su pokrenuli 1996. godine važni naučnici iz oblasti studija o Blejku – Moris Ivs (Morris Eaves), Robert N. Esik (Robert N. Essick) i Džozef Viskomi (Joseph Viscomi) „čiji profesionalni rad van arhive je prepoznat kao ‘studije medija’ u najširem smislu”.³⁴¹ Arhiva se razvijala na Institutu za naprednu tehnologiju na Univerzitetu Virdžinija.³⁴² Prvobitno je bila osmišljena s namjerom da proizvede digitalne verzije primjeraka Blejkovih iluminiranih knjiga. Arhiva je takođe odmakla korak dalje u poređenju sa štampanim izdanjima Blejkovih djela, jer su fascimili u boji u štampanoj verziji bili skupi.³⁴³

Međutim, pošto se digitalne tehnologije mijenjaju tokom vremena velikom brzinom, one koje su korišćene te 1996. kad je arhiva pokrenuta nisu se pokazale inovativnima dekadama nakon toga u smislu njene dalje funkcionalnosti (Whitson and Whittaker 2014, 49), što je činilo jednu od glavnih tehnoloških mana arhive. Stoga je postojala jaka želja da se *Vilijam Blejk Arhiva* redizajnira, odnosno kako to Ivs objašnjava u svom intervjuu sa Nek Garvijem (McGarvey), „Željeli smo da zadržimo sve funkcije koje smo već imali, ali na način da one bolje funkcionišu. I željeli smo da dodamo jednu od stvari koja nam je falila od samog početka: vrlo efikasnu i jednostavnu navigaciju kroz sajt”.³⁴⁴

³³⁹ “one of the pre-eminent digital humanities sites in the world” [...] “a hypermedia archive of Blake's poetry and art” (“William Blake Archive Upgrade” 2016).

³⁴⁰ Projekat je sada podržan od strane Kongresne biblioteke, a realizuju ga Univerzitet Sjeverna Karolina na Čapel Hilu i Univerzitet Ročester.

³⁴¹ “whose professional work beyond the Archive is readily recognizable as ‘media studies’ in the broadest sense” (Eaves i drugi 1999, 143).

³⁴² Važni prethodnici Vilijam Blejk arhive su *Blake Digital Text Project* (1996-2003) i *The Blake Multimedia Project* (1994-2004).

³⁴³ Arhiva je dobila nagradu američkog Društva za moderne jezike (MLA) za istaknuto naučno izdanje (2003), te i njen pečat s oznakom „odobreno izdanje” (2005) – što sve čini bitne događaje u istoriji DH.

³⁴⁴ “We wanted to maintain all the functions we already had, but we wanted them to work in better ways. And we wanted to add one of the things we lacked from the beginning: very efficient, easy navigation across the site” (McGarvey and Eaves).

Dakle, nova verzija arhive, puštena u rad 2016. godine, ne koristi neke od tehnologija koje je stara koristila, poput Java and ImageSizer, a stare web aplikacije su zamijenjene. Čitava nova aplikacija izdijeljena je na četiri dijela: sami sajt, časopis *Blake: An Illustrated Quarterly*, Blake Blog, i elektronska verzija izdanja iz 1988, *Sabrana poezija i proza Vilijama Blejka (The Complete Poetry and Prose of William Blake)*, koje je uredio Dejvid Erdman.³⁴⁵

Novi vebsajt omogućava vam da izvršite poređenje između djelova koji su slični, kao i da pretražujete sadržaj slike. Ova druga osobina bila je „najmanje razumljiva osobina sajta” jer „Za dvije dekade, mi smo do tančina prikupljali detaljne tekstualne opise svake slike. Sada su one osnova za pretragu slika koja zaista radi. Ako želite da pronađete sliku sa anđelom i perjanim krilima koji se javljaju s malim dječacima sa psima, to možete da uradite – i to brzo”.³⁴⁶

Posjetioci arhive treba da uoče relacije između različitih objekata Blejka.³⁴⁷ Kako stoji u sekciji vebsajta *O arhivi (About the Archive)*,

³⁴⁵ U poređenju sa starom, nova verzija je jednostavnija za navigaciju. U dijelu samoga sajta data su dva moda – galerijski i za čitanje. Galerijski mod omogućava posmatranje Blejkovih djela kroz format galerije, dok čitalački mod pruža mogućnost posmatranja Blejkovih djela kroz čitanje, odnosno „u prozoru koji se može horizontalno skrolovati, i koji sadrži objekte kopije u nizu sa pratećim transkripcijama i bez ikakvog podržavajućeg kritičkog aparata” (“a horizontally scrollable window containing the objects of the copy in sequence with their accompanying transcriptions and without any supporting critical apparatus” (The William Blake Archive). Od nedavno je arhiva dodala dva krucijalna dijela aplikaciji: prostor za izložbu, koji se odnosi na objavljivanje recenziranih izložbi, kao i aplikaciju Lightbox, gdje „korisnici mogu da manipulišu ili da raspoređuju slike iz arhive radi ljepšeg istraživanja” (“where users may manipulate or curate Archive images for more refined study” (The William Blake Archive).

³⁴⁶ “the least understood feature of the site” [...] “For two decades, we’ve been compiling excruciatingly detailed textual descriptions of each image. Now they’re the basis for an image search that really works. If you want to find all of the images with an angel with feathered wings who appear alongside little boys with dogs, you can do that—and you can do it fast” (McGarvey and Eaves).

³⁴⁷ Pozivajući se na Manuela Portelu (Manuel Portela), Foks i Flečer (2018) oslikavaju postojanje tri vrste povezanosti u Vilijam Blejk Arhivi: „1. Povezanost između izvornih materijala i njihovih digitalnih surogata; 2. povezanost digitalnih objekata sa samim sobom i između sebe; i 3, povezanost između digitalnih objekata i korisnika koji s njima interaguju” (“1. relationships between original materials and their digital surrogates; 2. relationships of digital objects to themselves and with each other; and 3. relationships between digital objects and the users interacting with them”), ističući da se u ovom slučaju kategorije 2 i 3 najjače osjećaju. U pogledu slika, Foks i Flečer (2018) ukazuju na tri nivoa povezanosti: „1. objekti štampani s iste matrice (ekvivalent funkciji ‘uporedi’ na trenutnoj verziji sajta), 2. Objekti iz iste proizvodne sekvence (ekvivalentno ‘Povezanim djelima’ u arhivi), i 3. Objekti istoga dizajna, naslova ili subjekta” (“1. objects printed from the same matrix (equivalent to the ‘compare’ function on the current site), 2.

Posjetioци sajta mogu da posmatraju svaki Blejkovski objekat pored objekata u istoj kopiji, objekte štampane iz iste matrice, objekte iz iste proizvodne sekvence i objekte sa sličnim dizajnom, Ovakva kontekstualizacija, koja počiva na ekspertizi urednika Arhive, omogućava poređenje kroz vrijeme, medij i žanr, i u prvi plan stavlja ogromnu raznovrsnost i teme iz Blejkove umjetnosti koje se ponavljaju.³⁴⁸

Ova vrsta kontekstualizacije „kroz vrijeme, medij i žanr” kako bi se sagledali različiti Blejkovi objekti i uočile povezanosti između njih u arhivi može se tumačiti sa više aspekata: MekLuhanovog medija kao poruke (1994), Langan i MekLejnove „pjesme-kao-poruke” (2008), Kolbrukovog doživljaja digitalnog (2012), Alberto Romeleve „emaginacije” (2020), Koen i Kenijeve ideje da ljudi naliče sadržaju weba (2020) i Moris Ivsove ideje o sličnosti dvije „sestre po umjetnosti” (1993).

Naime, MekLuhan u knjizi *Razumijevanje medija: Produžetak čovjeka* (*Understanding Media: The Extensions of Man*, 1994) izražava ideju da je sadržaj jednog medija uvijek drugi medij, i da „Sadržaj pisma je govor, kao što je pisana riječ sadržaj štampe, a štampa je sadržaj telegrafa”.³⁴⁹ Langan i MekLejn dalje propituju MekLuhanovu teoriju medija. Oni uvode koncept „pjesme-kao-poruke” koju prima više medija – „usta, ruka (hirografija), štampana stranica, web; svaki je medijum poezije/ za poeziju”.³⁵⁰ Sličan poduhvat u razvoju teorije medija, ali ovog puta u pokušaju da definiše digitalno, preuzeo je Kolbruk (Colebrook) u svojoj knjizi *Blejk, Delezijevska estetika i digitalno* (*Blake, Deleuzian Aesthetics and the Digital*) (2012). Kolbruk se najprije oslanja na Delezijev doživljaj digitalnog kao „maksimalno potčinjavanje ruke oku”, gdje

objects from the same production sequence (equivalent to ‘Related works in the Archive’), and 3. objects with the same design, title, or subject”) (Fox and Fletcher 2018).

³⁴⁸ “Users of the site can view each Blakean object alongside objects in the same copy, objects printed from the same matrix, objects from the same production sequence, and objects with similar designs. This contextualization, which draws on the expertise of the Archive’s editors, enables comparisons across time, medium, and genre, and foregrounds the immense variety and the recurring themes of Blake’s art” (The William Blake Archive).

³⁴⁹ “The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of the telegraph” (MacLuhan 1994, 8).

³⁵⁰ “poem-as-message” [...] “the mouth, the hand (chirography), the printed page, the web; each is a medium of/ for poetry” (Langan and McLane 2008, 250).

se vid internalizuje, a „ruka je svedena na prst”.³⁵¹ S Tim u vidu, Kolbruk opisuje digitalno „istovremeno kao prst ili ljudsku ruku koja broji/ organizuje, i kao cifru ili ono što dozvoljava formama da se ponavljaju i kruže”.³⁵²

Stoga Alberto Romele (2020, 96) uvodi pojam „emaginacija”. On iznosi hipotezu da imaginacija nije isključivo ograničena na čovjeka niti životinju, definišući emaginaciju kao „produktivnu imaginaciju koja takođe funkcioniše u digitalnim tehnologijama.”³⁵³ Međutim, Romele ide još dalje i tvrdi da digitalne tehnologije vjerno imitiraju način na koji ljudska imaginacija radi, nazivajući ih „imaginativnim mašinama”.³⁵⁴ Koen i Keni donekle dijele Romelove poglede,³⁵⁵ podvlačeći,

Digitalni mediji nemaju osjećaj za vrijeme i mjesto. Mi vrijeme razumijemo linearno, ali je vrijeme digitalnim medijima uvijek isto. Imajući to u vidu, mi počinjemo da shvatamo da se dnevno uloguje hiljade novih korisnika, i da ljudi sve vrijeme otkrivaju nove prostore weba. Mi sami, kao ljudi, jako naličimo proizvodu weba.³⁵⁶

Konačno, kada se sad vratimo na Blejka pjesnika i slikara kao subjekta Arhive, i započetoj ideji pronalaženja relacija između različitih Blejkovih objekata u njoj, upravo je Moris Ivs rane 1993. u eseju „Sestre po umjetnosti u britanskom romantizmu” (“The Sister Arts in British Romanticism”) opazio sličnosti između likovne umjetnosti i književnosti (gdje je Blejk reprezentativni slučaj),

³⁵¹ “the maximum subordination of the hand to the eye” [...] “the hand is reduced to the finger” (Delez, Nav. prema: Colebrook 2012, xxviii).

³⁵² “both the digit as the counting/ organizing human hand, and the digit as that which allows forms to be repeated and circulated” (Colebrook 2012, ix).

³⁵³ “productive imagination as being also at work in some digital technologies” (Romele 2020, 96).

³⁵⁴ “imaginative machines” (Romele 2020, 100).

³⁵⁵ Romele smatra da je mehanizam digitalne tehnologije sličan čovjeku (2020, 103).

³⁵⁶ “Digital media have no sense of time or place. We understand time linearly, but time is always the same to digital media. Understanding that, we start to recognize that thousands of new users are logging on daily, and people are discovering new parts of the web all the time. We ourselves, as a people, are very similar to the construct of the web” (Cohen and Kenny 2020, 5).

nazivajući ih „sestrama po umjetnosti” i „prirodno kompatibilnim parom”.³⁵⁷ Takođe, ne smijemo zaboraviti da je Ivs u istom eseju podstakao razvoj teorije medija o kojoj do sada i govorimo, kazavši da „njegove [Blejkove] ‘pjesme’ nisu samo štampani stihovi već medijski događaji”.³⁵⁸

Dakle, predložena kontekstualizacija „kroz vrijeme, medij i žanr” (The William Blake Archive) kako bi se sagledali različiti objekti Blejka i vidjele konekcije između njih koje predlaže *Vilijam Blejk arhiva*, dalje oblikuje teoriju medija navodeći na web, štampanu stranicu, stih, likovnu umjetnost, sličnost između čovjeka i weba, različite varijante digitalnog, sličnost između likovne umjetnosti i književnosti, ali isto tako i na ideju da „svi objekti u Arhivi su povezani jer ih je sve stvorio Blejk”.³⁵⁹

Vilijam Blejk arhiva je divni i kompleksni web projekt koji svjedoči ubrzanim promjenama u DH i temeljnim odgovorima na njih. Što se tiče dijeljenja sadržaja, ovaj sajt ima svoj YouTube kanal, Twitter i Instagram stranu, a od skora i Facebook. Takođe, ovaj lijepo redizajnirani veb-sajt naveo nas je i da razmotrimo jedno važno pitanje – „a tiče se kulturne zaostavštine sajtova digitalne humanistike, i toga da li elementi originalnog interfejsa treba da budu sačuvani uz podatke projekta”.³⁶⁰

³⁵⁷ “sister arts” [...] “naturally compatible pair” (Eaves 1993, 237).

³⁵⁸ “his [Blake’s] ‘poems’ are not just printed lines but media events” (Eaves 1993, 239).

³⁵⁹ “all objects in the Archive are related because they were all created by Blake” (Fox and Fletcher 2018).

³⁶⁰ “about the cultural legacy of digital humanities sites, and whether elements of the original interface should be preserved along with the project’s data” (Crawford and Michelle, 2017).

4.5. Blejk 2.0.



Slika 17: Detalj sa *Blejk 2.0.*, screenshot
Izvor: Zoamorphosis.com

Blejk 2.0. prvi je kreirao 2008. godine Džejson Vitiker (Jason Whittaker) kao dizajn za vebsajt na kojem bi objavljivao novije trendove u recepciji Blejka na Web 2.0. prostoru. Kasnije mu se 2009. godine pridružio Rodžer Vitson (Roger Whitson) i obogatio *Blejk 2.0.* iskustvo interesima za stripove i digitalne medije. (Vidi Sliku 17)

Kako iznosi Tokar (2009, 21), „termin Web 2.0. je izmišljen kao izgovor za promjene u upotrebi postojeće internet tehnologije, a ne same tehnologije”³⁶¹, a ove promjene u upotrebi internet tehnologije se odnose na, kako to Dženkins i drugi (Jenkins and others, 2013, 49) iznose, činjenicu da “‘korisnici’, ‘potrošači’ i ‘publika’ su zamišljeni kao ‘ko-kreatori’ sadržaja i servisa”.³⁶² Dakle, Web 2.0. predlaže novu verziju World Wide Web-a i naglašava različite upotrebe web tehnologije među korisnicima u pogledu dijeljenja informacija, saradnje i

³⁶¹ “the term Web 2.0 was coined as a cover term for changes in the use of the existing Internet technology, not in the technology itself”.

³⁶² “‘users’, ‘consumers’ and ‘audiences’ have been reimagined as ‘co-creators’ of content and services”.

kreativnosti, koje rezultiraju u stvaranju online zajednica i veb hosting servisa, poput blogova, wikipedije, društvenih mreža i folksonomija, odnosno kategorizacije preko tagova (Tokar 2009, 20-21).

Vitkerov i Vitsonov projekat *Blejk 2.0*, koji se takođe zove i *Blejk oblak (Blake Cloud)*³⁶³ zapravo je blog pod imenom *Zoamorphosis* „koji daje ažurirane novosti na temu raznih upotreba Blejka u umjetnosti, medijima, pop kulturi, i nekim oblastima nauke, sa novostima o Blejkovim pojavama u medijima i na drugim mjestima”.³⁶⁴ U svojoj najnovijoj knjizi, *Romantičarske mogućnosti (Romantic Capabilities, 2020)*, Majk Gud, uz blog Keri Dejvis (Keri Davies) *Index Rerum* (keridavies.blogspot.com) navodi na *Zoamorphosis*, posebno apostrofirajući da „Jasna pogodnost forme bloga da bi se komentarisalo na Blejkovu recepciju ukazuje kako na tendenciju Blejka da cirkuliše u djelićima, tako i na relativnu nekoherentnost ove cirkulacije kao teksta po sebi” (p. 71, fn 19).^{365 366}

Generalno govoreći, dijeljenje informacija preko Web 2.0. takođe se odnosi i na društvene medije: Facebook, Instagram, Twitter, YouTube, Flickr, itd. Imajući na umu takvu online participaciju, Bolter (2019, 169) uvodi termin „digitalno mnoštvo”, iznoseći da su „Društveni mediji [su] najvidljivije manifestacije mnoštva u našoj medijskoj kulturi današnjice” jer njihov „nivo participacije garantuje visok nivo raznolikosti”.³⁶⁷ Bolter čak ide dotle da definiše FB

³⁶³ Kako to Vitson i Vitaker objašnjavaju, „svi aspekti tog oblaka trebalo bi u nekom obliku ili formi da su u stanju da komuniciraju jedan s drugim, dijeljeći podatke tako da kada se jedan dio oblaka ažurira, drugi dio reaguje i obavještava ostale koji naviguju kroz oblak” (“all aspects of that cloud should be able to communicate with each other in some shape or form, sharing data so that when one part of the cloud is updated, another part responds to notify others navigating the cloud”) (Whitson and Whittaker 2014, 20).

³⁶⁴ “that provides updates on various uses of Blake in the arts, media, popular culture and some areas of scholarship, with news of Blake sightings in the press and elsewhere” (*Zoamorphosis*).

³⁶⁵ “The clear suitability of the blog form to comment on Blake’s reception demonstrates both the tendency of Blake to circulate in pieces and the relative incoherence of this circulation as a text itself” (Goode 2020 71, fn 19).

³⁶⁶ Gud takođe zapaža „kapacitet izvjesnih Blejkovih stihova i slika da ‘postanu virusni’ putem medija kao što su vebajtov, filmovi, omoti knjiga i čaše” (“the capacity for certain Blake lines and pictures to ‘go viral’ through media like websites, films, dust jackets, and mugs”) (Goode 2020, 5).

³⁶⁷ “digital plenitude” [...] “Social media are the most visible manifestation of plenitude in our media culture today” [...] “level of participation guarantees a high degree of diversity” (Bolter 2019, 163).

stranicu kao „portal u digitalno mnoštvo”, gdje čovjek postaje „serija tekstova, slika i video sadržaja”, koji čine „identitet kao remiks”.³⁶⁸

Slični aspekti „digitalnog mnošva” i „identiteta kao remiksa” bili su izazvani izvjesnim *Blejk 2.0*. Twitter postom 2009. godine koji je izazvao visok promet u web saobraćaju, zbog čega su Vitson i Vitiker izjavili da su upravo tada shvatili da je brzo došlo do promjene njihovih prvobitnih uloga „od stvaraoca do primaoca,”³⁶⁹ ističući,

Zahtjev da se napravi sadržaj koji mašina očitava znači da sada postoji mnoštvo platformi koje mogu da izvuku informacije iz Twittera i da ih prenose na ekstremno efikasne načine, što nas je zauzvrat navelo da razmotrimo načine na koji se *Blejk 2.0 oblak* može distribuirati putem društvenih medija često bez aktivne participacije i izvan centralizovane moći.³⁷⁰

Ovo može da ukaže na Blejka kojeg arhiviraju mašine (algoritmički botovi i ostalo), ali s druge strane – i na Blejka kojeg arhiviraju ljudi koji retwittuju ili taguju ili rebloguju. Takva vrsta retweetinga, taginga i rebloginga može biti slična iskustvu koje su opisali Henri Dženkins i drugi kao „recipročna razmjena socijalne vrijednosti unutar veze između stvaraoca i fanova koja traje”.³⁷¹ Ovo dalje aludira na ideje fanova i „participativne kulture”³⁷² koje je inicirao Henri

³⁶⁸ “a portal into the digital plenitude” [...] “a series of texts, images and videos” [...] “identity as remix” (Bolter 2019, 169).

³⁶⁹ “from producer to receiver” (Whitson and Whittaker 2014, 20).

³⁷⁰ “The demand to provide machine readable content means that there are now plenty of platforms that can suck out information from Twitter and mediate it in extremely effective ways, which in turn has led us to consider the ways in which the Blake 2.0. cloud can be distributed through social media sites often without active participation and beyond centralizing control” (Whitson & Whittaker 2014, 20).

³⁷¹ “reciprocal exchange of social worth within an ongoing relationship between producer and fans” (Henry Jenkins i drugi 2013, 73).

³⁷² “participatory culture”. Jenkins i drugi, (2016, 2) dalje pojašnjavaju, „Participativna kultura je ona koja pozdravlja vrijednosti različitosti i demokratije kroz svaki aspekt naše interakcije jedno s drugim – ona koja misli da umijemo da donosimo odluke, zajedno i sami, i da treba da imamo moć da izrazimo sebe kroz dosta različitih formi i praksi” (“A participatory culture is one which embraces the values of diversity and democracy through every aspect of our interactions with each

Dženkins 1992. godine u svojim *Kradljivcima teksta* (*Textual Poachers*). Pozivajući se na djelo Mišela de Sertoa (Michel de Certeau), Dženkins uvodi termin „krađa” (“poaching”) u značenju adaptacije, a ne pogrešnog čitanja. Izdanje *Kradljivaca teksta* iz 2005. godine opisuje fanove kao subkulturu koja postoji na graničnim predjelima „između masovne kulture i svakodnevnog života”, koja pronalazi vlastiti identitet tako što pozajmljuje materijal „iz tekstova koji već kruže”.³⁷³

Dakle, sadržaj *Blejk 2.0.* je na jednoj strani usmjeren ka objavljivanju tekstova i medijskog sadržaja koji promovišu „krađu” ili adaptiranje Blejkovih djela u savremenom svijetu od strane njegove publike / fanova. Stoga, Vitson i Vitiker (2014, 21) tvrde da oni sami nikada nisu vjerovali da njihov „online rad jedva može da zadrži originalnu Blejkovu poruku [...] Svi naši napori zamišljeni su kao kreativni. Mi stvaramo štrebaste i L33T Blejkove, kao što i opažamo queer Blejkove, gotske Blejkove, animalne Blejkove, i jupi Blejkove na online forumima i kroz razne društvene mreže”.³⁷⁴

Blejk 2.0. ima Twitter stranu. Naše primjedbe su, osim što bi trebalo da aktivira pasivnu Fb stranicu, *Blejk 2.0.* trebalo i da pokrene Instagram stranicu. To bi pomoglo ovom blogu da postigne veći stepen „širenja”³⁷⁵ odnosno lakšeg cirkulisanje jedne vrste sadržaja nad drugim.³⁷⁶ Ali, s druge strane, ta vrsta „širenja” Zoamorphosisa koja nedostaje na jednom polju je nadoknađena na drugim poljima – kako preko YouTube kanala Zoavision koji objavljuje kratke video sadržaje *Blake Bites*, tako i kroz audio zapise na Soundcloudu (kanal Zoamorphosis) i MixCloudu (kanal SirenMedia) koji promovišu sadržaje o Blejku.

Na drugoj strani, *Blejk 2.0.* online pratioci su takođe „kradljivci” jer upravo putem bloga i društvenih medija učestvuju u razgledanju sadržaja *Blejk 2.0.*, reaguju sa mrežama i kreatorima,

other - one which assumes that we are capable of making decisions, collectively and individually, and that we should have the capacity to express ourselves through a broad range of different forms and practices”).

³⁷³ “between mass culture and everyday life” [...] “from already circulating texts” (Jenkins 2005, 3).

³⁷⁴ “online work merely sustains Blake’s original message [...] All of our efforts are imagined as creative ones. We are creating nerdy and L33T Blakes, just as we observe queer Blakes, goth Blakes, animal Blakes, and yuppy Blakes in online forums and across different social networks” (Whitson and Whittaker 2014, 21).

³⁷⁵ “spreadability” (Jenkins i drugi 2013, 4).

³⁷⁶ Najpopularniji *Blejk 2.0.* post je „Koliko je Džim Morison znao o Vilijamu Blejku” (“How Much Did Jim Morrison Know About William Blake?”), koji je do sada dosegao 42 379 pregleda.

kreiraju mišljenja i mogu da utiču na buduće poteze projekta. To znači da *Blejk 2.0.* može da kreira bazu za potrošački aktivizam, i njegovi fanovi mogu se doživjeti kao „potrošačka roba koju su napravili i kojoj se udvaraju kulturne industrije”.^{377 378}

Na drugi način, *Blejk 2.0.* blizak je Dejvid Gontletovom (David Gauntlett) pojmovima „stvaranje je konekcija” (“making is connecting”):

Stvaranje je konekcija jer stvari moraš da povežeš (materijali, ideje, ili oboje) kako bi napravio nešto novo; 2. Stvaranje je konekcija jer djela kreativnosti uglavnom podrazumijevaju, do neke tačke, društvenu dimenziju i povezuju nas s ljudima; 3. I stvaranje je konekcija jer putem osmišljavanja stvari i dijeljenja kroz svijet, povećavamo vlastiti angažman i povezanost sa našom socijalnom i fizičkom sredinom.³⁷⁹

Dakle, *Blejk 2.0.* predstavlja Gontletovo „stvaranje je konekcija” jer njegovi kreatori povezuju stvari zajedno kako bi osmislili nešto novo, jer ih njihovi potezi kreativnosti povezuju s drugim ljudima i Blejkovim fanovima, i jer tako što dijele sadržaj online, oni povećavaju konekciju sa socijalnim i fizičkim svijetom izvana. Međutim, kao Web 2.0. projekt, *Blake 2.0.* je više tranzitoran, odnosno zavistan od Web 2.0. alatki. To znači da način na koji će se *Blejk 2.0.* razvijati u budućnosti zavisiće od nadolazećih trendova u upotrebi World Wide Web tehnologije i web dizajna.

³⁷⁷ “a commodity audience created and courted by the culture industries” (Jenkins 2005, 285).

³⁷⁸ Ipak, dok govorimo o fanovima u *Blejk 2.0.* kontekstu, treba da budemo svjesni da sami fanovi nisu postali veći učesnici zbog digitalnog, već da je „digitalno dramatično proširilo ko učestvuje u kulturi fanova” (“the digital did dramatically expand who got to participate in fandom” (Jenkins i drugi 2016, 17).

³⁷⁹ “1. Making is connecting because you have to connect things together (materials, ideas, or both) to make something new; 2. Making is connecting because acts of creativity usually involve, at some point, a social dimension and connect us with other people; 3. And making is connecting because through making things and sharing them in the world, we increase our engagement and connection with our social and physical environments” (David Gauntlett).

4.6. Folksonomije: Blejkovske online zajednice na srpskohrvatskom govornom području

Sada namjeravamo da analiziramo folksonomično prisustvo Blejka na srpskohrvatskom govornom prostoru u dobu nevjerovatne rasprostranjenosti DH, i da uvidimo da li kolaborativne dimenzije ovih online prostora doprinose tome da Blejk dođe do većeg broja publike. S druge strane, mi bismo da ispitamo i na koji način se digitalna recepcija Blejka razlikuje od Blejkove recepcije u tradicionalnim književnim naukama na ovom jezičkom području. Ali najprije da definišemo folksonomiju.

Folksonomije, ili socijalno tagovanje, su kolaborativni sistemi za klasifikovanje stvari. Kao što to Kvintareli objašnjava, „Folksonomije nisu teorije niti strategije na principu „odozgo prema dolje”: one su nastale iz komponenti (alatki za klasifikaciju ljudi) koju je napravio softver poput Del.icio.us, Flickr, 43things, Furl, Technorati, itd. kao i od ljudi koji koriste ove platforme za tagovanje njihovog sadržaja (linkovi, fotke, itd.).”³⁸⁰

Folksonomije se odnose na „djelove koji sačinjavaju cjelinu koja može da živi ili da umre”³⁸¹, naglašavajući „način na koji pojedinci taguju objekte društvenih medija tako što ih ‘lajkuju’ ili što koriste posebnu riječ da opišu post na blogu”.³⁸² Ipak, folksonomije postoje i na Wikipediji, YouTubeu i platformi Flickr, iako su tamo date tako da se mogu uređivati i mijenjati.

Sudeći po *Kembričkom rječniku engleskog jezika (Cambridge English Dictionary)*, Wikipedia znači „naziv za ogromni vebisajt koji daje besplatne informacije na više jezika o više subjekata, svako ga može mijenjati i dopunjavati”.³⁸³ To je kolaborativni enciklopedijski projekat. Osnovao ga je 2001. Džimi Vels (Jimmy Wales), a članke na ovom online prostoru (ukupno ih je nekih 50 miliona) pišu volonteri iz cijelog svijeta.

³⁸⁰ “Folksonomies are not a theory or a top-down strategy: they were born out of a feature (folk classification tools) introduced by software like Del.icio.us, Flickr, 43things, Furl, Technorati, etc. and from people using these platforms to tag their contents (links, photos, etc.)” (Quintarelli, nav. prema: Mai 2011, 116).

³⁸¹ “components constituting a unity that can live or die” (Winograd and Flores, Nav. prema: Mai 2011, 119).

³⁸² “the way individuals tag social media objects by ‘liking’ them or by using a specific word to describe a post on blog” (Whitson and Whittaker 2014, 141).

³⁸³ “the name of a large website that provides free information in many languages on many subjects, and can be changed or added to by anyone” (“Wikipedia” 2021).

S druge strane, YouTube je, kako navodi *Kembrički rječnik engleskog jezika*, „naziv za vebsajt koji dozvoljava ljudima da pokazuju video sadržaj koji su napravili”.³⁸⁴ YouTube je osnovan 2005. godine. Video sadržaje na njemu postavljaju ljudi sa svih strana svijeta.

Uzevši navedene činjenice u obzir, neće nam biti teško da zaključimo da su Wikipedia i YouTube kolaborativni projekti koji dijele materijal sa svojom online publikom.

4.6.1. Wikipedia

Tužno djeluje činjenica da se već godinama nijedan od postojeća tri Vikipedija članka o Blejku (na srpskom, hrvatskom i bosanskom) ne ažurira redovno, niti dopunjuje (Вилијам Блејк 2019; William Blake 2019; William Blake 2018). (Vidi Slike 18, 19, 20) Razlozi za njihovo ažuriranje postoje, kako zbog pojave novijih izdanja Blejkove poezije na ovim prostorima u zadnjih nekoliko godina, tako i zbog distribucije nekih filmova angloameričke produkcije koji direktno ili indirektno upućuju na Blejka –poput *The Doors*, *Dead Man*, *Red Tyger*.

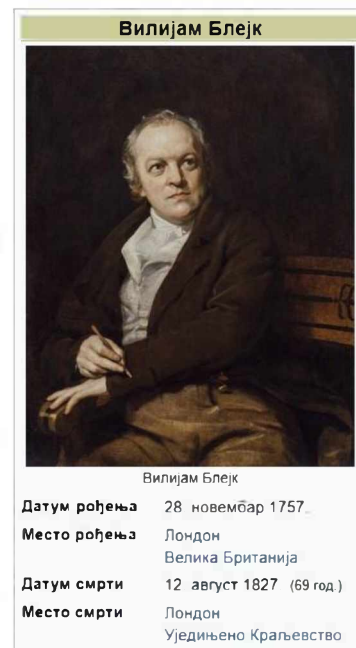
Ipak, svaki od ova tri članka se razlikuje. Nezavisno od njihove tekstualne sličnosti, oni implicitno upućuju na Blejkovo *Vjenčanje Neba i pakla* i na *Pjesme nevinosti* i *Pjesme iskustva* kao na najčitanija i najpopularnija djela Blejka na ovom jezičkom prostoru. Srpski članak je jedini koji je uspio da izazove online interakciju među urednicima Vikipedije, iako se nije direktno odnosio na prirodu Blejkovog djela, već više na lektorska pitanja iz srpskog jezika. A u više od zadnjih 15 godina tamo nije bilo aktivne komunikacije (Вилијам Блејк 2019).

³⁸⁴ “the name of a website that allows people to show videos they have made” (“YouTube” 2021).

Вилијам Блејк је био самоук. Ликовно се образовао копирајући Микеланђела, Рафаела и Дирера и цртајући детаље архитектуре и пластике у Вестминстерској опатији, а књижевну културу је стекао читајући и имитирајући енглеске ренесансне песнике и савремене „предромантике“. Његов поглед на свет формирао се у проучавању Сведенборгових теозофских спекулација и многих расправа о гностицизму и друидизму, остваривши и као сликар и као песник, оригинална дела. Он се можда највише приближио идеалном поимању смисла и слике у својим лирским песмама. Осим „Песничких скица“, његовог првенца, ниједно од његових дела није штампано за његовог живота, а у јавност су могла доспети само у малобројним примерцима које је својеручно израђивао посебном техником обојеног бакрописа, који је сам изумео. Од његових сликарских радова посебно се истичу илустрације Милтона, старозаветне „Књиге о Јову“, Дантеа.

- „Брак неба и пакла“
- „Песме невиности“
- „Песме искуства“.

1. ^ Блејк, Вилијам (1998). *Изабрана поезија и проза*. Београд : Итака. стр. 117—118. ISBN 978-86-81635-15-5



Slika 18: Srpski Vikipedija članak o Blejku, screenshot
Izvor: Wikipedia.org

William Blake (London, 28. studenog 1757. - London, 12. kolovoza 1827.), engleski književnik, slikar i grafičar.



U Wikimedijinu spremniku nalazi se članak na temu: **William Blake**

U Wikimedijinu spremniku nalazi se još gradiva na temu: **William Blake**



Slika 19: Hrvatski Vikipedija članak o Blejku, screenshot
Izvor: Wikipedia.org

William Blake

S Wikipedije, slobodne enciklopedije

William Blake (London, 28. novembar 1757 – London, 12. august 1827), bio je engleski pjesnik, slikar i grafičar.^[1]

Bio je samouk. Likovno se obrazovao kopirajući Michelangela, Rafaela i Dürera i crtajući detalje arhitekture i plastike u Vestminsterskoj opatiji, a književnu kulturu stekao je čitajući i imitirajući engleske renesansne pjesnike i savremene "predromantike". Njegov svjetonazor formirao se u proučavanju Swedenborgovih teozofskih spekulacija i mnogih rasprava o gnosticizmu i druidizmu, ali je ipak, i kao slikar i kao pjesnik, ostvario originalna djela. On se možda najviše približio idealnom poimanju smisla i slike u svojim lirskim pjesmama. Osim *Pjesničkih skica*, njegovog prvijenca, nijedno od njegovih djela nije štampano za njegova života, a u javnost su mogla doprijeti samo u malobrojnim primjercima što ih je svojeručno izrađivao posebnom tehnikom obojenog bakropisa, koju je sam izumio. Jedna od njegovih najpopularnijih i najanaliziranijih pjesama jeste "Tigar".

Od njegovih slikarskih radova posebno se ističu ilustracije Miltonovih i Danteovih djela, te starozavjetne Knjige o Jobu.

Djela

- *Brak neba i pakla*
- *Pjesme nedužnosti*
- *Pjesme iskustva*

Također pogledajte

- "Janje"

Reference

- ↑ "William Blake | British writer and artist" *Encyclopedia Britannica* (jezik: engleski). Pristupljeno 2018-06-29.




Slika 20: Bosanski Vikipedija članak o Blejku, screenshot
Izvor: Wikipedia.org

Разговор: Вилијам Блејк

С Википедије, слободне енциклопедије

Ово је **страница за разговор** на којој можете да предложете измене у вези са чланком.

<ul style="list-style-type: none">Поставите нови текст испод старог текста. Кликните овде да покренете нову тему.Потпишите свој коментар додавајући четири тилде (~~~~).Нови сте на Википедији? Добро дошли! Поставите питање, добијте одговор.	<ul style="list-style-type: none">Будите учтиви и љубазни.Претпоставите најбољу намеру.Избегавајте личне нападе.	Правила садржаја <ul style="list-style-type: none">Без оригиналног истраживањаНеутрална тачка гледиштаПроверљивост
--	--	---



Вилијам Блејк је наведен као **витаљни чланак** нивоа-4 у тематској групи: Биографија. Ако га можете побољшати, молимо вас да то урадите. Овај чланак је оцењен као **Старт-класа**.

Први поднаслов [уреди извор]

Мистик или мистичар у српском,...? Нешто сад не могу да се сјетим... —Славен Косановић- (разговор) 16:32, 17. јул 2007. (CEST)

И ово за овај гностички смјер друизам... јавља се у више облика на Википедији, друидизам, друизам, итд. Мислим да је само један исправан, сви не могу бити. . —Славен Косановић- (разговор) 16:34, 17. јул 2007. (CEST)

Ипак је друидизам... [1]џ, изгледа. —Славен Косановић- (разговор) 16:38, 17. јул 2007. (CEST)

Ако се ради о оном који практикује мистичизам, онда је мистичар. Druidi i druidizam su oni keltski svestenici. Mesjutim vidim da kod nas postoji i **druizam** koji izgleda da nema veze sa druidima nego sa **druzima**, sto je za mene sasvim nov pojam.--Maduixa 🤔 kaži 16:50, 17. јул 2007 (CEST)

Није ми јасна ова реченица: "Од његових сликарских радова особито се истичу илустрације Милтона, старозаветне "Књиге о Јобу", Дантеа."

Шта је он то илустровао? Милтонове и Дантеове књиге, или је цртао њихове портрете? Овако је totally конфузно.--Maduixa 🤔 kaži 16:57, 17. јул 2007. (CEST)

Ма да, лоше се изразио аутор, ријеч је о илустрацијама рађеним сликарским техникама, акварелом најчешће... —Славен Косановић- (разговор) 17:07, 17. јул 2007. (CEST)

Што се тиче друизма везаног за **Друзе**, такав појам не постоји, барем колико ја знам, те сам премјештао да обришем то преусмјерење

Slika 21: Razgovor na srpskom Vikipedija članku o Blejku, screenshot Izvor: Wikipedia.org

Ali, čak iako ni bosanski (William Blake 2018) niti hrvatski (William Blake 2019) članak nije izazvao nikakvu interakciju, kao što je to bio slučaj sa srpskim člankom (Вилијам Блејк 2019) (Vidi Sliku 21), oba su uspjela da ponude nešto drugačije od srpskog Wikipedia članka – nezavisne članke o drugim djelima Blejka. U tom smislu, hrvatska Wikipedia bilježi članke *Proročke knjige Williama Blakea* (2019), *Knjiga o Urizemu* (2019) i *Vjenčanje Raja i Pakla* (2019), dok bosanska Wikipedia bilježi članke *Tigar (William Blake)* (2020) i *Janje (William Blake)* (2015).

Iznenaduje i činjenica da su napravljeni odvojeni Wikipedia članci o Blejkovim tzv. *Proročkim knjigama* i *Knjizi o Jurajzemu*, pošto su ova Blejkova djela bila gotovo potpuna enigma u nas. Ipak, sudeći po drugim člancima koje je uredio isti korisnik koji je uredio kako hrvatski, tako i bosanski članak o Blejku – a ime mu je *Neptune, the Music* – zaključuje se da ovaj dolazi iz oblasti heavy metal muzike, gdje je Blejk inače popularan, što samo naslućuje da je ova vrsta muzike poslužila kao drugi medij odakle je Blejk promovisan u Hrvatskoj i Bosni.

Muzikalnost Blejkovih stihova često je bila diskutovana na engleskom području, posebno s osvrtom na njegovo rano djelo *Pjesničke skice i Pjesme nevinosti i iskustva*. Kao što to Vitaker u svom lijepom eseju „Blejk i muzika” (“Blake and Music”, 2019) ističe, „Znalo se da pjevuši neke svoje pjesme po salonima koje su priređivali njegovi najraniji književni donatori, porodica Metjus, a biograf Džej. T. Smit pisao je da je dosta Blejkovih stihova bukvalno napisano da bi se pjevali uz muziku”.³⁸⁵

Kao rezultat, Blejkova djela su adaptirana u klasičnoj i popularnoj muzici – rok, pop ili folk –uglavnom u angloameričkim sredinama, šireći se i na druge van-engleske teritorije i jezike. Da ne zaboravimo ni Blejkov ogromni uticaj na kontra-kulturu 1960-ih naovamo i na umjetnike poput The Fugs, Džim Morison, Van Morison, *heavy metal*-nog Brusa Dickinsona (posebno njegov solo album *The Chemical Wedding*, 1998) i The Fall (Whittaker 2019, 675).

Ipak, transpozicija Blejkovih djela u heavy black/ death metal soundtrack može se shvatiti kao „dobiven ukus za većinu onih koji cijene izvornu poeziju, i to zasigurno gura recepciju Blejkove poezije do ekstrema”³⁸⁶ kombinovano s činjenicom da je „Vilijam Blejk [je] često bio dovođen u vezu sa đavolom”.³⁸⁷

Poslednja opservacija vuče ka Blejkovom ranom iluminiranom rukopisu *Vjenčanje Neba i pakla*, posebno do ploče 5, gdje se tvrdi da energija, koju religiozni često opisuju zlom, potiče od tijela i ‘Vječitog zadovoljstva’, dok je Milton „bio istinski đavolov pjesnik a da to nije ni znao”.³⁸⁸ Ipak, slične *đavolje* tendencije pojaviće se u kasnijim Blejkovim djelima (*Milton, Jerusalem i Aveljev duh*), u kojima je on ispoljio „snažan osjećaj satanskog”.³⁸⁹

Dakle, analiza Blejkovog prisustva na hrvatskoj, bosanskoj i srpskoj Wikipediji nam je pomogla, između ostalog, da otkrijemo izvjesne puteve transmisije kad je u pitanju recepcija

³⁸⁵ “He was known to sing some of his poems at the salons organized by his earliest literary patrons, the Mathews, and the biographer J. T. Smith wrote that much of Blake’s verse was literally written by him to be accompanied by music” (Whittaker 2019, 667). Takođe pogledati i uvodni odjeljak ove disertacije, str. 36.

³⁸⁶ “an acquired taste for most of those who appreciate the original poetry, and certainly it pushes the reception of Blake’s poetry to an extreme” (Whittaker 2019, 677).

³⁸⁷ “William Blake has often been associated with the devil’s party” (Whittaker 2007, 192).

³⁸⁸ “was a true Poet and of the Devils party without knowing it” (*The Marriage of Heaven and Hell*, 6: 7; E 35).

³⁸⁹ “a strong sense of the satanic” (Whittaker 2007, 192).

Blejkovih djela. Ovo se odnosi na oblast heavy metal muzike – konekcija koja je do sada bila malo ili nimalo diskutovana u nas.

4.6.2. YouTube ili „Mekani grad”

Samo četiri video zapisa koji se tiču Blejkove recepcije u nas postavljena su na YouTube-u. Prvi primjer odnosi se na dva audio zapisa čitanja Blejkove poezije u Srbiji, od kojih je jedan naslovljen *Poslovice iz Pakla (Vilijam Blejk)*, i odnosi se na Blejkove *Poslovice iz Pakla* (Glas jastva 2014). Drugi audio zapis (Glas jastva 2015) tiče se muškog naratora koji čita Blejkovu pjesmu *Ti ne vjeruješ*, i koji je po sebi uspio da izazove interakciju među online posjetiocima. Ali ta interakcija tiče se komentara, bilo pozitivnih ili negativnih, koji se odnose na muškog naratora koji čita Blejkovu poeziju, a ne na Blejka niti njegovo djelo. Takođe je postavljen i kraći video zapis iz Kanade, a tiče se poznavatelja Blejkovog djela, Nortropa Fraja, i njegove posjete Zagrebu 1990, tokom koje je pomenuo Blejka (Mifevi 12 2013).³⁹⁰ Četvrti primjer YouTube sadržaja je video zapis iz Srbije koji svjedoči uspješnom premještanju Blejkove poezije u urbani gradski kontekst (Omilijan Productions 2014). U jednom kafiću u Beogradu, pjesnik Goran Korunović čitao je Blejkovu pjesmu *Mali crni dječak* u prevodu Ranke Kuić, nakon toga dajući komentare o pjesmi. Takav *urbani gradski kontekst* gdje se Blejkove pjesme čitaju i o njima govori otjelovljuje na izvjestan način viziju Mekanog grada Džonatana Rabana (Jonathan Raban) koju je argumentovao Dejvid Harvi (David Harvey) u djelu *The Condition of Postmodernity (Uslov postmodernog, 1992)*. Naime, Rabanova verzija grada izjednačena je s žrtvom „masovne proizvodnje i masovne potrošnje materijalnih dobara”.³⁹¹ Kao posljedica porasta kulturne proizvodnje i marketinga, zbili su se vrijeme i mjesto, i došlo je do preseljenja „*musée imaginaire*, džez kluba, ili koncertnog hola u svačiju dnevnu sobu”.³⁹² Raban smatra da je urbani gradski kontekst komplikovan i gotovo nemoguć da se disciplinuje i da podsjeća na „teatar [...] gdje činjenica i imaginacija jednostavno moraju da se spoje”.³⁹³

³⁹⁰ O posjeti Fraja Zagrebu, pogledati nazad str. 115 ove disertacije.

³⁹¹ “mass production and mass consumption of material goods” (Harvey 1992, 4).

³⁹² “*musée imaginaire*, a jazz club, or a concert hall into everyone’s living room” (Harvey 1992, 348).

³⁹³ “theatre [...] where fact and imagination simply have to fuse” (Harvey 1992, 5).

Dakle, ovi YouTube primjeri Blejkovog prisustva u Srbiji uspjeli su do određenog stepena da izazovu neke oblike masovne proizvodnje (audio zapisi, video sadržaji)³⁹⁴ i Rabanove vizije Mekanog grada.

4.6.3. Facebook: Opasni i postmoderni Blejk

Sada namjeravamo da analiziramo Blejkovu recepciju u nas na danas popularnom društvenom mediju Facebook. Ali najprije da objasnimo šta to termini „društveni mediji” i „Facebook” danas zapravo predstavljaju.

Sudeći po *Kembričkom rječniku engleskog*, društveni mediji su „vebsajti i kompjuterski programi koji ljudima omogućavaju da komuniciraju i dijele informacije na internetu koristeći kompjuter ili mobilni telefon”.³⁹⁵ S druge strane, Facebook, kao popularni društveni medij danas, po *Kembričkom rječniku engleskog*, predstavlja „ime vebsajta gdje možete da pokazujete informaciju o sebi i komunicirate s grupama ili prijateljima”.³⁹⁶

Navedene definicije potcrtavaju kolaborativne i participativne aspekte društvenih mreža, a posebno Facebooka u ovom slučaju, i stoga, kao u prethodnim slučajevima folksonomije, opet potvrđuju naš početni stav da Blejk putem ovih digitalnih prostora dopire do većeg broja publike.

Prisustvo Blejka na Facebooku otkriva činjenicu da većina ljudi u Srbiji ne zna zapravo ko je Blejk i identifikuje ga s istoimenim fiktivnim karakterom kog tumači Džoni Dep u filmu *Mrtav čovjek* (1995). U većini slučajeva, ovakav primjer praćen je citatima bilo iz *Poslovica iz Pakla* i

³⁹⁴ Masovna proizvodnja tiče se popularne ili masovne kulture. Britanski historičar Piter Burk (Peter Burke) na sledeći način definiše popularnu kulturu, „najbolje se ona početno definiše u negativnom kontekstu kao nezvanična kultura, kultura ne-elite, ‘podređenih klasa’” (“it is perhaps best defined initially in a negative way as unofficial culture, the culture of the non-elite, the ‘subordinate classes’”) (Burke 1978, viii). Na drugoj strani, velšanski teoretičar Rejmond Vilijams (Raymond Williams) poezuje pop kulturu sa sveširećim popularnim obrazovanjem (Williams 1974). Konačno, Klark i Vitiker tvrde, „Masovna kultura je istovremeno kultura masa (stoga antielitistička, demokratska, opoziciona) i kultura pretpostavljenih tehnika masovne proizvodnje” (“Mass culture is both the culture of the masses (hence antielitist, democratic, oppositional) and culture presupposing techniques of mass production (hence ideological, manipulative, alienating)”) (Clark and Whittaker 2007, 5).

³⁹⁵ “websites and computer programs that allow people to communicate and share information on the internet using a computer or mobile phone” (“Social Media” 2021).

³⁹⁶ “the name of a website where you can show information about yourself and communicate with groups of friends” (“Facebook” 2021).

Vjenčanja neba i pakla ili stihovima iz *Znamenja nevinosti*. Facebook stranice koje potvrđuju ove slučajeve su *Kultiviši se* (jedna od niz njihovih objava na ovu temu postavljena je 23. februara 2019) ili *Radioaktivni komarac* (jedan od njihovih brojnih postova na ovu temu postavljen je 5 septembra 2019). (Vidi Slike 22, 23, 24) Najčešće rabljen citati iz Blejkovih *Znamenja nevinosti* glasi: „Vidjeti svijet u zrnju pijeska” (*Auguries of Innocence* 1-4; E 490), a najčešće rabljeni citat iz *Vjenčanja neba i pakla* glasi: „Kad bi se vrata percepcije [...]” (*The Marriage of Heaven and Hell* 14: 7; E 39).

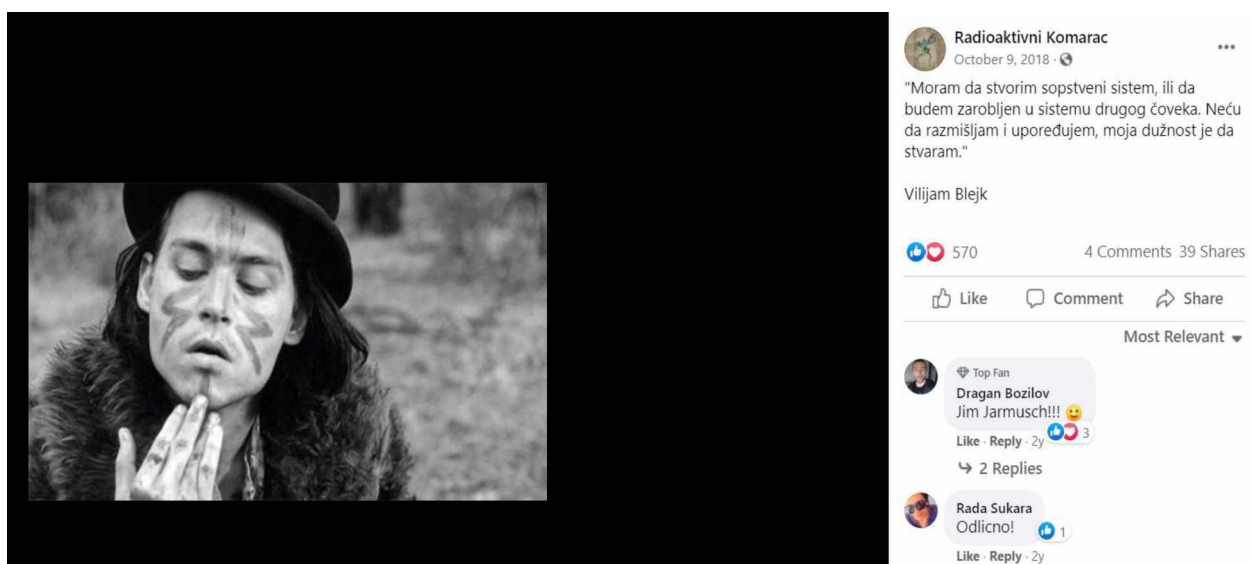
Blejkovo rano djelo, *Vjenčanje neba i pakla*, uglavnom se smatra „za njegovu najviše komplikovanu mješavinu žanrova”,³⁹⁷ dok se u kritičkim krugovima dugo vijećalo da li da se djelo uzme za satiru ili ne. Ovo djelo su privilegovali kao Blejkov „umjetnički manifesto a ploču 14 za njegov veliki početak”.³⁹⁸ U ovoj ploči, đavo Miltonovske krvi sa kojim se govornik identifikuje, govori o želji da „otvori vrata percepcije” i donese „poboljšanje čulnog zadovoljstva” u kojem „sve će se otkriti čovjeku kako jeste: beskonačno”.^{399 400}

³⁹⁷ “his most complicated farrago of genres” (Villalobos 1990, 246).

³⁹⁸ “artistic manifesto and its plate 14 as its ground zero” (Goode 2012, 39).

³⁹⁹ “to open the doors of perception” [...] “an improvement of sensual enjoyment” [...] “everything will be revealed to man as it is: infinite” (Goode 2012, 39).

⁴⁰⁰ Radi se o nekim od najpopularnijim stihova iz Blejkovog opusa, a koji su imali ogroman uticaj na umjetnike, muzičare i pisce iz doba 1950-ih i 1960-ih. Govoreći o značenju ovih stihova, Ajsenman (Eisenman 2017, 50) iznosi da porijeklo Blejkovih *vrata percepcije* potiče od Džona Milтона, jednog od Blejkovih najvećih uticaja. Naime, na početku Knjige III Miltonovog *Izgubljenog raja*, ovaj pjesnik vlastito sljepilo izjednačava s uvjerenjem da posjeduje viziju ili specijalni vid. „Dakle, vrata su za Blejka blokirala percepciju, a samo mu je posebna vizija ili proročanstvo dozvoljavalo da je doživi i dosegne beskonačnost” (“So it was for Blake the perception was blocked by a closer door except when a special vision or prophecy allowed him to see it and grasp infinity”) (Eisenman 2017, 50). Dalje, uz Volta Vitmana, američki pisci su „u vlastitoj potrazi za ‘nikad napisanom’ pjesmom o Americi, učinili Blejka svojim” (“had made Blake their own in their quest for the ‘never achiev’d poem’ of America”) (Freedman 2018, 1-2). Osjećaj pročišćene percepcije širio se kontrakulturom 1950-ih i 1960-ih, koja je tragala za slobodom i Blejkovim halucinogenim vizijama. Oldos Haksli, koji je knjigu *Vrata percepcije* (*The Doors of Perception*, 1954) naslovio u čast Blejka, bio je razočaran kad ga droga nije odvela u svijet koji je Blejk osjetio iznutra, „pri čemu je krivio vlastitu mentalnu nesposobnost za takav neuspjeh” (“blaming his own mental incapacity for the failure”) (Freedman 2018, 9-10).



Slika 22: Fb stranica *Radioaktivni komarac*, post iz 9. oktobra 2018, screenshot
Izvor: Facebook.com



Slika 23: Fb stranica *Radioaktivni komarac*, post iz 20. septembra 2017, screenshot
Izvor: Facebook.com



Radioaktivni Komarac

September 5, 2019 · 🌐



"Moram da stvorim sopstveni sistem, ili da budem zarobljen u sistemu drugog čoveka. Neću da razmišljam i upoređujem, moja dužnost je da stvaram."

Vilijam Blejk



YOUTUBE.COM

Neil Young Dead Man Theme (long version)

👍❤️😮 1.1K

12 Comments 78 Shares

👍 Like

💬 Comment

➦ Share

Slika 24: Fb stranica *Radioaktivni komarac*, post iz 5. septembra 2019, screenshot
Izvor: Facebook.com

Ipak, činjenica da se Blejkova poslovična poezija široko koristi na Facebooku na srpskohrvatskom govornom području govori dosta o tome da ona „aktivno ohrabruje čitaoce da prisvoje i izmjestite te stihove”.⁴⁰¹ Sudeći po Vilalobosu, „poslovice su bile tretirane za probleme, navodeći intelekt da razmišlja o komplikovanim pitanjima”.⁴⁰² Međutim, Blejk je više pisao iz tradicije tzv. književnosti mudraca, koji je u 18. vijeku bio često proučavan žanr, što mu je pomoglo da transformiše žanr poslovice na način koji mu je omogućavao da osmisli „medij koji je vlastita heterogena poruka” [...] i koja je postala „tokom vremena takva da nema pošiljaoca niti primaoca, namijenjena svima od strane svakoga”.^{403 404}

Možda takvi kvaliteti Blejkovih poslovice i poezije označeni „bez pošiljaoca i primaoca” čine ono što je prvo dospjelo do Džima Džarmuša, režisera filma *Mrtav čovjek*, čiji je fiktivni karakter lik Vilijam Blejk kog tumači Džoni Dep pobrkan s identitetom Blejka pjesnika od strane laičke publike na Facebooku na srpskohrvatskom govornom području.

Upravo je Džarmuš tokom čitanja knjiga o američkim starosjediocima primijetio sličnosti između nekih Blejkovih misli i indijanskih aforizama (Thomas 2011, 58). Međutim, njegov film ipak vjerno ne predstavlja Blejkove pjesme,⁴⁰⁵ već metaforički (Thomas 2011, 60). Recimo, Džarmušov lik Niko (Nobody) govori citate iz Blejkovih pjesama i poslovice, a povremeno

⁴⁰¹ “actively encourages readers to appropriate and resituate its lines” (Goode 2006, 771).

⁴⁰² “proverbs were considered as problems, vexing complicated questions for the intellect” (Villalobos 1990, 250).

⁴⁰³ “medium that is its own heterogeneous message” [...] “senderless and receiverless over time, directed toward everybody by everyone” (Goode 2006, 772).

⁴⁰⁴ Najnovija knjiga Majka Guda, *Romantičarske mogućnosti*, više se fokusira na to kako se tekstovi ponašaju, a ne na ono šta znače „tokom vremena kad dopiju u novo medijsko okruženje” (“over time when they enter new media environment”) (Goode 2020, 3). U tom pogledu, Gud govori o medijskom ponašanju poslovice, dok pod medijskim ponašanjem misli na „ponovljenu adaptaciju teksta u nekom drugom specifičnom mediju” (“the repeated adaptation of a text into another specific medium”) (Goode 2020, 9). Na jedan način, Gud smatra da su Blejkove poslovice medijski crvi „koji reaguju i aktiviraju potencijalno beskonačan broj regulatornih kodova svaki put kada korisnik sa njima uspostavi kontakt, recituje ih, prisvaja, retweetuje, ili čak upamti” (“that respond to and activate a potentially unlimited number of regulatory codes each time a user makes contact with them, recites them, resituates them, retweets them, or even just remembers them”) (Goode 2020, 64).

⁴⁰⁵ Džarmuš Blejka doživljava kao figuru koja „obuhvata individualističke, vizionarske i osobine samopouzdanja arhetipskog romantičara” (“encapsulate the individualistic, visionary, and self-reliant qualities of the archetypal romantic”) (Douglas 2012, 163).

adaptira djelove iz *Poslovice iz pakla* kako bi njegova publika namjerno osjetila sličnu konfuziju koju i ovaj osjeća (Hall 2001, 7-8).

Ipak, postoji i mišljenje da Džarmušov *Mrtav čovjek* nudi sofisticiranu sliku „opasnog Blejka” koju je prethodno nagovijestio V. J. T. Mičel (W. J. T. Mitchell) 1982. godine. Kako Mičel iznosi, „Meni se sve čini da ćemo opet da razotkrijemo tog opasnog Blejka, ljutog, manjkavog, Blejka, osobenjaka koji je znao i ponavljao svaku gluposti za koju se znalo u osamnaestom vijeku; Blejk, nezahvalnik, seksista, ludak, religiozni fanatik, suprug tiranin, drugorazredni crtač”.⁴⁰⁶ Ovakva figura *opasnog Blejka* može na jedan način da objasni njegovo intertekstualno iskomunicirano prisustvo kroz djela fikcije i kinematografije (poput *Mrtvog čovjeka*), „gdje Blejkovo citatno prisustvo podstiče na pobunu protiv autoriteta i gubitak razuma na marginama kulture”, ili čak „iznad margina kulturološke normalnosti”.⁴⁰⁷

Ipak, postoje i drugačiji primjeri Blejkovog prisustva na FB na ovim prostorima. Naime, FB stranica „Mladenovčani”, koja objavljuje sadržaje vezano za grad Mladenovac u Srbiji, ima foto album naslovljen „Legendarne ljubavi”, sa fotografijama umjetničkih parova i njihovih ljubavnih priča. Priča o Blejku i njegovoj ženi Ketrin tamo je objavljena 4 maja 2019. Ova objava je važna jer otkriva prethodno nespominjani aspekt Blejka na srpskohrvatskom govornom području – ljubavnu priču između Blejka i Ketrin (Vilijem Blejk i Ketrin 2019).

Aspekt *seksualne Ketrin* je takođe do sada bio zapostavljan i u angloameričkim studijama o Blejku. Njena seksualnost, zahvaljujući feminističkoj kritici, postala je predmetom rasprava u dvadeset prvom vijeku. Kako Vithed i Gvajn ističu, „Ketrin je do određenog stepena učestvovala u Blejkovom vizionarnom svijetu, posmatrala vizije, razgovarala s duhovima, od kojih ju je jedan savjetovao da potraži (erotsku?) sreću u knjizi”.⁴⁰⁸ Za sada znamo za nekoliko anegdota o Ketrin, a svaka potiče od muške osobe. Fredrik Tejtam (Frederick Tatham), kako se to spominje u Bentlijevoj studiji *Bilješke o Blejku (Blake Records)*, kaže da kad je prvi put srela Blejka, Ketrin

⁴⁰⁶ “Everything suggests to me that we are about to rediscover the dangerous Blake, the angry, flawed, Blake, the crank who knew and repeated just about every bit of nonsense ever thought in the eighteenth century; Blake, the ingrate, the sexist, the madman, the religious fanatic, the tyrannical husband, the second-rate draughtsman” (Mitchell, Nav. prema: Lussier 2007, 158).

⁴⁰⁷ “where Blake’s citational presence figures rebellion against authority and loss of sanity at the margins of culture” [...] “beyond the margins of cultural normality” (Lussier 2007, 158).

⁴⁰⁸ “Catherine shared to some extent in Blake’s visionary world, seeing visions, communicating with spirits, one of whom advised her to seek her (erotic?) fortune in a book” (Whitehead and Gwynne 2007, 208).

je doživjela iznenadni napad ljubavi i sažaljenja. Sudeći po Erdmanu, Blejk spominje Ketrin u pismima kao „Moja supruga”, „Moja dobra supruga” ili „Moja draga i previše brižna i previše radosna supruga”. Vilijam Hejli (William Hayley), kako Bentli navodi, opisuje Ketrin kao „vjerovatno najbolju suprugu koju je neki smrtnik ikad imao”.⁴⁰⁹

S druge strane, još jedan primjer ukazuje na to da je Blejkovo prisustvo na FB povezano sa potrošačkim društvom. Naime, Blejk je zalutao u reklami za sapun. Decembra 22. 2018. godine Fb stranica Darinke Ilić („Videti svet u zrnu peska” 2018) koja reklamira organski sapun i domaće proizvode objavila je sliku sapuna, ispod koje su dati prevedeni stihovi iz Blejkove pjesme *Predskazanja nevinosti*, (Vidi Sliku 25)

„Videti svet u zrnu peska
i raj u divljem cvatu,
držati beskraj na dlanu ruke
i večnost u jednom satu.”⁴¹⁰

⁴⁰⁹ “My Wife” [...] “My Good Wife” [...] “My Dear & too careful & over joyous Woman” [...] “perhaps the best wife that ever mortal possessed” (Nav. prema: Whitehead and Gwynne 2007, 205).

⁴¹⁰ “To see a world in a grain of sand,/ And heaven in a wild flower,/ Hold infinity in the palm of your hand,/ And Eternity in an hour” (*Auguries of Innocence* 1-4; E 490).



Slika 25: Fb stranica *Darinka Ilić – Prirodni sapuni*, post iz 22. decembra 2018, screenshot
Izvor: Facebook.com

U opisu sapuna tvrdi se da je on „blage formulacije, obogaćen tusah svilom i mirisom sveže sečenih majskih ruža” („Videti svet u zrnu peska” 2018). Vjerovatno je ovaj proizvođač sapuna našao u Blejkovom *divljem cvatu* savršeni ekvivalent za opis svog proizvoda, iako je jasno da on ne zna ništa o Blejku niti njegovim stihovima koje je negdje pronašao, vjerujući da se oni mogu uklopiti u traženi opis.

Ova vrsta citatnog prisustva Blejka u reklamama za sapun samo svjedoči „Blejkovskom uticaju kroz razne forme savremenog semiotskog izraza”.⁴¹¹ Dato u drugačijem tekstualnom okruženju poput advertajzinga, prisustvo Blejka, kako to Lusier dalje ističe, jeste iznad akademskog i „kruži u vrtlogu semiotske (in)formacije u zbijenom jezgru postmodernog”.⁴¹² Citati dok kruže „prelaze u simbolične forme unutar same kontrakulture”, nalazeći mjesto „u

⁴¹¹ “Blakean influence across diverse forms of contemporary semiotic expression” (Lussier 2007, 151).

⁴¹² “circulate in a vortex of semiotic (in)formation in the dense core of postmodernity” (Lussier 2007, 153).

najmoćnijem kulturološkom ‘tekstu’ postmodernizma (advertajzing)”.⁴¹³ Navedeno znači da se Blejk ili iskrao iz kontrakulture kako bi se učvrstio u potrošačkom društvu, ili „da je kontrakultura postala potrošačka kultura postmodernizma”.⁴¹⁴ S tim u vezi, ovaj posljednji primjer Blejkovog prisustva na FB može se udobno smjestiti u potrošačko društvo, masovnu kulturu i postmodernizam na srpskohrvatskom govornom području.

4.7. Neke buduće napomene

Šta će budućnost digitalne humanistike u kontekstu Blejkove recepcije na srpskohrvatskom govornom području donijeti, možemo samo da naslućujemo. Pošto je Blejk na ovom prostoru već ušao u oblast postmodernog, ne bi nas iznenadilo ni da jednog dana na svojim androidima imamo izvjesne Vilijam Blejk aplikacije, ili čak da susrijećemo više primjera Blejka u potrošačkom društvu, kao, recimo, reklamu za cipele ili čak poster za sportski event, ili možda video igrice – trendovi itekako prisutni danas u angloameričkom svijetu.

Međutim, za sada je i više nego ubjedljiv utisak o digitalnom Blejku koji takav privlači veći broj publike na srpskohrvatskom govornom području od one publike u nas koja čita i/ ili izučava Blejka u sklopu tradicionalne humanistike.

⁴¹³ “pass into symbolic forms within the counter-culture itself” [...] “within the most empowered cultural ‘text’ of postmodernism (advertising)” (Lussier 2007, 154).

⁴¹⁴ “rather that the counterculture has become the consumer culture of postmodernity” (Lussier 2007, 157).

5.

Blejk kao dizajner: Recepcija poeme „Grob” Roberta Blera u Srbiji⁴¹⁵

⁴¹⁵ Djelovi ovog poglavlja (5) objavljeni su u radu: Bakić, Tanja (2022) “William Blake the Designer: The reception of Robert Blair’s *Grave* in Serbia”, *Literature Compass*, 19.7 (NJ USA: Wiley), doi: [10.1111/lic3.12676](https://doi.org/10.1111/lic3.12676).

Između ostalih likovnih djela koja je pravio, Vilijam Blejk je osmislio i dizajn za poemu „Grob” (“Grave”) Roberta Blera.⁴¹⁶ Po tome je ostao najpoznatiji za života (paradoksalno, ne po poeziji koju je pisao, a po kojoj je posthumno ipak najviše poznat). U procesu dizajniranja Blerovog „Groba”, Blejk se pokazao prvo kao čitalac, pa tek onda kao likovni stvaralac.

Godine 2015. u Srbiji se po prvi put na ovom prostoru pojavilo izdanje ove Blerove poeme sa dizajnom Blejka. Istovremeno, to je bio i prvi put da se Vilijam Blejk publici na istom prostoru detaljnije približi samo kao likovni umjetnik, a ne kao pjesnik, odnosno ne kao autor djela *Vjenčanje Neba i Pakla* (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1793) ili kraćih lirskih songova *Pjesme nevinosti i iskustva* (*Songs of Innocence and of Experience*, 1789), po kojima ga širi auditorijum ovog govornog područja ponajbolje poznaje.

Glavni cilj ovog poglavlja jeste da se publici sa južnoslovenskog prostora približi figura engleskog stvaraoca Vilijema Blejka - dizajnera kao trend u njegovoj recepciji, i da se time ovakva njegova persona razdvoji od prevashodno dominantne pjesničke. Drugi cilj bio je da Blejkovu recepciju oslikamo paralelno sa još jednom figurom – škotskog grobljanskog pjesnika Roberta Blera.

Međutim, i pored opskurnog materijala za praćenje prijema ovog djela, ipak smo uspjeli da dođemo do značajnih zapažanja. Prije svega, oslanjajući se na teoriju recepcije, uspjeli smo da pokažemo da je u tom pogledu jako izraženi ton ovog djela bila činjenica da je Blejk ipak bio Jausov konstruktivni čitalac koji je aktivno učestvovao u pjesmi Blera koju je čitao, a potom i dizajnirao. Drugi izraženi receptivni ton ukazuje na činjenicu da tako što je dekonstruisao značenje Blerove poeme, Blejk je svojim dizajnom potvrdio poimanje Morisa Ivsa (1980) da je on bio sam sebi jedina publika. I konačno, recepcija ovog djela ukazala je i na povezanosti koje postoje na relaciji između engleske grobljanske poezije i tzv. „srpske grobljanske poezije”, o kojima se do sada govorilo malo ili nimalo.

⁴¹⁶ Robert Bler (Robert Bler, 1699-1746) bio je škotski pjesnik, poznatiji kao predstavnik „Engleske grobljanske škole poezije”. Poema *Grob* koja se sastoji od 767 stihova, prvi put objavljena u Londonu 1743. godine, Blerovo je najpoznatije djelo i doživjelo je više izdanja. Međutim, najpopularnije izdanje ove poeme je ono koje je napravio graver i izdavač Robert Hartli Kromek (Robert Hartley Cromek, 1770-1812), pri čemu je angažovao 1805. godine umjetnika Vilijama Blejka da osmisli dizajn uz tekst. To izdanje je objavljeno 1808. godine.

5.1. Blejk i njegova publika

Kako Majk Gud opaža, sudeći po Blejkovim preživjelim rukopisima i knjigama koje je čitao, ovaj je bio strastveni čitalac, koji je svaku novu rečenicu teksta koji čita doživljavao kao novi događaj, „kao da se misli šta je od toga on sam mogao da napiše.”⁴¹⁷ S druge strane, Blejk kao likovni stvaralac, kako primjećuje Džozef Viskomi, smatra da je u procesu recepcije likovnog djela ključna percepcija posmatrača – umjetnik treba da otkrije djeliće, a posmatrač da razmisli o njihovom simboličnom značenju (Viscomi 1995, 34).

Ovo ističemo kako bi naglasili da dok je pravio dizajn za djela drugih autora, Blejk bi prvo pročitao djelo i zašao duboko u njega, gotovo se poistovjetivši s njim. Nakon toga, dobio bi ideje kako da napravi dizajn, ali bi na posmatraču/ publici ostavio da sam razazna simbolično značenje. S tim u vezi, Stiven C. Behrent ističe da je Blejkova komunikacija između umjetnika i posmatrača bila takva da „nadilazi ograničenja fizičkog medija”, dozvolivši posmatraču da odluta „direktno u svijet čiste vizije”, nagovještavajući mu „nešto jako specifično, ali što nije fizički prisutno u tekstu”.⁴¹⁸

Upravo na ovom mjestu prizivamo esej Morisa Ivsa „Romantičarska teorija ekspresivnosti i Blejkova ideja publike” (“Romantic Expressive Theory and Blejk’s Idea of the Audience”, 1980), kako bi ispitali kakva je bila Blejkova publika. Naime, pozivajući se na studiju M. H. Abramsa *Ogledalo i lampa* (*The Mirror and the Lamp*, 1953), Moris Ivs propituje ulogu publike i pjesnika kroz pokret od podražavajućeg do ekspresivnog u teoriji umjetnosti, koji on doživljava romantičarskim. „Kod ekspresije u teoriji umjetnosti, očigledna tendencija persone umjetnika, pošto se ona kreće ka centru, jeste da pomjeri i čak zamijeni publiku. Kao što Abrams ističe, ‘Publika pjesnika je svedena na jednog člana, u kojoj se nalazi samo pjesnik’”.⁴¹⁹

⁴¹⁷ “as if imagining which of these he might have written himself” (Goode 2012, 26).

⁴¹⁸ “transcends the limitations of the physical medium” [...] “directly into the world of pure vision” (1999, 85) [...] “something quite specific, but which is not physically present in the text” (Behrendt 1999, 91).

⁴¹⁹ “In an expressive theory of art, one obvious tendency would be for the artist’s personality, as it moves toward the center, to displace and even replace the audience. As Abrams puts it, ‘The poet’s audience is reduced to a single member, consisting of the poet himself’” (Eaves 1980, 784).

Ivs dalje tvrdi da je umjetnik taj koji svom djelu daje ekspresiju,⁴²⁰ što znači da djelo samo izražava autora. Ovo, naravno, ima smisla, ako znamo da vrlo ekspresivna pjesma sadrži identitet pjesnika. Ova konstatacija je važna jer nas navodi na zaključak da ako umjetnik personalizuje svoje djelo, njegova publika postaje personalizovana. S druge strane, čitalac nije pasivan, već ulazi u blisku vezu sa pjesmom (Eaves 1980, 790-91, 794). Drugim riječima, bilo kao pjesnik ili likovni stvaralac, Blejk je uspio internalizovati svoju publiku na način da više razmišlja o sebi, a manje o drugima (Eaves 1980, 784, 787).

Sada bismo ovu opservaciju Ivsa iskoristili da se vratimo na našu početnu tvrdnju da je Blejk, ilustrujući djela drugih autora, najprije duboko iščitavao pjesmu, a da bi publici ostavio da ona sama razazna simbolično značenje njegovog dizajna koji bi nastao nakon toga, da bi konačno zaključili da je Blejkova idealna publika bila svedena na njega kao jedinog člana.

5.2. Blerov „Grob”

Poema „Grob” Roberta Blera jedna je od tipičnih pjesama engleske grobljanske poezije, i jedna od najviše objavljivanih i najviše čitanih poema u 18. vijeku u Engleskoj. Istovremeno, Blejkov dizajn ove poeme je ono po čemu je ovaj bio najpoznatiji za života.

Kako ističe Sibila Erl (2017), Blerova poema „Grob” je kalvinistički obojena religiozna pjesma, sastavljena od 767 stihova pisanih u blank versu. Govornik u pjesmi šeta se po groblju i razmišlja o procesu raspadanja tijela. Nakon toga, ton njegovog obraćanja prelazi sa tjelesnog na duhovno, što je bio prilično ustaljeni koncept u engleskoj grobljanskoj poeziji. Pošto je dobro znao za Blejkovu reputaciju ekscentrika i osobe koja „razgovara s duhovima”, Kromek je želio da Blejk napravi dizajn koji će da dočara natprirodno, kao i emocionalnu otuđenost, ali i da, s druge strane, čitaocu isto tako i podari nadu u Boga (Erle 2017, 35-36).

U pokušaju da iznađu najbolju definiciju grobljanske poezije, teoretičari Esik i Pejli objašnjavaju da ona dosta naliči posmrtnoj elegiji, i da se u ovakvoj pjesmi narator najčešće šeta po grobovima ili da razmišlja o različitim vidovima smrti (Essick and Paley 1982, 4). Oni dalje objašnjavaju da grobljanska poema uglavnom sadrži neke od sledećih elemenata – „visoko

⁴²⁰ Kod umjetničke slike ekspresija je ono što korespondira karakteru u književnom djelu. Lice na slici je „ekspresivno” ako uspije da dočara emocije karaktera kojeg dočarava (Eaves 1980, 787).

svjesnog naratora”, „ton melanholije ili elegije”, „tijelo”, „konkretan detalj”, „etičke refleksije”, „osjećaj fizičke stvarnosti”.⁴²¹ Međutim, oni isto tako upozoravaju da ukoliko se desi da u ovakvoj pjesmi zadominiraju teme duhova i sablasti, onda je ipak u pitanju žanr gotskog horora (Essick and Paley 1982, 4). Stoga je upravo na ovom mjestu bitno istaći da je Blejk svojim ilustracijama Blerove grobljanske poeme *Grob* uspio da zađe u oblast gotskog horora. Na taj „gotski” aspekt Blejkove djelatnosti već je upozorila i Sibila Erl (2017). Kako ona pojašnjava, Blejk je mnogo volio da crta duše, a dok je radio dizajn za Blerov *Grob*, najviše ga je interesovalo da dočara bestjelesnost duše, kao i sami momenat razdvajanja duše od tijela (Erle 2017, 35). Erl tvrdi i da je na ovakvu „gotsku estetiku” Blejka uticalo i djelo švajcarskog filozofa Šarla Bonea (Charles Bonnet, 1720-1793). Kako ona pojašnjava, „Njegov [Blejkov] vizuelni jezik, tipičan za jezik uzvišenog, pomaže da shvatimo zašto Blejk na umiranje gleda kao na evoluciju. Bone ističe da se veza između tijela i duše nikada ne prekida, čak ni smrću”.⁴²²

No, ova Blerova poema danas nema ni približnu popularnost kao u doba kada je nastala. Kako ističu Esik i Pejli, „Ipak, njena reputacija ima neobičan aspekt. Izgleda da se nemilice prodavala i čitala, a da se o njoj nije pisalo puno kritike”.⁴²³ Međutim, danas ona gotovo da je i zaboravljena.

5.3. Grobljanska poezija: Srpsko-engleske književne veze

Godine 2015. u Srbiji se pojavilo izdanje *Robert Bler: Grob sa ilustracijama Vilijama Blejka* objavljeno od strane manjeg izdavača iz Smedereva pod nazivom Gavran (Bler 2015). Blerova poema data je dvojezično, odnosno sa uporednim srpskim i engleskim tekstovima. Blejkove ilustracije štampane su crno-bijelo. Izdanje takođe sadrži istorijska i kritička objašnjenja štampana prije i poslije prevoda (Dasukidis 2015a; Dasukidis 2015b), kako bi se prosječnom čitaocu više

⁴²¹ “highly conscious narrator” [...] “melancholy or elegiac tone” [...] “physicality” [...] “concrete detail” [...] “ethical reflections” [...] “sense of physical reality” (Essick and Paley 1982, 4).

⁴²² “His [Blake’s] visual language, typical of the language of the sublime, helps to explain why Blejk conceived dying as evolving. Bonnet stressed that the connection between body and soul is never interrupted, not even by death” (Erle, 2017, 42).

⁴²³ “Yet its reputation has a peculiar aspect. It seems to have been sold and read extensively without attracting much critical notice” (Essick and Paley 1982, 9).

približio sadržaj Blerove poeme i okolnosti pod kojima je ona nastala, pošto se pretpostavlja da je on ne poznaje dovoljno ili čak nimalo.⁴²⁴

Pomenuto srpsko izdanje iz 2015. čini prvi prevod Blerove poeme *Grob* na srpskom govornom području. Ideju da se ono objavi baš u tom trenutku u Srbiji uzrokovalo je otkriće originalnih Blejkovih akvarela⁴²⁵ u Škotskoj 2001. godine,⁴²⁶ koje je Martin Batlin okarakterisao „zasigurno najvažnijim otkako je Blejk počeo da biva cijenjen u drugoj polovini devetnaestog vijeka”.⁴²⁷ Ipak, bilo je potrebno četrnaest godina docnjenja nakon ovog otkrića da knjiga stigne u Srbiju. S druge strane, postojao je i dodatni izdavački interes za ovakvim izdanjem. Kako pojašnjava književnica Milena Dasukidis, koja je istovremeno i urednica u izdavačkoj kući Gavran, ali i prevoditeljica Blerove poeme, „Odlučili smo se za ‘Grob’ jednostavno zato što ništa od ‘grobljanske poezije’ nije prevedeno na srpski, a pouzdano se zna da su naši pesnici romantizma i te kako bili upoznati sa ovom strujom i da su neki od njih –Sima Pandurović, Sterija – čitali tu poeziju” (2019).

Dakle, otkriće originalnih Blejkovih akvarela tokom 2001. godine u Škotskoj je iniciralo ideju malog srpskog izdavača Gavran da štampa prevod Blerovog „Groba” u Srbiji i time njegov značaj približi čitaocima srpskog govornog područja. Međutim, u dubokoj pozadini ovakvog

⁴²⁴ Ovo je u saglasju s misijom izdavačke kuće Gavran, koja je i sama okrenuta k manje poznatim djelima angloameričke književnosti 18. i 19. vijeka, koja dosad nisu prevedena u Srbiji, kao i prema onim djelima čiji su postojeći prevodi zastarjeli ili neadekvatni.

⁴²⁵ U Škotskoj je u 2001. godini u zaostavštini vlasnika jednog kolekcionara pronađen portfolio od devetnaest akvarela koje je Blejk izvorno radio za izdanje Blerovog *Groba*. Portfolio je zatim preniyet u SAD, gdje je na aukcijama prodavan po komad, što je izazvalo brojne reakcije javnosti. Više u: Dasukidis 2015a, 6; Butlin 2002; Essik 2010/ 2011.

⁴²⁶ Vrlo značajno djelo napisano na temu Blejkovih ilustracija za Blerov *Grob* jeste studija Robert Blair's *The Grave Illustrated by William Blake: A Study with Facsimile* (London: Scolar P, 1982) koju su napisali Robert N. Esik i Morton D. Pejli, koja sadrži i fascimil izdanja iz 1808. godine. Prije toga pojavila se i *Blake's Grave: A Prophetic Book* (1963), koju je uredio S. Foster Damon (Providence: Brown University Press), ali ona nije izvršila toliki uticaj kao gore pomenuta studija. O odnosima između Blejka i Kromeka pisao je G. E. Bentley Jr. u svojoj biografiji o Blejku, čije je posljednje izdanje objavljeno 2001. pod nazivom *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake* (New Haven and London: Yale UP, 2001), pp. 278-85, 289-91, 301-08. Takođe vrijedi pogledati i Bentlijeve studije *Blake Records* (2004) i *Blake Records Supplement* (Oxford: Clarendon P, 1988), pp. 29-40, 70-71. Nezaobilazna u tom pogledu je i biografija o Kromeku - Read, Dennis M. (2011) *R. H. Cromek, Engraver, Editor and Entrepreneur*, Surrey: Ashgate Publishing, pp. 19-44; 45-69.

⁴²⁷ “arguably the most important since Blake began to be appreciated in the second half of the nineteenth century” (Butlin 2002, 68).

poduhvata kriju se paralele koje postoje između Roberta Blera kao predstavnika engleske grobljanske poezije i srpskih pjesnika moderne – Pandurovića, Sterije i ostalih – koji su i sami čitali englesku grobljansku poeziju (koju je Blejk i ilustrovao!), i čija autorska poezija nosi prizvuke mračnih i „grobljanskih” motiva. I konačno, tu je i Blejk koji je svojim radom „krunisao Blerovu pesmu i ovekovečio vezu između grobljanske poezije i poezije romantizma” (Dasukidis, 2015b, 121).

Upravo se na ovom mjestu pravi interesantna spona između engleske grobljanske poezije i tzv. „srpske grobljanske poezije”, jer su „teme smrti i groblja itekako bile zastupljene u srpskom stihu 19. veka” (Živković 1983, 109). Radi se o jednoj posebnoj grupi srpskih pisaca kojoj su pripadali: Milan Rakić (1876-1938), Sima Pandurović (1883-1960), Vladislav Petković Dis (1880-1917), Isidora Sekulić (1877-1958), Jovan Sterija Popović (1806-1856) i drugi. Njihov pesimizam je bio „pesnički manir zadocnelog romantizma” (Palavestra 1965, 219), koji je odisao primjerima „sumorne inspiracije povodom prolaznosti i kraja čovekova života [...]” (Živković 1983, 99). Govoreći o ovim piscima, književni istoričar Predrag Palavestra je istakao da su oni „[...] školovani u duhu evropske kulture, na nordijskim piscima, engleskim metafizičarima, ruskim simbolistima i mističarima [...], pritisnuti psihičkim neskladima i mračnim predosećanjima [...]” (1965, 218).

Ne bih se složila sa Milenom Dasukidis da pjesme engleske grobljanske škole nisu do sada prevođene na srpski jezik. Jer pojavilo se barem samo toliko prevoda *Noćnih misli* (*Night Thoughts*) napravljenih ne sa originalnog engleskog, već sa njemačkih prevoda ove poeme. To iz razloga jer njen autor, grobljanski pjesnik, Edvard Jang (Edward Young, 1683-1765)⁴²⁸ bio popularan u Njemačkoj, a u Srbiji se čitalo i prevodilo sve što je bilo popularno u Njemačkoj. I za ovu poemu je isti Blejk takođe radio dizajn, ali i ilustracije 1797. godine.

Najviše je pod uticajem Janga, dakle veoma popularnog pjesnika u Srbiji, odnosno i u Njemačkoj, pisao pjesnik Jovan Sterija Popović, koji je isto tako i bio predstavnik srpske grobljanske poezije. Sterija nije čitao Janga s engleskog originala, već iz njemačkih prevoda, u to doba inače štampanih bez Blejkovih ilustracija.⁴²⁹ Govoreći o uticaju Janga na Steriju, Živković ističe, „Sterija je veoma blizak Jangovim ‘Noćnim mislima’ u mnogim pesničkim pojedinostima, kao i po sumorno-patetičnom tonu kojim peva o životu i smrti” (1983, 101). Pretpostavlja se da se

⁴²⁸ Prvi pomen Jangovog imena u srpskoj književnosti datira već iz 1819. godine (Živković, 1983, 91).

⁴²⁹ Više o recepciji Blejka u Njemačkoj i Austriji pogledati: Erle 2019 i Schmid 2019.

Sterija upoznao sa poezijom Janga preko njemačkih pisaca Kristofa Martina Vilanda (Christoph Martin Wieland, 1733-1813), Žana Pola (Jean Paul, 1763-1825), kao i preko njemačkog pietizma i Sturm und Drang perioda (Živković 1983, 99).⁴³⁰ Međutim, ako Sterija i jeste znao za Blejka, to ne možemo zaključiti na osnovu njegovog čitanja Janga direktno iz njemačkih prevoda, inače štampanih bez Blejkovih ilustracija, niti se u Sterijinoj poeziji mogu naći mjesta koja i aludiraju na Blejka.⁴³¹

U dalji prilog ovoj temi „grobljanskih veza”, pozvaćemo se na jedini prikaz srpskog izdanja Blerovog „Groba” koji je 2016. godine napisao Slobodan Ivkov (r. 1959), grafički dizajner i novinar. Naime, Ivkov iznosi sličnosti između srpskog „grobljanskog” pjesnika Pandurovića i škotskog pjesnika Blera, gdje podvlači da je Pandurović vijek i po nakon anglosaksonske grobljanske poezije pisao svoju grobljansku poeziju na „ne manje mračan”, ali „Srbima lakše razumljiv” način, te da je Pandurović u srpskoj kritici izazvao nesporazume jer „nije publici prilagodio svoj pesimizam”. Ivkov (2016) ističe i da je Bler u doba prije Pandurovića pokušao da podstakne svoj narod da razmišlja o svrsi života, da ga upozori na sujetu i gramzivost, ali i na prolaznost i život „s onu stranu”.

Očigledno je Ivkov imao na umu Pandurovićeve zbirke poezije *Posmrtni počasti*, prvi put objavljenu 1908. godine (Pandurović, 1922), koja je zbog naglašenog pesimizma bila negativno ocijenjena od strane srpskog kritičara Jovana Skerlića (1877-1914) u njegovom tekstu „Jedna književna zaraza”. Interesantna je paralela koju Ivkov (ali i Dasukidis) povlači između Pandurovića i Blera. Međutim, ne postoje dokazi koji jasno upućuju na to da je Pandurović ikad čitao poeziju Blera. Kako ističe Pavlović (1979, 205, 209, 216), Pandurović je najviše pisao pod uticajem Šekspira, njemačkog ekspresionizma i Bodlera. Pandurović bira teme o ludim ljubavnicima u sanatorijumu, o djevojci koja je izgubila razum, ili o mrtvoj dragoj. Ali, kako tvrdi Pavlović, sve ove teme više potiču iz drame nego iz poezije. U prilog tome, treba istaći da je Pandurović govorio engleski jezik, i da je preveo Šekspirovog *Hamleta* (Pavlović, 1979, 216). Čak

⁴³⁰ Od ostalih značajnijih južnoslovenskih pjesnika prve polovine 19. vijeka čije bi se pjevanje i pojedini poetski motivi mogli povezati s Jangovom poezijom, treba pomenuti Njegoša (1813-1851) i Jovana Subotića (1817-1886), a kasnije i Jovana Jovanovića Zmaja (1833-1904) i Vojislava Ilića (1862-1894) (Živković 1983, 106). Jovan Jovanović Zmaj je čak i preveo pjesmu “The Bard” (Bard) engleskog grobljanskog pjesnika Tomasa Greja (Thomas Gray, 1716-1771).

⁴³¹ Kod Sterije će se u tom pogledu više naći tragovi čitanja drugih engleskih pisaca, poput Bajrona, Bejkona, Ovena, Milтона i Šekspira (Pavić 1979, 73).

bi se više moglo govoriti o sličnosti Pandurovića sa Bodlerom, jer obojica ukazuju na „iste grehe dekadentstva, pervertiranosti i nihilizma” (Pavlović 1979, 205). S tim u vezi, Pandurović je znao i francuski jezik, i sa njega prevodio poeziju (Pavlović 1979, 205).⁴³² Shodno tome, savremeni srpski kritičar Bjelić navodi da je pojava Pandurovićeve zbirke *Posmrtna počasti* (1908) tada u Srbiji i podsjećala na pojavu Bodlerovog *Cvijeća zla* u Francuskoj (1857), te i da su oba pjesnika u svojim sredinama promijenili načine doživljaja poetskog svijeta (2004, 60). Isti Bjelić dalje navodi da ono što je Pandurović našao u Bodleru je upravo ono što je Skerlić nazvao „grobljanskom poezijom”, a to je smrt kao „telesno raspadanje, truljenje, rastakanje” (2004, 66). A motive mrtve drage, osim iz Šekspirovih drama, moguće i da je Pandurović našao kako „u svojoj duši”, jer bio je zaljubljen u slovenačku glumicu Velu Nigrinovu (1862-1908), koja jeste umrla iste godine kad je i objavljena njegova knjiga, tako i u Bodleru, koji je bio zamjena za „poetsku transpoziciju” Nigrinove (Bjelić 2004, 68). Dakle, pesimizam i grobljanski elementi u poeziji Pandurovića ne potiču od Blera. Niti se, dakle, u Pandurovićevoj poeziji, kao ni u prethodno diskutovanoj Sterijinoj – obojica pripadaju tzv. „srpskoj grobljanskoj poeziji” - mogu naći mjesta koja aludiraju na Blejka.

5.4. Blejk kao izrabljivani umjetnik

Međutim, prvo srpsko izdanje Blerove poeme bitno je i zbog Blejkove likovne recepcije na ovom prostoru, jer se po prvi put njegov dizajn ove poeme i predstavlja srpskoj publici. (Vidi Slike 26, 27, 28, 29, 30) Navedeno možda može izazvati pometnju kada je u pitanju doživljaj figure Blejka, jer je on sve do te 2015. godine na ovim prostorima bio doživljavan prije svega kao pjesnik, a ponekad i kao „pjesnik koji slika”, pri čemu bi se njegove „slike” rijetko kad zasebno komentarisale i tumačile od njegove poezije. To je, između ostalog, i zato što se do sada u nas nije pojavila nijedna likovna monografija posvećena Blejku, a time bi se i uspjela odvojiti njegova likovna figura od dominantno percipirane pjesničke.⁴³³

⁴³² Preveo je Kornejevog *Simu*, Molijerovog *Tartifa*, Rasenovu *Ataliju*, Marivoovu *Igru ljubavi u slučaja*, Igov komad *Kralj se zabavlja*, Rostanove *Romantične duše*, Židove *Imoralistu* i *Izabelu*, Nervalove sonete.

⁴³³ Naravno, ne zaboravljamo ni trobroj časopisa *Gradac* iz 1990. u potpunosti posvećen Blejku, koji je, uz izuzetak prevoda Blejkovog *Deskriptivnog kataloga* (*Descriptive catalogue*), opet činio

Upravo na ovom mjestu postavlja se pitanje koliko će ovo srpsko izdanje Blerovog *Groba* uspjeti da približi Blejka slikara srpskoj i široj publici, i pomoći im da ga dožive uporedo s figurom Blejka pjesnika koju su do sada upoznali, odnosno Blejka tvorca poslovice iz *Vjenčanja Neba i Pakla*, ali i autora *Pjesama Nevinosti i Iskustva*, koji se sada najednom pojavljuje kao autor ilustracija za pjesmu čudnog, mračnog naziva o čijem autoru ne znaju gotovo ništa?

Možda se dio odgovora na ovo pitanje krije u kritičkim pojašnjenjima Dasukidis objavljenim nakon teksta njenog prevoda, jer oni otkrivaju, u smislu srpske recepcije, nešto bitno, a odnosi se na njenu percepciju u svojstvu osobe koja direktno prenosi poeziju Blera i ilustracije Blejka srpskoj publici. Dasukidis u tom pogledu objašnjava da je izdavač Kromek angažovao Blejka „poznatog pesnika, likovnog umetnika i mistika” (2015b, 117) da izradi ilustracije za ovo izdanje Blerove poeme, i nakon toga dodaje da je Blejk „bio ekscentričan”, te i da je važio za „pomalo čudljivu osobu, ne sasvim zgodnu za saradnju” (2015b, 118).⁴³⁴

Iako je prvi dio konstatacije Dasukidis neobičan, jer Blejk za života ipak nije uživao popularnost, ipak se u percepcijama ove „prve osobe” i direktnog posrednika u recepciji Blejka u Srbiji ističu tri ključne riječi: „cenjen” (koja se više može primijeniti na Blejkovu posthumnu recepciju), „ekscentrik” i „čudljiv”. Uz navedena tri atributa o Blejku, interesantna je u daljoj percepciji i sledeća opservacija Dasukidis: „Ironija je htela da Blejk za akvarele čija je aukcijska cena početkom dvadeset prvog veka bila procenjena na između dvanaest i sedamnaest miliona američkih dolara bude plaćen svega dvadeset funti” (2015b, 119).

Ova poslednja opservacija čini kulminaciju, jer uspijeva kod čitaoca da pobudi interes za Blejka u smislu izazivanja sapatništva sa njim kao napaćenim umjetnikom koji je trpio

kompilaciju prethodno u Jugoslaviji objavljenih tekstova o Blejku pjesniku ili slikaru, uz izbor reobjavljenih prevoda Blejkove poezije. Ipak, to izdanje *Gradca* je, u odnosu na godinu 2015, kad je i objavljen Blerov „Grob” na srpskom, zastarjelo zbog vremenske razlike od 25 godina, tokom kojih se Blejk slikar ipak nije uspio rehabilitovati javnosti u bivšoj Jugoslaviji.

⁴³⁴ Zapravo, dvije stvari su mogle uticati na Kromekovu odluku da angažuje Blejka – to što je bio poznat kao autor ilustracija i gravura Jangovih *Noćnih misli*, koje je objavio Ričard Edvards (Richard Edwards) 1797, pa je stoga bio „jako podesan da ilustruje pjesmu slične tematike” (“well suited to illustrate a poem with a similar theme”) (Read, 2011, 23). I druga stvar, Kromeku je odgovarala Blejkova vizionarska priroda dočarana na njegovom portretu koji je napravio poznati portretista Tomas Filips (Thomas Philips, 1770-1845), koji je prethodno radio portrete Bajrona i princa od Velsa. „Sa Blejkovim portretom odmah na početku akcenat je dat na originalnost vizije” (“With Blake’s portrait as frontispiece the emphasis is on the authenticity of the visions”) (Read 2011, 38).

izrabljivanje. Do sada se jeste u Srbiji i u Hrvatskoj u više navrata spominjao nešto sličan aspekt Blejka – umjetnik koji je težak za razumijevanje i koji trpi nerazumijevanje okoline, ali ne i aspekt Blejka kao umjetnika koji je izrabljivan, bijedno plaćen ili u bilo kom slučaju dovođen u vezu sa Kromekom izdavačem ili grobljanskim pjesnikom Blerom.⁴³⁵

Na engleskom govornom području dosta je već napisano o odnosima između Kromeka, gravera i izdavača, i Blejka, u kojima se uglavnom isticalo da je Kromek ošteti Blejka tako što se nije držao obećane riječi da će Blejk pored dizajna takođe isti i da gravira, i da je Kromek najednom angažovao modernog gravera Luidija Skjavonetija (Luigi Schiavonetti, 1765-1810), koji je na osnovu Blejkovog dizajna napravio gravure.⁴³⁶ Ipak, teoretičar Denis M. Rid (Dennis M. Read) u svojoj biografiji o Kromeku ističe da su Blejk i Kromek, uprkos nevoljnim stavovima Blejkovih biografa Gilkrajsta, Bentlija i ostalih po ovom pitanju,⁴³⁷ imali „puno zajedničkog”, a pod tim prije svega misli na „burne naravi”, i da su njih dvojica prije nastupajućeg razdora bili „opravdano bliski, braća u njihovoj izabranoj profesiji graviranja.”⁴³⁸ Rid dalje ističe da je „Projekat ‘Grob’ bio važan u karijerama oba čovjeka,”⁴³⁹ i da je Kromek smatrao da je umjetnički doprinos Blejka čitavom projektu bio u tome samo da smisli dizajn, ali ne i da ga gravira, braneći dalje ovu tvrdnju obrazloženjem „Dizajner je umjetnik; graver je imitator”.⁴⁴⁰

⁴³⁵ U svojim tekstovima objavljivanim u domaćim publikacijama teme Blejka kao neshvaćenog umjetnika dotakli su se: Aleksandar Vidaković (1927), Isidora Sekulić (1928), Haim Alkalaj (1931), Dušan Puhalo (1966), Marko Grčić (1970, 1972), Irena Lukšić (1977), Slavinski (1981), Ivanka Kovačević (1983), itd.

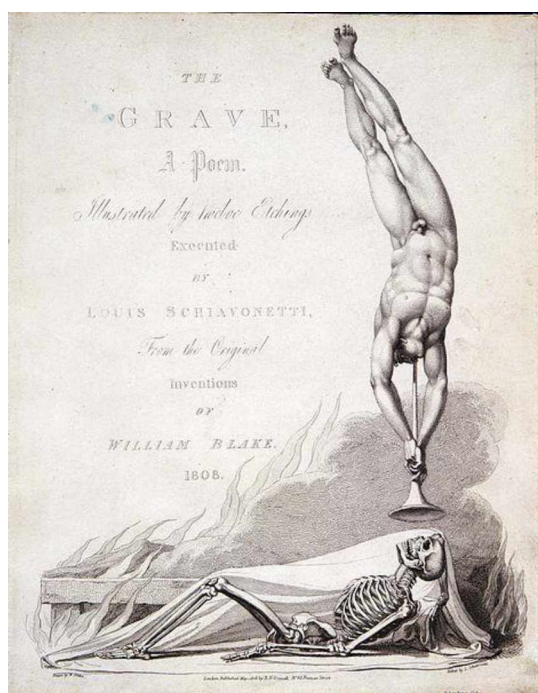
⁴³⁶ Vidi: Essick and Paley (1982), Bentley (2001), Butlin (2002), itd. Bentli na jednom mjestu pojašnjava: „Kromek je kazao Stothardu da je Blejk gravirao jedan subjekat, ali bez zadubljivanja i traljavo [...] da je on [Kromek] angažovao Skjavonetija [sic] da uradi gravure umjesto njega”. (“Kromek told Stothard that Blake had etched one of the subjects, but so indifferently and so carelessly [...] that he [Kromek] employed Schianetti [sic] to engrave them instead”) (Bentley 1991, 660).

⁴³⁷ „Kromek je bio čovjek čijim se obećanjima i riječima nije moglo vjerovati, čuveni preduzetnik koji je bio na strani anđela, vila i umjetnika sve do onda kad je to odgovaralo njegovim komercijalnim namjerama” (“Kromek as a man whose promises and words are not to be trusted, as a worldly entrepreneur who was on the side of the angels and fairies and artists chiefly insofar as they furthered his own commercial purposes”) (Bentley 1991, 683).

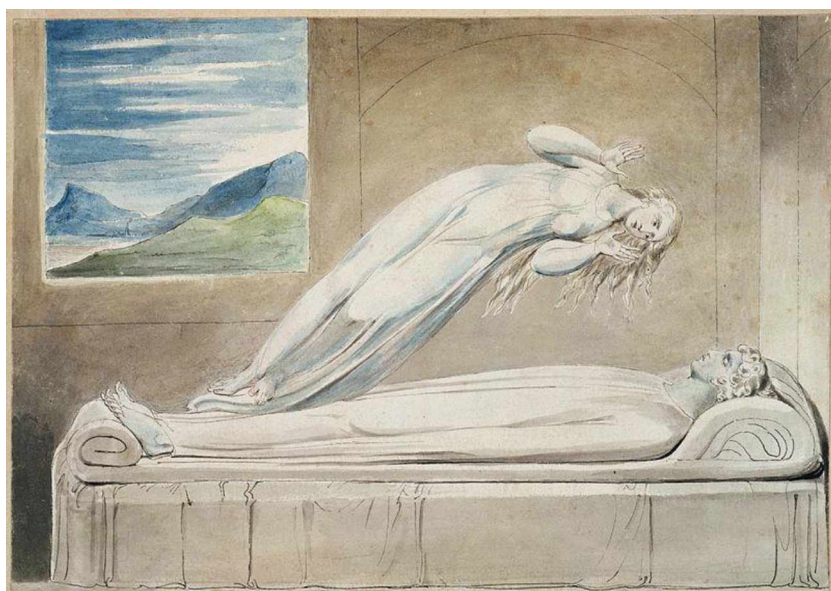
⁴³⁸ “much in common” [...] “explosive tempers” [...] “circumstantially close, brothers in their chosen profession of engraving” (Read 2011, 7).

⁴³⁹ “‘Grave’ project was vital to the careers of both men” (Read 2011, 19).

⁴⁴⁰ “A designer is an artist; an engraver is a copyist” (Read 2011, 30).



Slika 26: Vilijam Blejk, Naslovna strana dizajna za Blerov *Grob*, Objekat 2 (Bentley 435.1), 34, 9X 25. 7 cm, 1808. god.
Izvor: Blakearchive.org



Slika 27: Vilijam Blejk, dizajn za Blerov grob. Objekat 9: *Duša koja lebdi iznad tijela*, ilustracija u akvarelu, 16.0 X 22.7 cm, 1808. god.
Izvor: Blakearchive.org

5.5. Tonovi mraka

Drugi način da pokušamo da odgovorimo na pitanje koliko će ovo srpsko izdanje Blerovog *Groba* pomoći čitaocima sa ovog prostora da shvate figuru Blejka pjesnika na koju su do sada navikli nalazimo u istom Ivkovom prikazu. Naime, Ivkov ističe da je Blejk u ovom srpskom izdanju prisutan „samo kao ilustrator”, čime je pažljivom današnjem čitaocu sugerisano da se Blejk bavio i drugim vidovima umjetnosti. No, ne treba smetnuti s uma i da je Ivkov grafički dizajner, što sugerije da je njemu Blejkova likovna strana poznata. S tim u vidu, Ivkov (2016) opisuje:

Uključeno je i 12 čudnih oniričnih ilustracija iz 1805. Vilijama Blejka (1757-1827), inače autora ‘Venčanja Neba i Pakla’ iz 1793. godine, a ko zna kakav je on neomiljeni među savremenici mračnjak, mistik i istraživač onostranog bio – razumeće šta sam hteo da kažem. Eufemistički rečeno – ni Blejk ne razgaljuje bog zna kako čitaoca – veselnika.

Dakle, Dasukidis ističe da je Blejk u svoje doba i u sredini u kojoj je živio bio „neshvaćen”, a Ivkov da je bio „neomiljen”, dodajući pri tom njegovoj umjetnosti još i tonove „mračnog” i „onostranog”. Ivkov dalje pojašnjava da kod Blejka ima „strašnih kostura”, kao i „odlazaka-dolazaka duša, spuštanja u Had, komunikacije amo-tamo sa mrtvima”.

Dakle, kako u smislu posredništva, tako i u smislu kritike, osjetni ton prijema prevoda Blerovog *Groba* i Blejkovih ilustracija u Srbiji je ton mraka. U prilog ovoj tvrdnji treba istaći i da se Ivkovov prikaz ovog izdanja po prvi put pojavio na srpskom blogu *Fantastikologija*, posvećenom sadržajima iz oblasti fantastike, te i da je iste godine reprintovan u srpskom dnevnom listu *Blic* pod nešto drugačijim nazivom - „Grobljanska poezija: Ovi pisci ozbiljno mrače”.

5.6. Blejk dekonstruiše značenje

U prilog pomenutoj „labavoj” vezi između Blejkovih crteža i Blerove poeme (Dasukidis 2015b, 119), o toj temi se jeste govorilo na engleskom govornom području.⁴⁴¹ Već su Esik i Pejli 1982. godine, imajući u vidu kako Blejkove dizajne koji su objavljeni u Kromekovom izdanju iz 1808, tako i one Blejkove koje je Kromek odbacio, primijetili da oni „jasno naglašavaju teme rezurekcije, oživljavanja i ponovnog prisajedinjenja, a ne grobljanske scene rastanka i raspadanja”.⁴⁴² Slično razmišlja i Sibila Erl, koja je Blejkove ilustracije nazvala „čudnim”, jer one ne prate vjerno Blerovu poemu, već „kreiraju paralelnu stvarnost i izazivaju posmatrača da se suprotstave smrti”.⁴⁴³

No, Damon je još 1963. primijetio da je Blejk sve vrijeme „prezirao tekst koji je ilustrirao”.⁴⁴⁴ On ovo dalje pojašnjava konstatacijom da je Blerova poema „bolesno satkani, pomodno vulgarni produkt grobljanske škole”⁴⁴⁵ koja je odgovarala onoj vrsti gotike aktuelne u Kromekovo pero, a koja je podrazumijevala česte spomene lobanja, kovčega, crvova, epitafa, straha od smrti – stvari kojih se Blejk gnušao. Blejk se suprotstavljao Blerovom tekstu što je više mogao (Damon 1963, n. n.).

Bler se sprda trulim leševima; Blejk ih slika kako mirno leže jedan do drugog, a crv im se ne primiće [...] Opet, gdje Blejk opisuje duše koje se rastavljaju vrišteći od užasa, Blejkova ilustracija (ploča 6) je savršeno mirna. Na drugim mjestima, Blejk bi dodavao značenje Blerovoj površnosti.⁴⁴⁶

⁴⁴¹ Vidi: Damon (1963), Essick and Paley (1982), Erle (2017), Butlin (2002), Bindman (2003), Bentley (2001), itd.

⁴⁴² “clearly emphasized the themes of resurrection, restoration and reunion rather than the graveyard scenes of separation and decay” (Essick and Paley 1982, 50).

⁴⁴³ “uncanny” [...] “create an alternative reality and tease viewers into confronting death” (Erle 2017, 35).

⁴⁴⁴ “despised the text he was illustrating” (Damon 1963, n. n.).

⁴⁴⁵ “ill-proportioned, fashionably vulgar product of the Graveyard School” (Damon 1963, n. n.).

⁴⁴⁶ “Blair sneers at the corrupting corpses; Blake depicts them lying quietly side by side, untouched by the worm. [...] Again, where Blake describes the parting soul as shrieking in terror, Blake’s illustration (plate 6) could not be more peaceful (n. n.). At other times, Blake would add meaning to Blair’s superficiality” (Damon 1963, n.n.).

Esik i Pejli idu dotle da čak primjećuju da je zadnjih pet strana Blerove poeme najviše blisko Blejkovoj viziji smrti i groba, te da ne iznenađuje činjenica da polovina objavljenih Blejkovih dizajna to i ilustruje (Essick and Paley 1982, 51).

Blejk je definitivno dodavao značenje Blerovoj poemi, koju Damon naziva „površnom” kao i „bezobličnom”, pri čemu dalje dodaje da Blejkove ilustracije zasebno odvojene od ove poeme podsjećaju na njegove tzv. „Proročke knjige”, i da tako čine „najzanimljiviju pjesmu”.⁴⁴⁷ Sibila Erl, razmišljajući o aspektu Blejka kao umjetnika koji dodaje i mijenja značenje Blerovoj poemi, tvrdi da „Blejk poziva Blerove čitaoce da prevaziđu vlastiti osjećaj identiteta.”⁴⁴⁸ Ne treba smetnuti s uma ni slikara Henrija Fjuslija (Henry Fuseli, 1741-1825), inače Blejkovog savremenika, koji je kazao da je Blejkova namjera pri izradi ovog dizajna bila da „spoji vidljivi sa nevidljivim svijetom, a da pri tom ne provocira moguće.”⁴⁴⁹

Vraćajući se sada temi srpskog izdanja Blerove poeme i njene recepcije na ovom govornom području, i načinu na koji je ova labava veza između Blejkovih crteža i Blerove poeme dočarana, posrednica i prevodilac Dasukidis pomenuti problem objašnjava time da

[...] ne znači da Blejk nije u potpunosti razumeo namere pesnika čije je delo ilustrovao, niti da je iz bilo kog razloga želeo da izmeni značenje pesme. Možemo da pretpostavimo da se za šezdeset godina, koliko je prošlo od prvog objavljivanja *Groba* do trenutka kad se Blejk latio njegovog ilustrovanja, mnogo toga promenilo u shvatanju poezije, a naročito religiozne poezije. Tome treba dodati činjenicu da je Blejk i sam bio osoben umetnik snažne imaginacije koji je ilustrovao sopstvenu poeziju i već imao svoj način na koji je to radio. (2015b, 120)

Dakle, Dasukidis uzrok činjenici da Blejkove ilustracije ne prate vjerno motive Blerove poeme objašnjava spojem društvenih i kulturnih okolnosti (nešto se od pojave prvog Blerovog

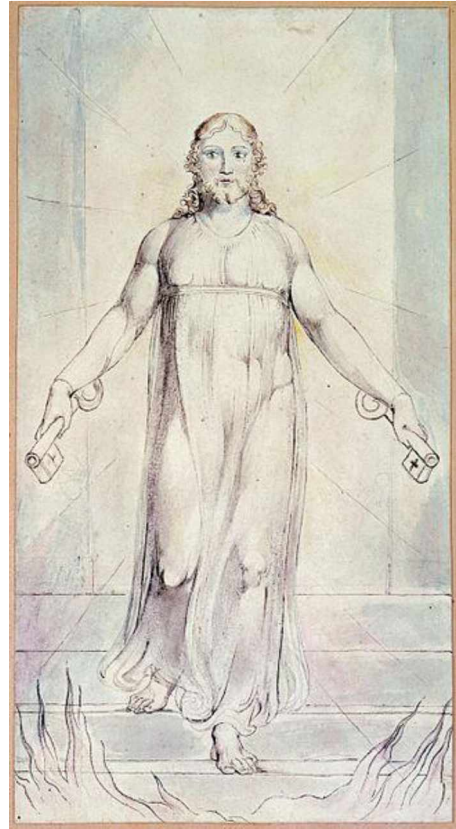
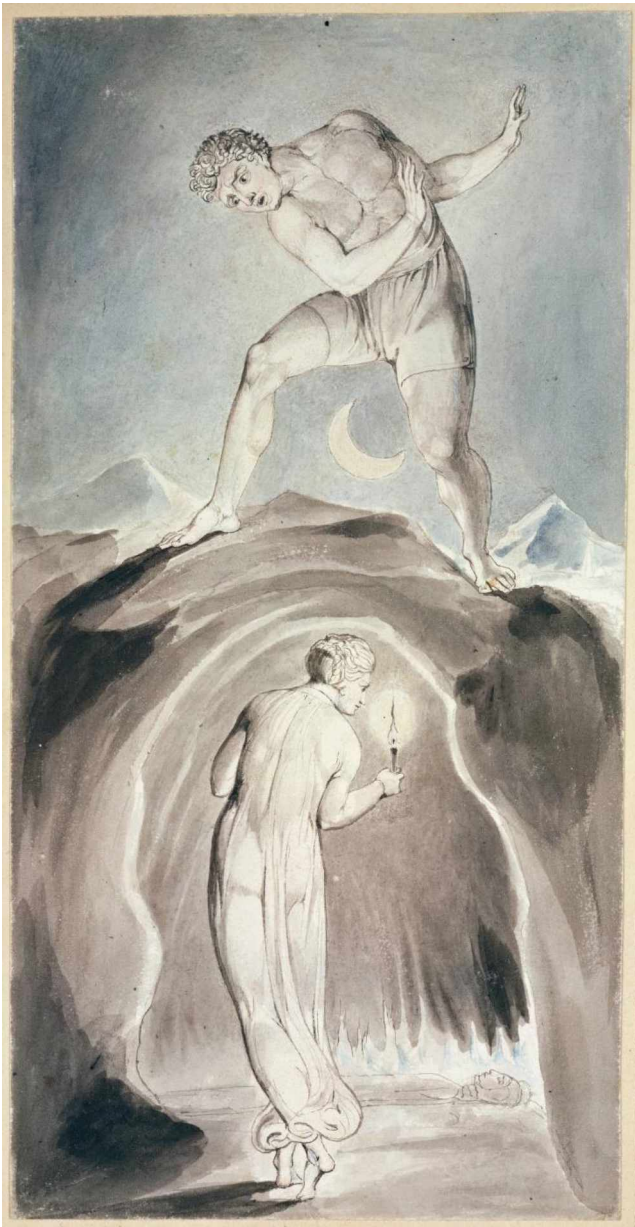
⁴⁴⁷ “superficiality” [...] “shapelessness” [...] “a most interesting poem” (Damon 1963, n. n.).

⁴⁴⁸ “Blake is asking Blair’s readers to transcend their own sense of identity” (2017, 45).

⁴⁴⁹ “to connect the visible and invisible world without provoking probability” (Nav. prema: Bentley 1975, 119).

izdanja promijenilo u shvatanju poezije) i dodatnom činjenicom da je i sam Blejk bio pjesnik, koji je ilustrirao vlastitu poeziju. Ovo se u nekim aspektima podudara, a u drugim razlikuje od prethodnih objašnjenja koja dolaze sa engleskog govornog područja da je Blejk pridodavao značenja Blerovoj „površnoj” poemi, koju je iznutra mrzio, i da je najviše slikao vlastitu viziju, inače drugačiju od poruke Blerove poeme. Međutim, „labavi” receptivni aspekt koji pominje Dasukidis ima smisla i, između ostalog, ako ponovo razmotrimo esej Morisa Ivsa (1980), gdje ističe da je Blejk mislio o sebi kao o svom jedinom auditorijumu, a s druge strane poklapa se i sa Blejkom kao modelom Jausovog konstruktivnog čitaoca koji je Blerovu poemu iščitavao na aktivan način, time šireći vlastiti „horizont očekivanja.”⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ Međutim, nije to Blejku bio prvi put da aktivno čita i „dodaje” značenje tekstu koji ilustruje. Slično se dešavalo i ranije – kod ilustracija za druge pjesnike grobljanske škole - Jangove *Noćne misli* (*Night Thoughts*, 1795-1797) i kod ilustracija pjesama Tomasa Greja (1797-1798). Blejkov dizajn Jangovih „Noćnih misli” je, kako Dejvid Bindman (2003, 95) objašnjava, „Blejkov prvi pokušaj da putem ilustracija napravi komentar koji ‘ispravlja’ tekst.” (“Blake’s first attempt to make illustrations act as a commentary that ‘corrects’ the text”). Ove ilustracije rađene su u akvarelu i nakon dvije godine rada, Blejk ih je napravio ukupno 537. Imao je ispred sebe monoton zadatak, jer je Jangova poezija bila konvencionalna, ali je Blejk na nju odgovorio neobičnom inventivnošću (Bindman 2003, 95). Sličnog je mišljenja i Lusier, koji je u svom istraživanju Blejkovih ilustracija poezije Tomasa Greja, primijenio Lakanovu psihoanalitičku teoriju, ističući da je Blejk svojim dizajnom „dekonstruisao” Grejovu poemu (Lussier 1989, 206). S tim u vezi, Lusier koristi žud da preko nje suprotstavi književni jezik Greja vizuelnom jeziku Blejka, pri čemu prvi namjerava da suzbije žud, a drugi da istu oslobodi (Lussier 1989, 206-207).



Slika 28: Vilijam Blejk, dizajn za Blerov *Grob*.
Objekat 2: *Hrist se spušta u grob*, 23.0 X 12.4
cm, ilustracija u akvarelu, 1808. god.
Izvor: Blakearchive.org

Slika 29: Vilijam Blejk, dizajn za Blerov *Grob*. Objekat 20: *Duša koja istražuje udubljenje groba*, 23.5 X 11.9 cm, ilustracija u akvarelu, 1808. god. Izvor: Blakearchive.org

5.7. Opšti utisak

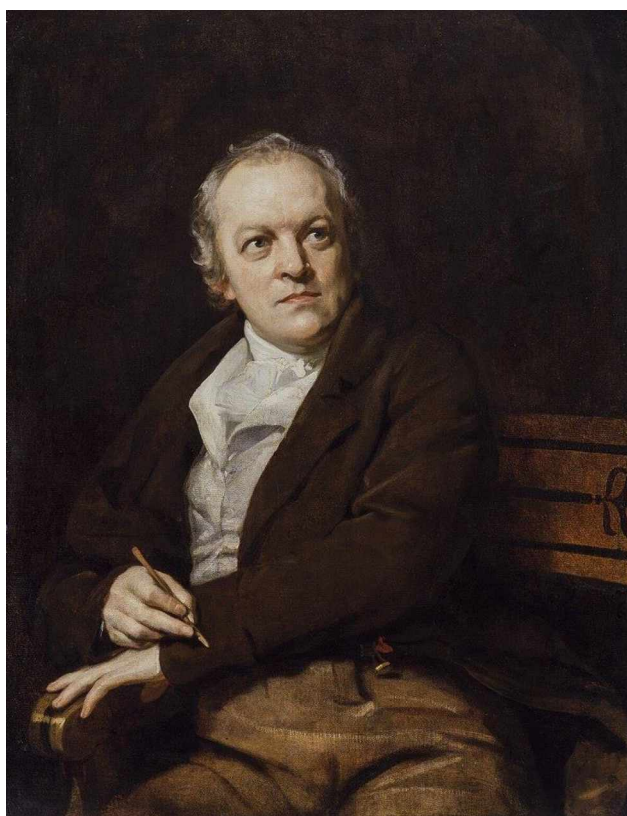
Engleska grobljanska poezija prevodila se po srpskim časopisima, bilo sa svog njemačkog ili sa ruskog prevoda. Ne direktno s engleskog originala. Ista ta grobljanska poezija koju je Blejk i dizajnirao i/ ili ilustrovao. Pomenuta njemačka ili ruska izdanja sa kojih se prevodila ova poezija bila su štampana bez Blejkovih ilustracija, kao i njihovi srpski prevodi. U tom slučaju ne možemo govoriti da je bilo Blejkovih neposrednih uticaja na tzv. „srpsku grobljansku poeziju”, i iako postoje mogućnosti da su srpski grobljanski pjesnici možda mogli na ovaj ili onaj način da znaju za Blejka, jer su neki od njih i prevodili poeziju s engleskog. Međutim, ovim srpskim izdanjem poeme „Grob” Roberta Blera iz 2015. prvi put se u Srbiji desilo da je neko od engleskih grobljanskih pjesnika objavljen zajedno sa Blejkovim dizajnom/ ilustracijama. No, iako se ovo srpsko izdanje Blerove poeme pojavilo relativno kasno (više od dva vijeka nakon pojave prvog engleskog izdanja sa Blejkovim dizajnom), do njega ipak ne bi ni došlo da nije bilo imponantnog otkrića Blejkovih akvarela u Škotskoj 2001. godine.

Ipak, očigledno je da u Srbiji u savremenom trenutku postoji skroman interes za djelo ovakvog tipa, kako zbog njegove zastarjelosti i neaktuelnosti, tako i zbog same nekomercijalne prirode, o čemu govori i njegov štampani tiraž od svega 300 primjeraka, te i da je svojom skromnom recepcijom ono aktuelizovalo nekoliko značajnih tonova, između ostalih i tonove mraka i ton Blejka kao izrabljenog umjetnika, ali i, s druge strane, da je osnažilo pitanja komparativnog sagledavanja i proučavanja engleske i srpske književnosti.⁴⁵¹ No, činjenica je da se ovaj prevod Blerove poeme zbog svog dobrog kvaliteta našao u najužem krugu za prevodilačku nagradu Miloš N. Đurić, što je takođe marketinški dalje uticalo na podizanje svijesti o važnosti ovog izdanja.

Pitanje je kakav bi dalji ton i oblik poprimila recepcija da je ovo djelo doživjelo više prikaza i participacije od strane publike, bilo književne, bilo likovne. Ali neka nas ni ovak skromni prikaz ne iznenađuje s obzirom na činjenicu da je Blejk, kako smo opazili, ipak bio svoja jedina publika.

⁴⁵¹ Pozvaćemo se na Zorana Konstantinovića (1984, 61) koji je, govoreći o uporednom proučavanju književnosti, istakao da „danas svaka analiza koja u sebi ne bi sadržala i komparatistički momenat, poređenje sa odgovarajućim pojavama u drugim literaturama, mora izgledati nepotpuna”.

Značaj ovog istraživanja je u tome što po prvi put na području ovog prostora ono skreće pažnju na u svoje doba vrlo popularnu, a sada zaboravljenu poemu Blera sa dizajnom Blejka, i što recepciju Vilijama Blejka, koja je do sada bila prevashodno obojena književnim tonovima, proširuje i okreće u pravcu likovne. Takođe, ovo istraživanje je potvrdilo da je ovo prvi put na ovom prostoru da je recepcija Blejka uporedno i detaljnije oslikana još sa jednom figurom (Robert Bler), i da smo time počeli više da razmišljamo o Blejku kao umjetniku koji ilustruje djela drugih autora, a ne samo svoja.



Slika 30. Tomas Filip, *Portret Blejka*, ulje na platnu, 92.1 X 72cm, 1807. Izvor: Wikipedia. org. Portret gravirao Luidi Skjavoneti za naslovnicu izdanja poeme *Grob* Roberta Blera, objavljene 1808.

Tomas Filip bio je popularni slikar-portretista. Tokom 1806. napravio je portret Princa od Velsa, a tokom 1814. i dva portreta cijenjenog Lorda Bajrona. Zašto se Filip odlučio da među takvim slavnim figurama pristane da naslika i onda ne toliko poznatog Blejka, nije sasvim jasno. Moguće je da su se njih dvojica poznavala, i da mu je Blejk poklonio primjerak svoje zbirke *Pjesme nevinosti i iskustva*, a Filip se jeste pretplatio na izdanje Blerovog *Groba* sa Blejkovim dizajnom. Tog aprila 1807. Blejk je pozirao u Filipsovom ateljeu, a nije bio obučen u svom stilu – nosio je uštirkanu košulju, kaput, zlatni sat sa lancem, za koje se pretpostavlja da ih je uzeo iz Filipsovog ateljea. Olovka u Blejkovoj ruci ukazuje na to da on stvara – u ovom slučaju dizajn za Blerov *Grob*. Jedino što se na ovom portretu stiže pogrešni utisak da je Blejk visoka osoba. To je stoga što je Filip naslikao Blejkove dlanove i ruke u nesrazmjeri s licem. Ovako prodoran pogled Blejka uspio je izmamiti sami Filip, pošto ga je nagovorio da mu ispriča o tome kako ga je posjetio Arhanđel Gabrijel. Blejk je kazao da se Gabrijel „uspeo na Nebo, stojao na Suncu, namignuo mi i pomjerio univerzum”. Portret je bio okarakterisan kao „jedan od najfinijih iz engleske škole”, a nakon što je bio izložen u Kraljevskoj akademiji, proglašen je i remek djelom. Filip je dao portret izdavaču Kromeku, nakon čega je Kromek angažovao Skjavonetija da ga gravira za naslovnicu njihovog izdanja Blerovog *Groba*. Kada je *Grob* objavljen, naslovnica sa Blejkovim portretom bila je nadaleko hvaljena, da je čak dospjela i do dizajna srebrnih dugmadi napravljenih u čast obilježavanja 50 godina od krunisanja Džordža III (Bentley 2001, 290-291).

6.

Zaključak: „Vječiti somnabulist”⁴⁵²

⁴⁵² Neki od djelova ovog poglavlja objavljeni su u radu: Bakić, Tanja (2019) “The Most Obscure and Most Angelic of all the English Lyrical Poets: William Blake in the Former Yugoslavia” in *The Reception of William Blake in Europe*, eds Sibylle Erle and Morton D. Paley, London: Bloomsbury, Vol 2, pp. 571-603.

Prvih sto sedamnaest godina Blejkovog boravka na srpskohrvatskom govornom području vidni su po konstantnim naporima domaćih kritičara, umjetnika, moderatora, prevodioca i drugih recipijenata da iznađu razloge Blejkove teže razumljivosti i neshvaćenosti kako u doba u kojem je živio, tako i nakon njegove smrti. Aleksandar Vidaković je u svom eseju iz 1927. godine naveo da je razlog navedenoj činjenici Blejkovo „trgovačko doba” koje nije imalo sluha za Blejkovu romantičnu uznesenost. Nemalo nakon toga, Isidora Sekulić (1928) primjećuje da bi uzrok navedenom trebalo potražiti u Blejkovom misticizmu, s jedne strane, a s druge strane i u činjenici da „Blejk slika i dok govori”. Haim Alkalaj (1931) u prilog ovoj tvrdnji ističe Blejkovu iracionalnost, nazivajući ovog slikara i pjesnika još i „vječitim somnabulistom”. Profesor Dušan Puhalo (1966) smatra da je to stoga što je Blejk, zapravo, govorio jezikom mitoloških slika, a klinički psiholog Živorad Mihajlović (1981) vjeruje da Blejk ni sam nije želio da bude lako shvaćen. Anglistkinja Ivanka Kovačević (1983) upozorava da se ponajprije radi o Blejkovoj samoukosti, zatim o protestantskoj sredini u kojoj je odrastao, a na kraju i o Blejkovoj neobičnoj inventivnosti. Konačno, savremena hrvatska umjetnica Zdenka Pozaić (2019) iznosi da je Blejk bio ispred svog vremena i da je „bio velik u svom mistično vizionarskom zanosu”, dok savremena srpska umjetnica Simonida Rajčević (2019) ističe da je upravo kontradiktorna priroda Blejkovog djela razlog zbog čega njegovo djelo ne bi bilo prihvaćeno niti popularno.

Blejkova likovna recepcija na srpskohrvatskom govornom području bila je u sjenci književne. Odnosno, činjenica da se, pored poezije, Blejk bavio i različitim aspektima likovnog izraza, uglavnom bi bila sporadično spominjana u tekstovima i publikacijama o Blejku. Stoga treba i da zahvalimo časopisu *Gradac* iz 1990. godine, koji je uspio da osvježi i taj vizuelni, odnosno do prije toga rijetko ili nedovoljno spominjani aspekt Blejkove umjetnosti. S druge strane, ovom istom specijalnom izdanju časopisa *Gradac* falila je veća inovativnost u smislu objavljivanja ekskluzivnih tekstova o Blejku (po prvi put napisanih i/ ili po prvi put prevedenih), posebno iz pera domaćih autora. Konačno, period od 2003. do 2014. biće u tom vizuelnom pogledu najvitalniji u domenu uticaja, pošto se javljaju umjetnice koje stvaraju likovna djela po motivima iz Blejkovog, i koje su se pokazale kao uspješni primjeri kulturološke adaptacije i „remedijacije” Linde Hačion.

U dalji prilog osvježavanju Blejkove likovne strane treba istaknuti i pojavu izdanja Blerove grobljanske poeme *Grob* po prvi put prevedene i objavljene u nas 2015. godine, za koju je Blejk radio dizajn. Osim što smo ovim pitanjem pokrenili veze između engleske grobljanske poezije i

tzv. „srpske grobljanske poezije” i aktualizovali receptivni aspekt Blejka kao umjetnika koji ne dizajnira/ ilustruje samo svoja djela, već i ona drugih autora, te i potvrdili da je Blejk bio savršen primjer „publike” Morisa Ivsa, takođe smo pokrenuli i neistraženo pitanje eventualne recepcije u nas stihova ostalih predstavnika engleske grobljanske poezije koju je Blejk dizajnirao/ ilustrovao (Tomas Grej, Edvard Jang).

Vjenčanje Neba i Pakla bilo je najpopularnije književno djelo Vilijama Blejka u našoj sredini. Ovo možda i djeluje iznenađujuće, s obzirom na to da da mistična poezija kakvu je Blejk pisao na ovim prostorima nije bila omiljena. Definitivni razlog popularnosti ovog djela krije se u tome što ono obiluje poslovicama, koje su širim masama zanimljive za pamćenje i reprodukciju. Međutim, u poglavlju o digitalnom Blejku naveli smo i drugačije razloge popularnosti Blejkove poslovične forme na srpskohrvatskom govornom prostoru – a to je, kako Lusier navodi, njegov uticaj kroz razne forme savremenog semiotskog izraza, koji mu omogućava da se udobno smjesti unutar konzumerizma i postmodernog.

Iako je bibliografija objavljenih tekstova i prevoda na temu Blejka u nas povećala, ipak treba naznačiti da su publikacije o Blejku u Jugoslaviji bile rijetke i sporadično objavljivane. O Blejku je pisao manji broj kritičara, autora, anglista, prevodilaca, naučnika i pjesnika čiji interes za ovog pjesnika nije bio dugotrajan. Uostalom, ove medijatore najviše su interesovala Blejkova djela poput *Vjenčanja Neba i Pakla* ili *Pjesama Nevinosti i Iskustva*, dok su se u svojim kritičkim tekstovima oni najčešće pozivali na angloameričke autoritete o Blejku. Recepciji Blejka u Jugoslaviji nedostajao je ozbiljniji i sistematičniji rad domaćih autora.

Ipak, bilo je autora i istraživača iz Srbije i Hrvatske koji su nastojali da na koliko-toliko sistematičan način pristupe Blejku. Pionir u ovome nastojanju bio je, svakako, Svetislav Stefanović, koji je prvi pomenuo Blejka još 1905. godine, i koji je kasnije napisao i esej o Blejku i preveo neke njegove stihove. Ipak, Stefanovićev interes za Blejka nije dugo trajao. Interes Hrvata, Marka Grčića, za Blejka trajao je nešto duže, o čemu svjedoče i njegove tri uspješne knjige prevoda - *Vizije* (Blejk 1972b), *Vječno evanđelje* (Blejk 1980b) i *Proročke knjige* (2004), od kojih je svaka sadržala Grčićeve kritičke uvode i detaljne anotacije. Valja napomenuti i da je Grčić preveo *Francusku revoluciju* na hrvatski jezik 1989. godine (Blake 1989a) – koja čini jednu od rijetko prevedenih Blejkovih dužih poema u Jugoslaviji.

„Blejkova faza” Ranke Kuić trajala je od 1968. do 1974. Ona je prevela knjigu izbora iz Blejkove poezije (Kuić 1972a) i za nju napisala interesantan predgovor. Godine 1974. Kuić je

prevela i uredila antologiju engleske romantičarske poezije, u kojoj se našao i Blejk. Međutim, od svih Blejkovih medijatora najsistematичniji je bio Dragan Purešić iz Srbije, čija je „Blejkova faza” trajala od 1998. do 2016. godine. Purešić je prvi preveo kompletno izdanje Blejkovih *Pjesama nevinosti i iskustva* (1998), a do 2007. godine ovaj prevod doživio je dva izdanja sa kritičkim anotacijama i uvodima. Godine 2010. Purešić je preveo i uredio antologiju *Poezija engleskog romantizma*, u koju je uvrstio i Blejka. Njegov angažman na polju studija o Blejku kasnije je proširen i na oblast akademskog.

Najpopularniji britanski romantičarski pjesnik u nas bio je Bajron, a posle njega Šeli. Blejk jeste bio primljen, prevođen, analiziran i čitan, ali mnogo manje u odnosu na ostale engleske romantičarske pjesnike, i jeste primljen u našu sredinu relativno kasno, kako u književnosti, tako i u likovnoj umjetnosti. Stoga i potvrđujemo našu inicijalnu hipotezu da Vilijam Blejk, britanski predromantični, ali i romantičarski pjesnik i multimedijalni umjetnik, nije bio adekvatno primljen na srpskohrvatskom govornom području.

LITERATURA

Poglavlje 1.2. Britanski romantizam. Poezija.

1. Anspach, Carolyn Kiser (1934) "Medical Dissertation on Nostalgia by Johannes Hofer, 1688", *Bulletin of the Institute of the History of Medicine*, 2. 6: 376-391.
2. Bennett, Andrew (2008) "Romantic Poets and Contemporary Poetry", in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, eds James Chandler and Maureen McLane, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 263-278.
3. Butler, Marilyn (1993) "Culture's Medium: the Role of the Review", in *The Cambridge Companion to British Literature*, ed. Stuart Curran, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 120-147.
4. Cox, Jeffrey N. (2008) "The Living Pantheon of Poets in 1820: Pantheon or Canon?", in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, eds James Chandler and Maureen McLane, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 10-34.
5. Curran, Stuart (1993a) "Preface", in *The Cambridge Companion to British Literature*, ed. Stuart Curran, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. xiii-xiv.
6. Curran, Stuart (1993b) "Romantic Poetry: Why and Wherefore?", in *The Cambridge Companion to British Literature*, ed. Stuart Curran, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 216-235.
7. Dawson, P. M. S. (1993) "Poetry in an Age of Revolution" in *The Cambridge Companion to British Literature*, ed. Stuart Curran, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 48-73.
8. Eaves, Morris (1993) "The Sister Arts in British Romanticism", in *The Cambridge Companion to British Literature*, ed. Stuart Curran, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 236-269.
9. Elfenbein, Andrew (2008) "Romantic Poetry and the Standardization of English", in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, eds James Chandler and Maureen McLane, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 76-97.

10. Fulford, Tim (2008) "Poetry, Peripheries and Empire", in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, eds James Chandler and Maureen McLane, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 178-194.
11. Goodman, Kevis (2008) "Romantic Poetry and the Science of Nostalgia", in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, eds James Chandler and Maureen McLane, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 195-216.
12. Hazlitt, William (1956) "My First Acquaintance With Poets", in *English Critical Essays: Nineteenth Century*, ed. Edmund D. Jones, Oxford University Press, pp. 139-161. First published 1916.
13. Chandler, James and McLane, Maureen (2008) "Introduction: The Companionable Forms of Romantic Poetry", in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, eds James Chandler and Maureen McLane, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 1-9.
14. Jarvis, Simon (2008) "Thinking in Verse", in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, eds James Chandler and Maureen McLane, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 98-116.
15. Keach, William (2008) "Rethinking Romantic Poetry and History: Lyric resistance, Lyric Seduction", in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, eds James Chandler and Maureen McLane, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 217-262.
16. Langan, Celeste and McLane, Maureen (2008) "The medium of Romantic poetry", in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, eds James Chandler Maureen McLane, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 239-262.
17. Lowy, Michael and Sayre, Robert (2001) *Romanticism Against the Tide of Modernity*, translated by Catherine Porter, Durham NC: Duke University Press.
18. Makdisi, Saree (2003) *William Blake and the Impossible History of the 1790s*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
19. McLane, Maureen N. (2000) *Romanticism and the Human Sciences: Poetry, Population, and the Discourse of the Species*, Cambridge UK: Cambridge University Press.
20. Palgrave, Francis T. (1905) "Preface", in *The Golden Treasury*, London: Amalgamated Press, pp. iv-vii.

21. Rowland, Ann Wierda (2008) "Romantic Poetry and the Romantic Novel", in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, eds James Chandler and Maureen McLane, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 117-135.
22. Scott, Grant F. (ed.) (2005) *Selected Letters of John Keats*, Cambridge MA: Harvard University Press.
23. Shelley, Percy Bysshe (1904) *A Defence of Poetry*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company. Reprinted from the edition of MDCCCXLV. First published 1821.
24. Shelley, Percy Bysshe (1956) "A Defence of Poetry", in *English Critical Essays: Nineteenth Century*, ed. Edmund D. Jones, Oxford University Press, pp. 102-138. First published 1916.
25. Simpson, David (1993) "Romanticism, Criticism and Theory", in *The Cambridge Companion to British Literature*, ed. Stuart Curran, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 1-24.
26. Stewart, Susan (2008) "Romantic Meter and Form", in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, eds James Chandler and Maureen McLane, Cambridge University Press, pp. 53-75.
27. Webb, Timothy (1993) "Romantic Hellenism", in *The Cambridge Companion to British Literature*, ed. Stuart Curran, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 148-176.
28. Wordsworth, William and Coleridge, Samuel Taylor (2008) *Lyrical Ballads 1798 and 1800*, eds Michael Gamer and Dahlia Porter, Toronto: Broadview Editions.

Poglavlje 1.3. Duhovno sunce Vilijama Blejka

29. Ackroyd, Peter (1995) *Blake*, New York: Ballantine Books.
30. Bentley, G.E. Jr. (2001) *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake*, New Haven and London: Yale University Press.
31. Bindman, David (2006), "Blake as a Painter", in *The Cambridge Companion to William Blake*, ed. Morris Eaves, Cambridge University Press, pp. 85-109.
32. Eisenman, Stephen J. (2017) *William Blake and the Age of Aquarius*, Princeton NJ: Princeton University Press.

33. Gilchrist, Alexander (1928) *The Life of William Blake*, Plymouth UK: The Mayflower Press. The first Mayflower edition printed in 1906.
34. Butlin, Martin (1990) *William Blake: 1757-1827*, London: The Tate Gallery.
35. Benton, Michael (2007) "Reading Biography", *The Journal of Aesthetic Education*, Champaign IL, 41. 3: 77-88.
36. Jaensch, E.R. (1930) *Eidetic Imagery and Typological Methods of Investigation*, London: Routledge.
37. Stefanis, Konstantinos (2010) "Reasoned Exhibitions: Blake in 1809 and Reynolds in 1813", *Tate Papers*, No14, <Reasoned Exhibitions: Blake in 1809 and Reynolds in 1813 – Tate Papers | Tate> [Accessed: 3 Feb 2021].

Poglavlje 1.4. Teorija recepcije i recepcionistička kritika

38. Bleich, David (1988) "The Subjective Character of Critical Interpretation", in *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, ed. K. M. Newton, New York: Macmillan Education, pp. 231-235.
39. Culler, Jonathan (2000) *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford UK: Oxford University Press. First published 1997.
40. Fish, Stanley (1988) "Interpreting the *Variorum*", in *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, ed. K. M. Newton, New York: MacMillan Education, pp. 235-240.
41. Eagleton, Terry (2003) *Literary Theory: an Introduction*, Minneapolis: The University of Minnesota. First published in 1996 in this second edition in the United States.
42. Gadamer, Hans-Georg (2006) *Truth and Method*, London and New York: Continuum. The second edition first published 1989.
43. Newton, K. M. (ed.) (1988) "Introduction", in *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, New York: Macmillan Education, pp. 11-17.
44. Jauss, Hans Robert (2005) *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press. Vol.1. First published 1985.
45. De Man, Paul (2005) "Introduction", in *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. vii-xxv. First published 1985.

46. Bennett, Tony. 2003 *Formalism and Marxism*. London and New York: Routledge. First published 1979.
47. Holub, Robert C. (2003) *Reception Theory: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge. First published 1984 by Methuen & Co. Ltd.
48. Konstantinović, Zoran (1984) *Uvod u uporedno proučavanje književnosti*, Beograd: Srpska književna zadruga.
49. Goldstein, Philip and Machor, James L. (2008) "Introduction: Reception Study: Achievements and New Directions", in *New Directions in American Reception Study*, ed. Philip Goldstein and Machor James L., Oxford UK: Oxford University Press, pp. xi-xxviii.
50. Radway, Janice (2008) "What's the Matter With Reception Study", in *New Directions in American Reception Study*, ed. Philip Goldstein and Machor James L., Oxford UK: Oxford University Press, pp. 327-351.
51. Schweickart, Patrocinio (2008) "Understanding an Other: Reading as a Receptive Form of Communicative Action", in *New Directions in American Reception Study*, ed. Philip Goldstein and Machor James L., Oxford UK: Oxford University Press, pp. 3-22.
52. Jauss, Hans Robert (2005) *Toward an Aesthetic of Reception*, Trans. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press. Vol.1. First published 1985.
53. Holub, Robert C. (2003) *Reception Theory: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge. First published 1984 by Methuen & Co. Ltd.
54. De Man, Paul (2005) "Introduction", in *Toward an Aesthetic of Reception*, Trans. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp.vii-xxv. First published 1985.
55. Bennett, Tony (2003) *Formalism and Marxism*, London and New York: Routledge. First published 1979.

Poglavlje 1.5. Recepcija poezije britanskog romantizma na srpskohrvatskom govornom području

56. Blažeković, Tatjana (1957) *Engleska književnost i njene veze s hrvatskom modernom: 1900-1914* (neobjavljena doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Zagreb).

57. Clissold, Stephen (1940) „Pjesnici i rodoljubi u engleskoj literaturi”, *Savremenik*, Zagreb, 1: 26-27.
58. Čađenović, Jovan (2000) „Romantizam u crnogorskoj književnosti”, u *Crnogorska književnost u književnoj kritici: Racionalizam, romantizam*, vol. 3, ur. Slobodan Kalezić, Podgorica i Cetinje: Univerzitet Crne Gore i Obod.
59. Đukanović, Bojka (1989) *Engleska književnost u crnogorskoj periodici: od početaka do 1980. godine*, Nikšić: Unireks.
60. Filipović, Rudolf (1972) *Englesko-hrvatske književne veze*, Zagreb: Liber.
61. Kostić, Veselin (2014) *Britanija i Srbija: kontakti, veze i odnosi 1700-1860*, Beograd: Arhipelag.
62. Matarić, Mirjana N. (2010) *Engleska književnost kod Srba 1900-1945. kroz časopise*, Pančevo i Beograd: Mali Nemo i Itaka.
63. Otašević, Jelena (2017) „Engleski romantičarski koncept u prevodu na srpskohrvatski jezik”, *Lingua Montenegrina*, Podgorica, 20: 387-407.
64. Palavestra, Predrag (2013) *Istorija moderne srpske književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.
65. Pavić, Milorad (1979) *Istorija srpske književnosti klasicizma i predromantizma*, Beograd: Nolit.
66. Perićić, Helena (2003) *Posrednici engleske književnosti u hrvatskoj književnoj kritici u razdoblju od 1914. do 1940. godine*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
67. Petrović, Ilija M. (1989) *Lord Bajron kod Jugoslovena*, Beograd i Požarevac: Institut za književnost i umetnost, Centar za kulturu Požarevac, Prosveta Požarevac. Prva knjiga objavljena u Požarevcu, 1931.
68. Rebac, Anica Savić (1983 [1945]) „Persi B. Šeli kao veliki pesnik socijalizma”, u *Naučna kritika komparativističkog smera*, ur. Slobodanka Peković i Svetlana Slapšak, Novi Sad i Beograd: Matica Srpska i Institut za književnost i umetnost, str. 363-376.
69. Rebac, Anica Savić (1929) „Šele i universalni lirizam”, *Srpski književni glasnik*, Beograd, 26. 7: 517-520.
70. Sekeruš, Ivana Živančević (1992) “Croatian Writers in the Byronic Mould”, Cambridge UK, *The Modern Language Review* 87.1: 143-156.

71. Skerlić, Jovan (1914) *Istorija nove srpske književnosti*, Beograd: Izdavačka knjižara S. B. Cvijanovića.
72. Skerlić, Jovan (1966) *Omladina i njena književnost*, Beograd: Prosveta.
73. Šutić, Simha Kabiljo (2011) *Ukrštaji: Srpsko-engleske književne veze*, Beograd: Zavod za udžbenike.
74. T. M. (1984) „Bajron u Crnoj Gori”, *Pobjeda*, Titograd, 4. avgust, str. 11.
75. Vidan, Ivo (1989) „Uz studiju Ilije M. Petrovića ‘Lord Bajron kod Jugoslovena’, u *Lord Bajron kod Jugoslovena*, Beograd i Požarevac: Institut za književnost i umetnost, Centar za kulturu Požarevac, Prosveta Požarevac, str. vii-xv.
76. Vukobrat, Slobodan (1997) *Englesko-srpske književne veze II*, Beograd: Filološki fakultet.
77. Živančević, Milorad (1978) „Hrvatski narodni preporod i nacionalni književni pokreti u Evropi”, u Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić (ur.) *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Sveučilišna naklada Liber, str. 313-340.
78. Živković, Dragiša (1957) *Počeci srpske književne kritike*, Beograd: Rad.
79. Živković, Dragiša (1970) *Evropski okviri srpske književnosti II*, Beograd: Prosveta.
80. Živković, Dragiša (1983) *Sterija: Bidermajerski usamljenik*, Novi Sad: Matica srpska.

Poglavlje 2. Recepcija Vilijama Blejka na srpskohrvatskom govornom području

Sekundarna bibliografija

Srbija

81. Anon. (1954a) „C. Gustav Jung: ‘Dva eseja o analitičkoj psihologiji i Psihologija i alhemija’”, *Umetnost i kritika*, Beograd, 5 (20 februar): 5.
82. Anon. (1954b) „Jiro Ogava: Blejkove Pesme nevinosti i iskustva, Hirošima”, *Umetnost i kritika*, Beograd, 5 (20 februar): 5.
83. Arp, Ana (2013) „Uticaj Vilijama Blejka”, *A. A. A*, 28 maj,

84. <<https://anaarpartblog.wordpress.com/2013/05/28/uticaj-vilijama-blejka/>> [pristup: 15 mart 2018].
85. Bataille, Georges (1977) „Život i delo Vilijama Blejka”, u *Književnost i zlo*, prev. Ivan Čolović, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, str. 75-98.
86. Belić, Bojan (2012) „Poetski amanet Vilijama Blejka”, u *Ostrvo na mesecu*, Beograd: Paideia, str. 5-17.
87. Bjelogrić, Aleksandar (1994) „Blejk na pragu novog doba”, u *Nevidljivi arhipelag*, Beograd: Praizvorni život, str. 15-29.
88. Bogoeva, Ljiljana (1972a) „Blejk i nadolazeće vreme”, *Student*, Beograd, 6 (21 mart): 8.
89. --- (1972b) „O problemu savremenog književnog izraza: Depersonalizacija poezije”, *Student*, Beograd, 11-12 (25 april, 2 maj): 23.
90. --- (1980) „U traganju za identitetom: Primer Vilijama Blejka i Vilijama Butlera Jejsa”, *Gradina*, Niš, 9: 44-53; repr. u Bogoeva (2003) *O promeni*, str. 237-45.
91. --- (2003) „On Blake”, u *O promeni*, Niš: Prosveta, str. 107-16.
92. Bowra, Maurice (1988) „Romantičarska imaginacija”, prev. Ivana Živković i Ivana Spasić, *Delo*, Beograd, 6-7 (jun-jul): 19-35.
93. Crnjanski, Miloš (1927) „Viljem Blek”, *Srpski književni glasnik*, Beograd, 22.2 (16 septembar): 157-58; repr. u Šuica (1990), str. 167; isto repr. u Crnjanski (1991) *Eseji i prikazi*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, str. 264.
94. Cvijić, Anđelka (1999) „Razgovarao sa anđelima”, *Politika*, Beograd, 3 decembar, 30.
95. --- (2000) „Sretao se s anđelima”, *Politika*, Beograd, 9 januar, 20.
96. Egerić, Vesna (1997) „Blejk: pesnik rajskih i paklenih vizija”, u *Izabrane pesme*, prev., ur. i uvod. Vesna Egerić, Vrbas: Slovo, str. 5-17.
97. Ginsberg, Allen (1962) „Na Apollinaireovom grobu”, prev. Bogomil Đuzel, *Polja*, Novi Sad, 59 (mart): 7.
98. Gomilanović, Radmila (2004) „Vilijem Blejk”, u *Vizija poslednjeg suda*, prev., ur. i uvod. Radmila Gomilanović, Beograd: Liber, str. 3-5.
99. *Grupa I43* (2012) Beograd: Službeni glasnik, str. 207.
100. *Istorija slikarstva od pećinskog do aptraktnog* (1973) prev. Mira-un Bročić, Nikola Bartolino i Zagorka Grujić-Verčon, Beograd: Nolit, str. 216-17, 219-21.

101. Jagličić, Vladimir (2009) „Vilijem Blejk”, u *Danse Macabre: Antologija anglojezičkog pesništva od XIV do XX veka*, (Lipar specijalni trobroj 38-39-40), Kragujevac: Univerzitet u Kragujevcu i Studentski kulturni centar Kragujevac, str. 151-53.
102. Josimović, Radoslav (1995) „Dobri demon: Slikarske i poetske slutnje modernog senzibiliteta u delu Viljema Blejka”, u *Dobri demon*, Gornji Milanovac: Dečje novine, str. 121-29.
103. Jovanić, Aleksandra M. (2011) *Bajt ima osam bitova* (neobjavljena doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti, Beograd).
104. ----- (2019) “Blake i vizuelne umjetnosti”, Upitnik, 14. februar.
105. Jovanović, Vojislav M. (1907) „Ocene i prikazi” [Prikaz Stefanović (1907) *Iz engleske književnosti: Eseji*], *Srpski književni glasnik*, Beograd, 19.4 (16 avgust): 310-14.
106. Kamčevski, Danko (2010) „Paradoks u poeziji Viljema Blejka”, *Književnost i jezik, Beograd*, 57.1-2: 139-45.
107. Koljević, Nikola (1957) „Aktuelna reč u Blejkovom delu”, *Književne novine*, Beograd, 57 (Decembar): 5.
108. Kuić, Ranka (1972) „Blejk”, u *Blejk*, prev., ur. i uvod Ranka Kuić, Beograd: Narodni univerzitet Svetozar Marković, [n. str.]; revidirano i repr. u Kuić (1989), str. 7-13).
109. ---- (ur.) (1989) *Antologija engleske romantičarske poezije*, 4 izdanje; 1 izdanje 1974, Beograd: Naučna knjiga.
110. Lučić, Milka (1999) „Blejk ili pohvala imaginaciji”, *Politika*, Beograd, 13 mart, [n. str.].
111. Milić, Zoran M. (1998) „Govornik Božije ideje”, *Borba*, Beograd; Zagreb, 26 mart, 85: 1.
112. Marjanović, Milena (2010) „Tragično osećanje života”, *Blic*, Beograd, 27 april <<http://www.blic.rs/Kultura/Vesti/186871/Tragicno-osecanje-zivota>> [pristup: 2 februar 2019].
113. Matarić, Mirjana (2010) *Engleska književnost kod Srba 1900-1945 kroz časopise*, Pančevo i Beograd: Mali Nemo i Itaka.
114. „Moj posao je da stvaram” (2007), *Politika Online*, Beograd, 22 maj <<http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/t28951.lt.html>> [pristup: 25 novembar 2018].

115. Nejgebauer, Aleksandar (1981) „Vilijam Blejk”, u *Engleska književnost doba romantizma (1789-1832)*, Novi Sad: Institut za strane jezike i književnosti Filozofskog fakulteta, str. 32-54.
116. „Ne odustaj, rekla mi je Pati Smit” (2010) *Politika Online*, Beograd, 11 april <<http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Ne-odustaj-rekla-mi-je-Pati-Smit.lt.html>> [pristup: 2 februar 2019].
117. Ognjanović, Marija (1999) „U lavirintu simbola”, *Politika*, Beograd, 11 februar, 24.
118. Paunović, Zoran (2003) „Gvozdena vrata percepcije”, *Vreme Online* [Beograd], 4 decembar <<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=359940>> [pristup: 31 novembar 2020].
119. --- (2007) „Vilijam Blejk, duh koji hoda”, *Vreme Online* [Beograd], 1 avgust <<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=507564>> [pristup: 27 april 2020].
120. Pavlović, Miodrag (1957) „Vizionar Viljem Blejk”, *Politika*, Beograd, 3 (13 oktobar), 3.
121. --- (1968a) „Događaj romantične poezije”, u Pavlović (ur.) (1968b), str. 5-16.
122. --- (ur.) (1968b) *Pesništvo evropskog romantizma*, Beograd: Prosveta.
123. --- (1990) „Proročke knjige Viljema Blejka”, u *Čitanje zamišljenog: Eseji iz svetske književnosti*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, str. 135-40.
124. Pejaković, Snežana Kićović (1973) *Engleska književnost u Srba u XVIII i XIX veku*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
125. „Peti Smit na izložbi Simonide Rajčević” (2010) *Blic Online*, Beograd, 7 april <<http://www.blic.rs/Kultura/Vesti/184140/Peti-Smit-na-izlozbi-Simonide-Rajcevic>> [pristup: 2 decembar 2018].
126. Petrović, Boris (2007) „Paleta Vilijama Blejka”, *Txt: studentski časopis za književnost i teoriju književnosti*, Beograd, 13-14: 85-92.
127. Petrović, Radmilo (1999) „Drvo imaguacije”, u *Romuliana arcana*, Rača: Centar za mitološke studije Srbije, str. 85-89.
128. Popović, Vladeta (1927) „Viljem Blejk”, *Strani pregled*, Beograd, 2 (decembar 1927): 219-25; repr. u Popović (1929), str. 51-59.

129. --- (1929) *Kroz englesku književnost*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Rajkovića i Ćukovića.
130. Protić, Miodrag B. (ur.) (1969) *1929-1950: Nadrealizam: Socijalna umetnost*, Beograd: Muzej savremene umetnosti.
131. --- (1970) *Srpsko slikarstvo 20. veka*, 2 tom, Beograd: Nolit.
132. --- (ur.) (1972) *1900-1920: Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, Beograd: Muzej savremene umetnosti.
133. Puhalo, Dušan (1987) „Blejk: život i ideje”, u *Istorija engleske književnosti XVIII veka i romantizma: 1700-1832*, 5 izdanje, 1 izdanje 1966, Beograd: Naučna knjiga, str. 146-66.
134. Purešić, Dragan (1998) „Predgovor”, u *Izabrana poezija i proza*, prev., ur. i uvod Dragan Purešić, 2 revidirano izdanje 2007, Beograd: Itaka.
135. --- (2008) „Vilijam Blejk na srpskohrvatskom jezičkom području u dvadesetom veku” (neobjavljena Master teza, Univerzitet u Beogradu).
136. Radaković, Vanja (2010) „Paralelni svetovi Vilijama Blejka, Džima Morisona i V. B. Jejsa”, *Beogradski književni časopis*, Beograd, 20-21: 112-123.
137. Rajčević, Simonida (2011) *Tamna zvezda/Dark Star/Dunkler Stern*, Beograd: Udruženje multimedijalnih umetnika Auropolis.
138. ---- (2015) *Izgubljeni raj* (neobjavljena doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti, Beograd).
139. ---- (2019) „Blake i vizuelne umjetnosti”, *Upitnik*, 14. februar.
140. Rejn, Ketlin (2007) *Blejk: život i delo*, prev. Predrag Petković i drugi, Beograd: Dveri.
141. Ristić, Marko (1929) „Marginalije III: André Gide na vidiku”, *Letopis matice srpske*, Novi Sad, 321.1 (jul): 54-69; repr. u Ristić (1957) str. 114-31.
142. --- (1957) *Od istog pisca*, Novi Sad: Matica srpska.
143. Šalovac, Ivo (1957) „William Blake”, *Rukovet*, Subotica, 11-12 (novembar-decembar): 709-71.
144. Sekulić, Isidora (1928) „Viljem Blek: Venčanje Neba i Pakla”, *Srpski književni glasnik*, Beograd, 23.6 (16 mart): 473-74.

145. „Simonida Dark Star” (2010) <<http://www.simonidadarkstar.com/udex.html>> [pristup: 1 novembar 2018].
146. Slavinski, Živorad Mihajlović (1981) „Otkrovenje po Vilijamu Blejku”, u *Njihov onostrani život*, Beograd: samizdat, str. 99-106.
147. „Snaga i toplina umetničke posvećenosti” (2010) *Danas*, Beograd, 11 april <http://www.danas.rs/danasrs/kultura/snaga_i_toplina_umetnicke_posvecenosti.11.html?news_id=187872> [pristup: 1 februar 2019].
148. Stefanović, Svetislav (1905) „Roseti, Svinbern, Braunug, Kits, Vajld”, *Delo*, Beograd, 33.3 (septembar): 404-14; repr. i rev. kao ‘Nova renesansa u Stefanović’ (1907), str. 31-50.
149. --- (1906) „Aldžernon Čarls Svubern I”, *Delo*, Beograd, 38.3 (januar): 56-63; repr. u Stefanović (1907), str. 121-76.
150. --- (1907) *Iz engleske književnosti: Eseji*, Mostar: Paher i Kisić.
151. --- (1927) „Viljem Blek”, *Letopis Matice Srpske*, Novi Sad, 314.1 (oktobar): 66-68; repr. u Blake (1928), str. 3-5.
152. --- (1929) „O mistici i mističarima engleske poezije”, *Letopis Matice Srpske*, Novi Sad, 320.3 (jun): 376-98.
153. Šuica, Nikola (ur.) (1990) *Viljem Blejk, Gradac*, Čačak, 95-96-97 (jul-decembar).
154. --- (2001) „Blake: Retrospektivna izložba u Tate Britanu u Londonu”, *Art Context*, Vršac, 1: 8-11.
155. Tomašević, Boško (1981) „Vilijem Blejk: ‘Vječno Evanđelje’”, *Polja*, Novi Sad, 267 (maj): 260-62.
156. Vidaković, Aleksandar (1927) „Blejkova stogodišnjica”, *Srpski književni glasnik*, Beograd, 22.2 (16 septembar): 457-60.
157. Zorovavelj, Vladan Stojanović (1928) „Viljem Blek: Venčanje neba i pakla”, *Letopis matice srpske*, Novi Sad, 316. 1 (april): 157-58.

Hrvatska

158. Anon. (1958) „William Blake: uz dvjestogodišnjicu rođenja”, *Republika*, Zagreb, 1 (januar): 14.

159. Bakić, Tanja (2006) „Utjecaji poezije Williama Blakea na rock glazbu Jima Morrisona”, *Nova istra*, Pula, 3-4: 168-88.
160. Beker, Miroslav (1979) „Romantizam i kasnije”, u *Povijest književnih teorija (od antike do kraja 19. stoljeća)*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, str. 220.
161. Clissold, Stephen (1940) „Pjesnici i rodoljubi u engleskoj literaturi”, *Savremenik*, Zagreb, 28 (1 januar): 26-27.
162. Filipović, Rudolf (1972) *Englesko-hrvatske književne veze*, Zagreb: Liber & Mladost.
163. Frye, Northrop (2000) *Anatomija kritike; četiri eseja*, prev. Giga Gračan, Zagreb: Golden Marketing.
164. Grbić, Igor (1996) „Zli svjetovi Williama Blakea”, *Čemu*, Zagreb, 1-2 (Jul-Avgust): 61-81.
165. Grčić, Marko (1967) „William Blake (1757-1827)”, *Forum: časopis Razreda za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 9-10: 553-57.
166. --- (1970) „Uz vizije Williama Blakea”, *Provincia deserta*, Zagreb, Kolo Matice hrvatske, str. 73-81; repr. u Blake (1972a), str. 6-13.
167. --- (1978) „William Blake”, *Modra lasta*, Zagreb, 15 Novembar, 6: 16.
168. --- (1979) „William Blake”, *Forum: časopis Razreda za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 38.78 (jul-decembar): 155-81.
169. --- (1980) „William Blake: Uvod”, u *Vječno evanđalje*, prev., ur. i uvod Marko Grčić, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 5-45.
170. Kapetanić, Breda Kogoj (1986) „Vjesnici nove epohe”, u Kapetanić, Breda Kogoj i Ivo Vidan (ur.) *Engleska književnost*, Zagreb: Liber, str. 80-82.
171. Kontrec, Anita (1984) „Konceptija nevinosti i iskustva u pjesništvu Williama Blakea”, *Književna smotra*, Zagreb, 56: 71-78.
172. Körbler, Iva (2005) „Iznadprosječna likovna kvaliteta”, *Vijenac*, Zagreb, april-jun <<http://www.matica.hr/vijenac/297/Iznadprosje%C4%8Dna%20likovna%20kvaliteta/>> [pristup: 16 decembar 2018].
173. Kovačić, Ivan Goran (1947) *Prijevod strane lirike*, Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske; repr. u Tadijanović (1983).

174. Krišković, Vinko (1938) „O piscu ovih pripovijesti”, u Aldous Huxley, *Giocondin posmijeh i druge pripovijesti*, prev. i uvod Vinko Krišković, Zagreb: Matica hrvatska, str. 31, 33.
175. Lukšić, Irena (1977) „Život neba i pakla”, *15 dana*, Zagreb, 6: 32-33.
176. Mindžo, Miljenko (1973) „Anakronizam prema svakom vremenu”, *Zadarska revija*, Zadar, 2 (mart-april): 179-81.
177. Maroević, Tonko (2005) „Od kristala do suze” [Pozivnica za promociju četvrtog kola bibliofilske edicije *Riječ i slika* Zdenke Požaić, 23 Jun, Klovićevi dvori], Zagreb [n. str.].
178. „Northrop Frye u razgovoru” (1990), *Republika*, Zagreb, 11-12; 48-54; repr. u Frye (2000), str. 409-20.
179. „Osvrt na predavanje Ive Körbler ‘Sakralni motivi u likovnom opusu Zdenke Požaić’” (2015), *Vatican Radio* [Vatican City], 11 januar <http://hr.radiovaticana.va/storico/2015/01/11/osvrt_na_predavanje_ive_k%C3%B6rbler_r_%C2%BBsakralni_motivi_u_likovnom_opusu/cro-843452> [pristup: 17 decembar 2018].
180. Paljetak, Luka (2007) *Vanjski rub: studije i ogledi o stranim književnicima*, Zagreb: Naklada Ljevak.
181. Peić, Matko (1957) „William Blake”, *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 3: 218-20.
182. Peričić, Helena (1997) „Bibliografija hrvatske kritike o engleskoj književnosti: 1914-1940”, *Filologija*, Zagreb, 28: 47-71.
183. --- (1998) „Bibliografija zastupljenosti engleskih pisaca u hrvatskoj književnoj kritici u razdoblju 1914-1940”, *Književna smotra*, Zagreb, 108-09 (2-3): 79-102.
184. --- (2003) *Posrednici engleske književnosti u hrvatskoj književnoj kritici u razdoblju od 1914 do 1940 godine*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
185. --- (2007) „Razotkrivanje nepoznatog ili ... (manje poznate pojedinosti iz recepcije engleske književnosti u hrvatskoj kritici 1918-1940)”, u *Dani hvarškoga kazališta: Prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, ur. Nikola Batušić i drugi, Zagreb; Split: HAZU & Književni krug Split, 33: 356-72.

186. Pozaić, Zdenka (2003) *The Crystal Cabinet*, Zagreb: samizdat.
187. ----- (2019) „Blake i vizuelne umjetnosti”, *Upitnik*, 16. februar.
188. Radešić, Maja (2009) „William Blake: život i djelo”, *Re*, Rijeka, 17: 178-84.
189. Tadijanović, Dragutin (ur.) (1983) *Pjesme prepjevi (Sabrana djela Ivana Gorana Kovačića)*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, Globus, Sveučilišna naklada Liber, 4: 387-88; 543-46; 568-73.
190. „William Blake” (1959), *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1: 403.
191. Yeats, William Butler (1968) ‘William Blake i imaginacija’, prev. Marko Grčić, *Kolo*, Zagreb, 10: 344-46.

Bosna i Hercegovina

192. Alkalaj, Haim (1931) „William Blake: fenomenalni praded iracionalnog”, *Jugoslovenska pošta*, Sarajevo, 712 (3 oktobar): 9; repr. u Šuica (1990), str. 168-69.
193. Bakić, Tanja (2009) „Žena u djelu Williama Blakea”, *Zeničke sveske*, Zenica, 09: 104-14; repr. i rev. u Bakić (2013).
194. --- (2010a) „Mistični prijelazi: strašna simetrija”, *Zeničke sveske*, Zenica, 12: 75-80.
195. Gluščević, Zoran (1964) „‘Konačno’ i ‘beskonačno’ kod romantičara”, *Izraz*, Sarajevo, 15.1 (januar): 4-19.
196. Kovačević, Ivanka (1983) „Viljem Blejk”, u Kostić, Veselin (ur.) *Engleska književnost*, Sarajevo: Svjetlost, 2: 89-102.
197. Stefanović, Svetislav (1907) *Iz engleske književnosti: Eseji*, Mostar: Paher i Kisić.
198. Vujanović, Branka (2006) „Ilumuirana mitologija Williama Blakea”, *Diwan*, Sarajevo, 17-18
<http://www.diwanmag.com.ba/arhiva/diwan17_18/sadrzaj/sadrzaj08.html> [pristup: 10 novembar 2018].

Crna Gora

199. Blagojević, Slobodan i Demirović, Hamdija (1977) „Viljem Batler Jejts”, *Stvaranje*, Cetinje, 32.4: 651-652.
200. „Četiri decenije od smrti Džima Morisona” (2011), *Vijesti Online*, Podgorica, 3. jul
201. <<https://www.vijesti.me/zabava/muzika/355282/cetiri-decenije-od-smrti-dzima-morisona>> [pristup: 3 jul 2020].
202. „Dijalog sa Blejkom” (2011) *Vijesti*, Podgorica, 3 decembar [n. str.].
203. Dimitrijević, Vladimir (2003) „Venčanje Nebesa i Pakla: Demonska propoved Viljema Blejka”, u *Carstvo Božije i carstvo praznue: Pravoslavlje i sekte*, 2 izdanje, 1 izdanje 1998, Cetinje: Svetigora, 7 tom, str. 230-237; repr. u Dimitrijević (2007).
204. --- (2007) „Otvaranje ‘Vrata percepcije’”: Viljem Blejk”, u *Put za Nigdimu: rok muzika i Doba nihilizma*, Gornji Milanovac: Lio, str. 41-48.
205. Đukanović, Bojka (1989) *Engleska književnost u crnogorskoj periodici: od početaka do 1980 godine*, Nikšić: Unireks.
206. Gluščević, Zoran (1967) *Romantizam*, Cetinje: Obod.
207. Jejts, Viljem Batler (1977) „Ljubavne pjesme”, prev. Slobodan Blagojević i Hamdija Demirović, *Stvaranje*, Cetinje, 32.4: 647-651.
208. Jejts, V. B. (1961) „Simbolika poezije”, prev. Dušan Puvačić, *Susreti*, Cetinje, 9.11-12: 913-917.

Engleski izvori

209. Erdman, David V. (ed.) (1988) *William Blake: The Complete Poetry and Prose of William Blake*, New York: Anchor Books.
210. Bloom, Harold (ed.) (2008) *Bloom's Classical Critical Views: William Blake*, New York: Infobase Publishing.
211. Butlin, Martin (1981) *The Paintings and Drawings of William Blake*, 2 vols, New Haven; London: Yale University Press.

212. Damon, S. Foster (2006) *William Blake: His Philosophy and Symbols*, 1st edn 1924, Whitefish: Kessinger Publishing.
213. Frye, Northrop (1947) *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton NJ: Princeton University Press.
214. O'Grady, Jean and Staines, David (eds) (2003) *Collected Works of Northrop Frye: Northrop Frye On Canada*, Toronto: Victoria University & University of Toronto, vol. 14, p. 671.
215. Ostriker, Alicia (ed.) (1977) *William Blake: The Complete Poems*, London: Penguin Classics.
216. Raine, Kathleen (1968) *Blake and Tradition*, Princeton NJ: Princeton University Press.
217. Eaves, Morris (ed.) (2008) *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge UK: Cambridge University Press.
218. West, Rebecca (1977) *Black Lamb and Grey Falcon: A Journey through Yugoslavia*, London: Macmillan, 1st edn published 1941.

Prevodi

Srbija

219. Blake, William (1912) „Zemlja snova”, [prev. Vojislav M. Jovanović], *Srpski književni glasnik*, Beograd, 29. 1 (1 jul): 29.
220. --- (1924) „Venčanje neba i pakla”, [prev. Marko Ristić], *Svedočanstva*, Beograd, 3 (11 Decembar): 14-15.
221. --- (1927a) „Knjiga o Teli”, prev. Svetislav Stefanović, *Letopis Matice Srpske*, Novi Sad, 314. 2 (Novembar): 259-63; repr. u Blake (1928), str. 19-22.
222. --- (1927b) „Pesma Enitarmona nad Losom”, prev. Svetislav Stefanović, *Letopis Matice Srpske*, Novi Sad, 314.2 (novembar): 263-64; repr. u Blake (1928), str. 23-24.
223. --- (1927c) „Venčanje Neba i Pakla”, prev. Svetislav Stefanović, *Letopis Matice Srpske*, Novi Sad, 314.1 (oktobar): 69-79; repr. u Blake (1928), str. 7-18.
224. --- (1928) *Venčanje Neba i Pakla*, prev. i uvod Svetislav Stefanović, Novi Sad: Jovanović i Bogdanov.

225. --- (1954) „Znamenita maštanja”, prev. anon., *Umetnost i kritika*, Beograd, 4 (24 januar): 5.
226. --- (1962) „Ovo je Vilijem Blejk”, prev. Maristela Matulić, *Danas*, Beograd, 24 oktobar, 38: 16.
227. --- (1968) „Otrovno drvo”, „Crkvicu videh svu od zlata”, „Detinja tuga”, „Tigar”, „Vrt ljubavi”, „Lakedemonske pouke”, „Anđeo, predsednik mog rođenja”, „Anđeo”, „Kristalna soba”, „Umstveni putnik”, „Izreke pakla”, prev. Miodrag Pavlović i Ljubomir Simović, *Književnost*, Beograd, 46.3 (Mart): 227-33; repr. u Pavlović (1968b) str. 53-60; 2 rev. izd. 1982, Beograd: Prosveta, Nolit, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, str. 69-77.
228. --- (1972a) *Blejk*, prev., ur. i uvod Ranka Kuić, Beograd: Narodni univerzitet Svetozar Marković.
229. --- (1979) „Vizije Albionovih kćeri”, „Vječno evanđelje”, prev. Marko Grčić, *Delo*, Beograd, 3 (mart): 118-42.
230. --- (1982) „Jagnje”, prev. Ivan Kocijančić, *Književna reč*, Beograd, 201 (25 decembar): 17.
231. --- (1985) „Aveljev duh”, prev. Ivana Milankova, *Književna reč*, Beograd, 284 (10 januar): 24.
232. --- (1986) „Poslovice pakla”, prev. David Albahari, *Književne novine*, Beograd, 709 (1 maj): 13.
233. --- (1988a) „Knjiga o Urizenu”, prev. Branimir Živojuović, *Delo*, Beograd, 6-7 (jun-jul): 1-17.
234. --- (1988b) „Samrtnička postelja” prev. Vojislav Karanović, *Polja*, Novi Sad, 351 (maj): 212.
235. --- (1988c) „Sivi kaluđer”, prev. Vladimir Dimitrijević, *Književna reč*, Beograd, 330 (oktobar): 17.
236. --- (1993) „Jagnje”, „Novorodenčetova radost”, „Novorodenčetovi jadi”, „Bolesna ruža”, „Muva”, „Otrovno drvo”, „Tigar”, prev. Srba Mitrović, *Srpski književni glasnik*, Beograd, 3 (mart): 53-56.
237. --- (1994) „Svirajući, niz dolove”, „Jagnje”, „Cvetanja”, „Tigar”, „Muva”, prev. Dragan Hamović, *Povelja*, Kraljevo, 3-4: 54-57.

238. --- (1996) „Izgubljena Lyca”, prev. Branislava Šovilj, *Sveske*, Pančevo, 30-31 (avgust-oktobar): 166-67.
239. --- (1997) *Izabrane pesme*, prev., ur. i uvod Vesna Egerić, Vrbas: Slovo.
240. --- (1998) *Izabrana poezija i proza*, prev., ur. i uvod. Dragan Purešić, 2 rev. izd. 2007, Beograd: Itaka.
241. --- (2004) *Vizija poslednjeg suda* prev., ur. i uvod Radmila Gomilanović, Beograd: Liber.
242. --- (2006) „Mala skitnica”, „Jutro”, „Božanska slika”, prev. Dragan Purešić, *Pesničke novine*, Beograd, 1: 4-5.
243. --- (2007) *Izabrana dela*, prev. Dragan Purešić, Beograd: Plato.
244. --- (2009a) „Božeska podoba”, prev. anon., *Ruske slovo*, Novi Sad, 37:12 [na ukrajinskom].
245. --- (2009b) „Vilijem Blejk”: „Anđeo”, „Dan”, „Otrovno drvo”, „Muva”, „Sveti dan”, „London”, „Hram zlatan videh”, „Bolesna ruža”, „Muzama”, „Tigar”, „Jerusalim”, „Ljiljan”, „Jesam li obavezan”, „Ti ne veruješ”, „Večnost” u *Danse Macabre: Antologija anglojezičkog pesništva od XIV do XX veka*, (Lipar specijalni trobroj 38-39-40) prev. i ur. Vladimir Jagličić, Kragujevac: Univerzitet u Kragujevcu i Studentski kulturni centar Kragujevac, str. 153-61.
246. --- (2010) „Pesma”, „Pastir”, „Jagnje”, „Cvet”, „Dadiljina pesma”, „Busen i kamičak”, „Dadiljina pesma”, „Bolna ruža”, „Tigar”, „Ah suncokrete”, „Vrt ljubavi”, „London”, „Videh crkvu svu od zlata”, „Pobojah se mog vetra bes će”, „Jutro”, „Znamjenja nevinosti”, „Da li onih stopa ikad”, u *Poezija engleskog romantizma*, prev., ur. i uvod. Dragan Purešić, Beograd: Plato, str. 35-75.
247. --- (2012) *Ostrvo na mesecu*, prev., ur. i uvod Bojan Belić, Beograd: Paideia.

Hrvatska

248. Blake, William (1947) „Tigar”, „Proljeću”, prev. Ivan Goran Kovačić u Kovačić 1947, 6: 13-15; repr. u Tadijanović (1983).
249. --- (1963) „Venčanje neba i pakla”, prev. anon., *Razlog*, Zagreb, 5-6 (maj-jun): 374-77.

250. --- (1964) „Tigar”, prev. Ivan Goran Kovačić, *15 dana*, Zagreb, 30 decembar, 14-15: 42.
251. --- (1968) „Vjenčanje neba i pakla”, prev. Marko Grčić, *Kolo*, Zagreb, 10: 347-55.
252. --- (1970) „Devet pjesama”: „Losova pjesma”, „Tigar”, „Suncokret”, „Božanska slika”, „Proroštva nevinosti”, „Tirzi”, „Veliki četvrtak”, „Ljiljan”, „Rugajte se samo, Voltaire, Rousseau”, prev. Marko Grčić, *Telegram*, Zagreb, 9 januar, 506: 13.
253. --- (1971) „Tigar”, prev. Ivan Goran Kovačić, „Uvod u ‘Pjesme iskustva’”, „Bolesna ruža”, „Vidjeh crkvu svu od zlata”, prev. Marko Grčić, ‘Jeruzalem’, prev. Antun Šoljan, u *100 pjesnika svijeta*, ur. Antun Šoljan, Zagreb: Stvarnost, str. 162-65; repr. u 1984.
254. --- (1972b) *Vizije*, prev., ur. i uvod Marko Grčić, Zagreb: Centar za društvene djelatnosti omladine.
255. --- (1972c) „Vjenčanje raja i pakla sa ‘Pjesmom slobode’ i ‘Sve religije su jedno’”, prev. Marko Grčić, *Pitanja*, Zagreb, 32-33 (januar-februar): 3-22.
256. --- (1978) „Jeseni”, „Đak”, prev. Marko Grčić, *Modra lasta*, Zagreb, 15 novembar, 6: 16-17.
257. --- (1979) „Četrdeset pjesama”, prev. Marko Grčić, *Forum: časopis Razreda za suvremenu književnost Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, Zagreb, 38.78 (jul-decembar): 182-211.
258. --- (1980a) „Amerika”, ‘Evropa’, prev. Marko Grčić, *Gesta*, Zagreb, 2-3: 82-96.
259. --- (1980b) *Vječno evanđelje*, prev., ur. i uvod. Marko Grčić, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
260. --- (1989a) „Francuska revolucija”, prev. Marko Grčić, *Republika*, Zagreb, 9-10: 210-22.
261. --- (1989b) „Vjenčanje raja i pakla”, prev. Marko Grčić, *Republika*, Zagreb, 1-2: 210-22.
262. --- (1996) „S onu stranu Blakeove kuverte: izbor iz pisama Williama Blakea”, prev. Igor Grbić, *Čemu*, Zagreb, 1-2: 131-41.
263. --- (2001) *Pjesme, viđenja, proročanstva*, prev., ur. i uvod Luka Paljetak, Zagreb: Konzor.
264. --- (2004) *Proročke knjige*, prev., ur. i uvod Marko Grčić, Zagreb: Matica hrvatska.

Crna Gora

265. Blake, William (2009) „Tigar”, prev. Marko Vešović i Omer Hadžiselimović, *Ars*, Cetinje, 1-2: 153.
266. --- (2010) ‘Luda pjesma’, „Zemlja snova”, „Kristalna odaja”, „Slatko li sam poljima lutao”, „Moj krasni cvijet ruže”, „Ljiljan”, „Ah! Suncokretu”, „Proljeću”, „Osmijeh”, prev. Tanja Bakić, *Ars*, Cetinje, 4: 59-65.
267. --- (2011a) „Sakupljeni rukopisi”, prev. Tanja Bakić, *Ars*, Cetinje, 3: 80-91.
268. --- (2011b) „Kristalna odaja”, prev. Tanja Bakić, *Vijesti*, Podgorica, 24 decembar, 2.

Francuski prevodi

269. Blake, William (1923) *Le mariage du Ciel et de l'Enfer*, trans. et intro. André Gide, Paris: Chez Claude Avelue Editeur.
270. --- (1968) *Poèmes, William Blake*, trans. et intro. M. L. Cazamian, Paris: Aubier-Flammarion.

Poglavlje 3. Likovna umjetnost: „Remedijacija” Blejka u Srbiji i Hrvatskoj

271. Barthes, Roland (1986) *The Rustle of Language*, New York: Hill and Wang.
272. Benjamin, Walter (2002) “The Task of the Translator” in *Selected Writings*, eds Marcus Bullock and Michael W. Jennings, Cambridge MA: Harvard University Press. Vol. 1, pp. 253-263. First published 1996.
273. Bindman, David (2006) “Blake as a Painter” in *The Cambridge Companion to William Blake*, ed. Morris Eaves, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 85-109.
274. Bloom, Harold (1970) “The Internalization of Quest-Romance”, in *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, ed. Harold Bloom, New York: Norton, pp. 3-24.

275. Boria, Monica and others (2020) (eds) *Translation and Multimodality: Beyond Words*, London and New York: Routledge.
276. Burkett, Andrew (2015) "William Blake and the Emergence of Romantic Media Studies", *Literature Compass*, Hoboken NJ, 12. 9: 439-447.
277. Butlin, Martin (1990) *William Blake: 1757-1827*, London: The Tate Gallery.
278. ----- (1992) *William Blake: Paintings, Watercolours and Drawings*, New York: Salender- O'Reilly Galleries.
279. Cristofovici, Anca (2020) "Preface: Opening Remarks: There's a Long Goodbye, and it Happens Everyday", in *Adapting Endings from Book to Screen: Last Pages, Last Shots*, eds. Armella Parey and Shannon Wells-Lassagne, London and New York: Routledge, pp. 1-8.
280. Dimock, Wai Chee (1997) "A Theory of Resonance", *PMLA*, New York, 112. 5: 1060-1071.
281. Eaves, Morris (1977) "Blake and the Artistic Machine: An Essay in Decorum and Technology", *PMLA*, New York, 5: 903-927.
282. ----- (1996) "On Blakes We Want and Blakes We Don't", *Huntington Library Quarterly*, San Marino CA, 58. 3: 413-439.
283. ----- (1980) "Romantic Expressive Theory and Blake's Idea of the Audience", *PMLA*, New York, 95. 5: 784-801.
284. ----- (1993) "The Sister Arts in British Romanticism", in *The Cambridge Companion to British Literature*, ed. Stuart Curran, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 236-269.
285. Engelstein, Stefani (2000) "The Regenerative Geography of the Text in William Blake", *Modern Language Studies*, New York, 30. 2: 61-86.
286. Erdman, David (ed.) (1988) *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, New York: Anchor Books.
287. Goode, Mike (2006) "Blakespotting", *PMLA*, New York, 121. 3: 769-786.
288. ----- (2012) "The Joy of Looking: What Blake's Pictures Want", *Representations* 119. 1: 1-36.
289. Holub, Robert C. (2003) *Reception Theory: A Critical Introduction*, London and New York: Routledge. First published 1984 by Methuen & Co.

290. Hutcheon, Linda (2013) *A Theory of Adaptation*, London and New York: Routledge. First edition published 2006.
291. Jenks, Chris (1995) "The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction", in *Visual Culture*, ed. Chris Jenks. London: Routledge, pp. 1-25.
292. Krebs, Katja (ed.) (2014) *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, New York and Anningdon: Routledge.
293. Langan, Celeste and McLane, Maureen (2008) "The Medium of Romantic Poetry" in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, eds James Chandler and Maureen McLane, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 239-262.
294. Larissy, Edward (2006) *Blake and Modern Literature*, London: Palgrave Macmillan.
295. Machor, James L., and Goldstein, Philip (2011) (eds) *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*, New York and London: Routledge.
296. Makdisi, Saree (2003) *William Blake and the Impossible History of the 1790s*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
297. McGann, Jerome (2014) "Reflections on Textual and Documentary Media in a Romantic and Post-Romantic Horizon", *Studies in Romanticism*, Boston, 53: 481-507.
298. McLuhan, Marshall (1994) *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge MA and London: The MIT Press.
299. Mulhallen, Karen (2011) "The William Blake Project", *University of Toronto Quarterly*, Toronto, 80. 4: 779-785.
300. Perkins, David (1991) "How the Romantics Recited Poetry", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Houston TX, 31. 4: 655-671.
301. "Q&A with Mike Goode" (2020), *Blake Blog*, 13 Oct., <<https://blog.blakearchive.org/2020/10/13/qa-mike-goode/>> [accessed: 13 January 2021].
302. Raj, P. Prayer Elmo (2015) "Text/ Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality", *Ars Artium*, New Delhi, 3: 77-80.
303. Rajčević, Simonida (2011) *Tamna zvezda/ Dark Star/ Dunkler Stern*. Belgrade: Udruženje multimedijalnih umetnika Auropolis.
304. Ross, Robert (1906) "The Place of William Blake in English Art", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, London, 9. 39: 150-167.

305. Simpson, David (2006) "Blake and Romanticism" in *The Cambridge Companion to William Blake*, ed. Morris Eaves, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 169-188.
306. Slethaug, Gordon E. (2014) *Adaptation Theory and Criticism: Postmodern Literature and Cinema in the USA*, Bloomsbury: New York.
307. Villalobos, John (1990) "William Blake's 'Proverbs of Hell' and the Tradition of Wisdom Literature", *Studies in Philology*, Chapel Hill NC, 87. 2: 246-259.
308. Viscomi, Joseph (1995) *Blake and the Idea of the Book*. Princeton: Princeton University Press.

Poglavlje 4. Recepcija Blejka u digitalnoj humanistici na srpskohrvatskom govornom području

309. Burke, Peter (1978) *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, Hagerstown San Francisco and London: Harper TorchBooks.
310. Bolter, Jay David (2019) *The Digital Plenitude*, Cambridge MA and London: The MIT Press.
311. Carroll, Brian (2020) *Writing and Editing for Digital Media*, New York and London: Routledge. Fourth edition. First edition published 2010.
312. Clark, Steve and others (2012) "Blake 2.0: Introduction", in *Blake 2.0 William Blake in Twentieth- Century Art, Music and Culture*, eds Steve Clark and others, London: Palgrave Macmillan, pp. 1-10.
313. Cohen, James and Kenny, Thomas (2020) *Producing New and Digital Media*, New York and London: Routledge. Second edition.
314. Colebrook, Claire (2012) *Blake, Deleuzian Aesthetics and the Digital*, London and New York: Continuum.
315. Crawford, Kendal and Michelle Levy (2017) "Review of *The William Blake Archive (Upgrade)*", *RIDE*, 7, Berlin, no date, <<https://ride.i-d-e.de/issues/issue-7/the-william-blake-archive-upgrade/>> [Accessed: 7 March 2021].

316. David Gauntlett (No year) *Making is Connecting*, Toronto <Microsoft Word - Gauntlett2018-extract1a.doc> [Accessed 14 March 2021].
317. Deegan, Marilyn and McCarty, Willard (eds) (2012) *Collaborative Research in the Digital Humanities*, London and New York: Routledge. First published 2010 by Ashgate Publishing.
318. Douglas, Mark (2012) "Film in a Time of Crisis: Blake, 'Dead Man', The New Math(s), and Last Days", in *William Blake in the Twentieth Century Art, Music and Culture*, eds Steve Clark and others, London: Palgrave Macmillan, pp. 162-174.
319. Earhart, Amy E. (2015) *Traces of the Old, Uses of the New: The Emergence of Digital Literary Studies*, Minneapolis: University of Michigan Press.
320. Eaves, Morris (1977) "Blake and the Artistic Machine: An Essay in Decorum and Technology", *PMLA*, 92. 5: 903-927.
321. ----- (1980) "Romantic Expressive Theory and Blake's Idea of the Audience", *PMLA*, 95. 5: 784-801.
322. ----- (1993) "The Sister Arts in British Romanticism", in *The Cambridge Companion to British Literature*, ed. Stuart Curran, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 236-269.
323. Eaves, Morris and others (1999) "Standards, Methods, and Objectives in the William Blake Archive: A Response", *The Wordsworth Circle*, Boston, 30. 3: 135-144.
324. Eisenman, Stephen F. (2017) *William Blake and the Age of Aquarius*, Princeton: Princeton University Press.
325. Erdman, David (ed.) (1988) *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, New York: Anchor Books.
326. "Facebook" (2021) *Cambridge English Dictionary Online*, Cambridge University Press, <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/facebook>> [Accessed 1 March 2021].
327. Fox, Michael and Fletcher, Joseph (2018) "'All Relate to Art': The William Blake Archive and Its Web of Relations", *Digital Humanities Quarterly*, 12.1., Chapel Hill NC, <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/12/1/000372/000372.html>> [Accessed 7 March 2021].

328. Freedman, Linda (2018) *William Blake and the Myth of America: From the Abolitionists to the Counterculture*, Oxford: Oxford University Press.
329. *Glas Jastva* [You Tube video], *Ne veruješ*, 11 mart 2015
<<https://www.youtube.com/watch?v=b7c0gbC53I0>> [pristup: 23 mart 2021].
330. *Glas Jastva* [You Tube video], Пословице из Пакла (Вилијам Блејк), 22 feb 2014 <<https://www.youtube.com/watch?v=OW3MdyLXt8U>> [pristup: 23 mart 2021].
331. Goode, Mike (2020) *Romantic Capabilities*, Oxford UK: Oxford University Press.
332. Hall, Mary Katherine (2001) "Now You Are a Killer of White Men: Jim Jarmusch's Dead Man and Traditions of Revisionism in the Western", *Journal of Film and Video*, Champaign IL, 52. 4: 3-14.
333. Harvey, David (1992) *The Condition of Postmodernity*, Cambridge MA: Blackwell. First published 1990.
334. "William Blake Archive Upgrade" (2016) *Hastac* 12 Dec,
<<https://www.hastac.org/blogs/grantglass/2016/12/12/william-blake-archive-upgrade>>
[Accessed 8 March 2021].
335. Hayles, N. Katherine (2003) "Translating Media: Why We Should Rethink Textuality", *The Yale Journal of Criticism*, Baltimore MD, 16. 2: 263–290.
336. Hunter, John (2019) "The Digital Humanities and 'Critical Theory': An Institutional Cautionary Tale", in *Debates in the Digital Humanities*, eds Matthew K. Gold and Lauren F. Klein, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 188-194.
337. Hutcheon, Linda (2013) *A Theory of Adaptation*, London and New York: Routledge. First edition published 2006.
338. Jacobs, Naomi and Cooper, Rachel (2018) *Living in Digital Worlds: Designing the Digital Public Space*, Oxon and New York: Routledge.
339. 'Janje (William Blake)' *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 17 feb 2015,
<[https://bs.wikipedia.org/wiki/Janje_\(William_Blake\)](https://bs.wikipedia.org/wiki/Janje_(William_Blake))> [pristup: 9 mart 2021].
340. Jauss, Hans Robert (2005) *Toward an Aesthetic of Reception*, Trans. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press. Vol. 1. First published 1985.
341. Jenkins, Henry (2005) *Textual Poachers*, New York and London: Routledge. First published 1992.

342. Jenkins, Henry and others (2013) *Spreadable Media*, New York and London: New York University Press.
343. Jenkins, Henry and others (2016) *Participatory Culture in a Networked Era*, Cambridge UK and Malden MA: Polity Press.
344. Jones, Steven E. (2014) *The Emergence of the Digital Humanities*, New York and London: Routledge.
345. Radioaktivni komarac, „Kako su poznati bendovi dobili imena” [Facebook post], 7 feb 2018
<<https://www.facebook.com/search/top/?q=radioaktivni%20komarac%20vilijam%20blejk>> [pristup: 23 jun 2019].
346. Kirschenbaum, Matthew G. (2008) *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge MA: MIT Press.
347. Kirschenbaum, Matthew G. (2012) “What Is Digital Humanities and What’s It Doing in English Departments?”, in *Debates in the Digital Humanities*, ed. Matthew K. Gold, Minneapolis: University of Minnesota Press, 3-11.
348. ‘Knjiga o Urizenu’, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 1 dec 2019, <https://hr.wikipedia.org/wiki/Knjiga_o_Urizenu> [pristup: 6 mart 2021].
349. Langan, Celeste and McLane, Maureen (2008) “The Medium of Romantic Poetry”, in *The Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, eds James Chandler and Maureen McLane, Cambridge UK: Cambridge University Press, pp. 239-262.
350. Lussier, Mark (2007) “Blake Beyond Postmodernity”, in *Blake, Modernity and Popular Culture*, eds Steve Clark and Jason Whittaker, Houndmills and New York: Palgrave MacMillan, pp. 151-162.
351. Machor, J. L. and Goldstein, P. (eds) (2011) *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*, New York and London: Routledge.
352. Mai, J. E. (2011) “Folksonomies and the New Order: Authority in the Digital Disorder”, *Knowl. Org.* 38. 2: 114-122.
353. Mc Gann, Jerome (1992) *A Critique of Modern Textual Criticism*, Charlottesville: University of Virginia Press.
354. McGann, Jerome (1991) *The Textual Condition*, Princeton: Princeton University Press.

355. McGann, Jerome (2001) *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*, New York: Palgrave.
356. McGann, Jerome (2014) "Reflections on Textual and Documentary Media in a Romantic and Post-Romantic Horizon", *Studies in Romanticism*, Boston, 53: 481-507.
357. McGarvey, Kathleen and Eaves, Morris (No date) "An Immortal Hand: Romantic-era Poet William Blake Has Left Fingerprints All Over Contemporary Pop Culture", *University of Rochester*, <<http://www.rochester.edu/news/william-blake>> [Accessed: 8 March 2021].
358. McLuhan, Marshall (1994) *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge MA and London: The MIT Press.
359. *Mifevi 12* [You Tube video], Northrop H. Frye in Zagreb, Croatia, 25 maj 2013 <https://www.youtube.com/watch?v=m_fvBNT1iqc> [pristup: 22 mart 2021].
360. Radioaktivni komarac, „Moram da stvorim sopstveni system” [Facebook post], 5 Sep 2019 <<https://www.facebook.com/radioaktivni.komarac/posts/2503345156441067>> [pristup: 20 mart 2021].
361. *Omilijan Productions* [You Tube video], Up Close and Personal – Goran Korunović recituje Blejka, 27 dec 2014 <<https://www.youtube.com/watch?v=fRRZ57RO1og>> [pristup: 22 mart 2021].
362. Ortega, Erika (2019) "Zonas de Contacto: A Digital Humanities Ecology of Knowledges", in *Debates in the Digital Humanities*, eds Matthew K. Gold and Lauren F. Klein, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 179-187.
363. 'Proročke knjige Williama Blakea', *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 26 Dec 2019, <https://hr.wikipedia.org/wiki/Proro%C4%8Dke_knjige_Williamsa_Blakea> [pristup: 3 mart 2021].
364. Romele, Alberto (2020) *Digital Hermeneutics: Philosophical Investigations in New Media and Technologies*, New York and London: Routledge.
365. Sample, Mark (2016) "Difficult Thinking about the Digital Humanities", in *Debates in the Digital Humanities*, eds Matthew K. Gold and Lauren F. Klein, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 510-512.
366. Kultiviši se, „Slika Isaka Njutna koju je uradio Vilijam Blejk” [Facebook post], 6 feb 2017

- <<https://www.facebook.com/Kultivisanje/photos/a.374404232713050/849619201858215/?type=3&theater>> [pristup: 24 mart 2021].
367. "Social media" (2021) *Cambridge English Dictionary Online*, Cambridge University Press, <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/social-media>> [Accessed 21 March 2021].
368. Terras, Melissa and others (eds) (2016) *Defining Digital Humanities: A Reader*, London and New York: Routledge. First published 2013 by Ashgate Publishing.
369. The William Blake Archive, 2016 *Present*. [online site] <<http://www.blakearchive.org/staticpage/archiveatagance?p=techsummary>> [Accessed 8 March 2021].
370. The William Blake Archive, *About the Archive*. [online site] <<http://www.blakearchive.org/staticpage/archiveatagance>> [Accessed 8 March 2021].
371. The William Blake Archive, *What's New?* [online site] <<http://www.blakearchive.org/staticpage/update?p=update>> [Accessed 8 March 2021].
372. Thomas, Troy (2011) "William Blake and 'Dead Man'", *Adaptation*, Oxford UK, 5. 1: 57–87.
373. 'Tigar (William Blake)', *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 1 feb 2020, <[https://bs.wikipedia.org/wiki/Tigar_\(William_Blake\)](https://bs.wikipedia.org/wiki/Tigar_(William_Blake))> [pristup: 5 mart 2021].
374. Tokar, Alexander (2009) *Metaphors of the Web 2.0: With Special Emphasis on Social Networks and Folksonomies*, Bern: Peter Lang.
375. Darinka Ilić – D. I. Prirodni sapuni, „Videti svet u zrnu peska” [Facebook post], 22 dec 2018 <<https://www.facebook.com/diprirodnisapuni/posts/2525989694094188>> [pristup: 23 mart 2021].
376. Radioaktivni komarac, „Videti svet u zrnu peska” [Facebook post], 20 sep 2017
377. <<https://www.facebook.com/radioaktivni.komarac/photos/a.608604112581857/1409790982463162/?type=3&theater>> [pristup: 21 mart, 2021].
378. Mladenovčani „Vilijem Blejk i Ketrin” [Facebook post] 4 maj 2019
379. <<https://www.facebook.com/Mladenovac.Mladenovcani/photos/a.1649895835081145/2567225256681527/?type=3&theater>> [22 mart, 2021].
380. Villalobos, John (1990) "William Blake's 'Proverbs of Hell' and the Tradition of Wisdom Literature", *Studies in Philology*, Chapel Hill NC, 87. 2: 246-259.

381. 'Vjenčanje Raja i Pakla', *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 26 dec 2019, <https://hr.wikipedia.org/wiki/Vjen%C4%8Danje_Raja_i_Pakla> [pristup: 5 mart 2021].
382. Welsch, Erwin K. (1992) "Hypertext, Hypermedia and the Humanities", *Library Trends*, Baltimore MD, 40. 4: 614-646.
383. Whitehead, Angus and Gwynne, J. (2013) "The Sexual Life of Catherine B.: Women Novelists, Blake Scholars and Contemporary Fabulations of Catherine Blake", in *Sexy Blake*, eds Helen P. Bruder and Tristanne Connolly, Palgrave MacMillan, pp. 193-210.
384. Whitson, Roger (2012) "Digital Blake", In *William Blake in the Twentieth Century Art, Music and Culture*, eds Steve Clark and others, London: Palgrave Macmillan, pp. 41-55.
385. Whitson, Roger and Whittaker, Jason (2014) *William Blake and the Digital Humanities*, London and New York: Routledge. First published 2013.
386. Whittaker, Jason (2007) "From Hell: Blake and Evil", in *Blake, Modernity and Popular Culture*, eds Steve Clark and Jason Whittaker, Houndmills and New York: Palgrave MacMillan, pp. 192-204.
387. Whittaker, Jason (2019) "Blake and Music", in *The Reception of William Blake in Europe*, eds Sibylle Erle and Morton D. Paley, Vol 2, London: Bloomsbury, pp. 667-678.
388. "Wikipedia", in *Cambridge English Dictionary* [online], <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/wikipedia>> [Accessed 25 March 2021].
389. 'William Blake', *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 15 dec 2018, <https://bs.wikipedia.org/wiki/William_Blake> [pristup: 4 mart 2021].
390. 'William Blake', *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 1 jun 2019, <https://hr.wikipedia.org/wiki/William_Blake> [pristup: 10 mart 2021].
391. Williams, Raymond (1974) "On High and Popular Culture", *New Republic* <<https://newrepublic.com/article/79269/high-and-popular-culture>> [Accessed 27 March 2021].
392. 'Вилијам Блејк', *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 16 jun 2019, <https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%98%D0%B0%D0%BC_%D0%91%D0%BB%D0%B5%D1%98%D0%BA> [pristup: 1 mart 2021].

393. "YouTube", in *Cambridge English Dictionary* [online] <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/youtube>> [Accessed 15 March 2021].
394. Zoamorphosis, *Blake Bites: Short Videos on William Blake* [online blog] <<http://zoamorphosis.com/2021/01/blake-bites-short-videos-on-william-blake/>> [Accessed 15 March 2021].
395. Zoamorphosis, *About* [online blog] <<http://zoamorphosis.com/about/>> [Accessed 15 March 2021].
396. Kultiviši se, „20 poruka iz raja i pakla” [Facebook post], 23 feb 2019
397. <https://www.facebook.com/Kultivisanje/posts/1351271401692990?_tn__=K-R> [pristup: 24 mart 2021].

Poglavlje 5. Blejk kao dizajner: Recepcija poeme *Grob Roberta Blera* u Srbiji

398. Behrendt, Stephen C. (1999) "Irritants in Blake's Illuminated Texts", in: *Blake in The Nineties*, eds Steve Clark and David Worrall, London and New York: MacMillan, pp. 78 -95.
399. Bennett, Tony (2003) *Formalism and Marxism*, London and New York: Routledge. First published 1979.
400. Bentley, G. E. Jr. (1991) "'They Take Great Liberty's': Blake Reconfigured by Cromek and Modern Critics: The Arguments from Silence", *Studies in Romanticism*, Boston, 30. 4: 657-684.
401. Bentley, G. E. Jr. (1988) *Blake Records Supplement*, Oxford: Clarendon Press.
402. Bentley, G. E. Jr. (2004) *Blake Records*, 2nd edition. First published 1969. New Haven and London: Yale University Press.
403. Bentley, G. E. Jr. (2001) *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake*, New Haven and London: Yale University Press.
404. Bentley, G. E. Jr. (ed.) (1975) *William Blake: The Critical Heritage*, London and Boston: Routledge and Kegan Paul.

405. Bindman, David (2006) "Blake as a Painter", in *The Cambridge Companion to William Blake*, ed. Morris Eaves, Cambridge University Press, pp. 85-109.
406. Bjelić, Nikola (2004) „Tema smrti i motiv mrtve drage kod Šarla Bodlera i Sime Pandurovića”, *Nasleđe*, Kragujevac, 1. 1: 59-71.
407. Bler, Robert (2015) *Grob: sa ilustracijama Vilijama Blejka*, prev. Milena Dasukidis, Smederevo: Gavran.
408. Burkett, Andrew (2015) "William Blake and the Emergence of Romantic Media Studies", *Literature Compass*, 12. 9: 439-447.
409. Butlin, Martin (1990) *William Blake: 1757-1827*, London: The Tate Gallery.
410. Butlin, Martin (1992) *William Blake: Paintings, Watercolours and Drawings*, New York: Salender- O'Reilly Galleries Inc.
411. Butlin, Martin (2002) "New Risen from the Grave: Nineteen Unknown Watercolours by William Blake", *Blake/ An Illustrated Quarterly* 35. 3: 68-73.
412. Damon, S. Foster (ed.) (1963) *Blake's Grave: A Prophetic Book*, Providence: Brown University Press.
413. Dasukidis, Milena (2015b) „Pogovor”, u *Robert Bler Grob: sa ilustracijama Vilijama Blejka*. Smederevo: Gavran, str. 95-122.
414. Dasukidis, Milena (2019) „Re: Gavran: Robert Bler-Grob”, privatni mejl Tanji Bakić, 19 okt.
415. Dasukidis, Milena (2015a) „Uvodna reč”, u *Robert Bler Grob: sa ilustracijama Vilijama Blejka*. Smederevo: Gavran, str. 5-7.
416. De Luca, V. A. (1991) *Words of Eternity: Blake and the Poetics of the Sublime*, Princeton NJ: Princeton University Press.
417. De Man, Paul (2005) "Introduction", in *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. vii-xxv. First published 1985.
418. Eaves, Morris (1980) "Romantic Expressive Theory and Blake's Idea of the Audience", *PMLA*, New York, 95. 5: 784-801.
419. Eaves, Morris (1996) "On Blakes We Want and Blakes We Don't", *Huntington Library Quarterly*, San Marino CA, 58. 3: 413-439.

420. Erle, Sibylle (2017) "'On the Very Verge of Legitimate Invention': Charles Bonnet and William Blake's illustrations to Robert Blair's *The Grave* (1808)", in *The Gothic and Death*. ed. Carol Margaret Davison, Manchester University Press, pp. 35-48.
421. Erle, Sibylle (2019) "The Reception of Blake's Art in Germany and Austria: After 1900", in *The Reception of William Blake in Europe*, eds Sibylle Erle and Morton D. Paley, Vol I. London: Bloomsbury, pp. 262-297.
422. Essick, Robert. N. and Paley, Morton D. (eds) (1982) *Robert Blair's The Grave, Illustrated by William Blake: A Study with Facsimile*, London: Scholar Press.
423. Essick, Robert N. (2011) "Attribution and Reproduction: Death Pursuing the Soul through the Avenues of Life", *Blake: An Illustrated Quarterly*, Rochester NY, 45. 2: 66-70.
424. Essick, Robert N. (2010/ 2011) "Martin Butlin, ed., William Blake's Watercolour Inventions in Illustration of 'The Grave' by Robert Blair; William Blake, 'Songs of Innocence and of Experience', a Portfolio of Eighteen Facsimile Impressions (Flying Horse Editions)", *Blake/ An Illustrated Quarterly*, Rochester NY, 44. 3: 103-110.
425. Goldstein, Philip and Machor James L. (2008) "Introduction: Reception Study: Achievements and New Directions", in *New Directions in American Reception Study*, ed. Philip Goldstein and James L. Machor, Oxford University Press, pp. xi-xxviii.
426. Goode, Mike (2012) "The Joy of Looking: What Blake's Pictures Want", *Representations*, Oakland CA, 119. 1: 1-36.
427. Gourlay, Alexander S. (2003/ 2004) "'Friendship', Love, and Sympathy in Blake's Grave Illustrations", *Blake/ An Illustrated Quarterly*, Rochester NY, 37. 3: 100-104.
428. Holub, Robert C. (2003) *Reception Theory: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge. First published 1984 by Methuen & Co. Ltd.
429. Ivkov, Slobodan (2016) „Robert Bler: Grob“, *Fantastikologija*, 30. avg, <<http://fantastikologija.blogspot.com/2016/08/slobodan-ivkov-robert-bler-grob.html>> [Pristup: 27 dec. 2019]. Reprintovano kao „Grobljanska poezija: Ovi pisci ozbiljno mrače“, <<https://www.blic.rs/kultura/vesti/grobljanska-poezija-ovi-pisci-posteno-mrace/k5vkgvl>> [Pristup: 30 dec. 2019].
430. Jauss, Hans Robert (2005) *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, Vol.1. First published 1985.

431. Kind, John Louis (1906) *Edward Young in Germany*, New York and London: The Columbia University Press and Macmillan.
432. Konstantinović, Zoran (1984) *Uvod u uporedno proučavanje književnosti*, Beograd: Srpska književna zadruga.
433. Larissy, Edward (2006) *Blake and Modern Literature*, London: Palgrave Macmillan.
434. Lussier, Mark (1989) "The Contra-Diction of Design: Blake's Illustrations to Gray's 'Ode on the Death of a Favoutite Cat'", *Visible Language*, Providence, Rhode Island, 2. 3: 205-219.
435. Machor, James L. and Goldstein, Philip (eds) (2011) *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*, New York and London: Routledge.
436. McGann, Jerome (2014) "Reflections on Textual and Documentary Media in a Romantic and Post-Romantic Horizon", *Studies in Romanticism*, Boston, 53: 481-507.
437. O' Donoghue, Heather (2014) *English Poetry and Old Norse Myth: A History*, Oxford University Press, pp. 66-104.
438. Palavestra, Predrag (1965) *Književnost Mlade Bosne*. Vol I, Sarajevo: Svjetlost.
439. Pandurović, Sima (1922) *Posmrtna počasti*, Beograd i Sarajevo: Izdanje I. Đ. Đurđevića. Prvi put štampala u Mostaru Mala biblioteka Pahera i Kisića.
440. Pavić, Milorad (1979) *Istorija srpske književnosti klasicizma i predromantizma*, Beograd: Nolit.
441. Pavlović, Miodrag (1979) *Ništitelji i svadbari*, Beograd: BIGZ.
442. Petković, Novica (2006) (ur.) *Poetika Sime Pandurovića: Zbornik radova*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
443. Radway, Janice (2008) "What's the Matter with Reception Study", in *New Directions in American Reception Study*, ed. Philip Goldstein and Machor James L. Oxford University Press, pp. 327-351.
444. Read, Dennis M. (2011) *R. H. Cromek, Engraver, Editor and Entrepreneur*, Surrey: Ashgate Publishing.
445. Regier, Alexander (2018) *Exorbitant Enlightenment: Blake, Hamann, and Anglo-German Constellations*, Oxford University Press.

446. Ripley, C. Wayne (2009) "Printed References to and Known Prices of Blake's 'Night Thoughts', 1796-1826", *Blake/ An Illustrated Quarterly*, Rochester NY, 43. 2: 72-75.
447. Schmid, Susanne (2019) "Blake in Germany and Austria", in *The Reception of William Blake in Europe*, eds Sibylle Erle and Morton D. Paley, Vol I, London: Bloomsbury, pp. 229– 253.
448. Schweickart, Patrocinio (2008) "Understanding an Other: Reading as a Receptive Form of Communicative Action", in *New Directions in American Reception Study*, eds Philip Goldstein and James L. Machor, Oxford University Press, pp. 3-22.
449. Simpson, David (2006) "Blake and Romanticism", in *The Cambridge Companion to William Blake*. Ed. Morris Eaves, Cambridge University Press, pp. 169-188.
450. Viscomi, Joseph (1995) *Blake and the Idea of the Book*, Princeton NJ: Princeton University Press.
451. Živković, Dragiša (1970) *Evropski okviri srpske književnosti*, Beograd: Prosveta.
452. Živković, Dragiša (1957) *Počeci srpske književne kritike*, Beograd: Rad.
453. Živković, Dragiša (1983) *Sterija: Bidermajerski usamljenik*, Novi Sad: Matica srpska.

Biografija kandidatkinje

Tanja Bakić je diplomirala i magistrirala na katedri za engleski jezik i književnost Filozofskog fakulteta Univerziteta CG. Kao doktorandkinja nauke o književnosti na Filološkom fakultetu Univerziteta Crne Gore dobitnica je stipendije Ministarstva nauke Crne Gore za doktorska istraživanja. Naučni istraživački boravak ostvarila je na Harvardu. Djelove doktorske disertacije objavila je u prestižnim anglofonim publikacijama – kao poglavlje u monografiji *William Blake in Europe* (London: Bloomsbury, UK, 2019), u časopisu *Blake: An Illustrated Quarterly* (Rochester University, USA, 2022) (Scopus, Q3) i u časopisu *Literature Compass* (John Wiley & Sons, 2022) (Web of Science, Q1). Učestvovala je dva puta na konferenciji o Blejku u čuvenoj galeriji Tejt Britan u Londonu, a bila je angažovana u naučnom projektu *Global Blake* u organizaciji britanskih univerziteta Linkoln i Bišop Grosetest. Bavi se poezijom, književnim prevođenjem i muzičkom nefikcijom. Njene dvije knjige poezije – *Bolesna ruža* (2009) i *Svilene cipelice* (2011) inspiraciju su pronašle u djelu Vilijama Blejka.

Dobitnica je nagrade Srednjoevropske inicijative za književnost, stipendije Britanske asocijacije za modernu humanistiku, rezidencije Internacionalne kuće autora u Gracu (Austrija), stipendije Foruma slovenskih kultura, Cankarjeve rezidencije u Ljubljani, Traduki rezidencija za gradove Tirana i Novo mesto, a rezidencijalno je takođe boravila i u Pragu, te i u drugim evropskim gradovima. Dva puta je po izboru međunarodnog Žirija istoričara umjetnosti bila izabrana za predstavnika Crne Gore na *Bijenalu umjetnika Evrope i Mediterana* (Ankora 2013. i Milano 2015). Bila je pozvana gošća na brojnim međunarodnim festivalima poezije, a i sama je bila član Savjeta festivala *Ratkovićevih večeri poezije*, festivala *Odakle zovem* Podgorica i *Međunarodnog sajma knjiga Podgorica*. Poezijom je zastupljena u više internacionalnih časopisa i antologija (*Words Without Borders*, *Modern Literature*, *Rochford Street Review*, *Bosphorous Review of Books*, *Trafika Europe*, *Recours au Poème*, *Voix de la Méditerranée* (Éditions La passe du vent, 2012), *World Poetry Tree* (World Expo Dubai 2022), *World Haiku 2016* (Tokyo: World Haiku Association, 2016), *Capitals* (New Delhi: Bloomsbury, 2017), *Arbolarium: Antologia poetica de los cinco continentes* (Bogota, 2019). Od njenih objavljenih knjiga prevoda, izdvajaju se: Don Paterson *Lako prizemljenje* (2018), zatim Rabindranat Tagore *Gladno kamenje i druge priče* (2014) i knjiga poezije Mladena Lompara na engleskom jeziku *The Arc of Finitude* (2013).

Izjava o autorstvu

Potpisana: Tanja Bakić

Broj indeksa/upisa: 3/ 2018

IZJAVLJUJEM

da je doktorska disertacija pod naslovom *Recepcija Vilijama Blejka na srpskohrvatskom govornom području od 1905. do 2018. godine*

- rezultat sopstvenog istraživačkog rada,
- da predložena disertacija ni u cjelini ni u djelovima nije bila predložena za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih ustanova visokog obrazovanja, da su rezultati korektno navedeni, i
- da nijesam povrijedila autorska i druga prava intelektualne svojine koja pripadaju trećim licima.

U Nikšiću,

03. 06. 2022.

Potpis doktorandkinje,



Izjava o istovjetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada

Ime i prezime autora: Tanja Bakić

Broj indeksa/upisa: 3/ 2018

Studijski program: Engleski jezik i književnost

Naslov rada: *Recepcija Vilijama Blejka na srpskohrvatskom govornom području od 1905. do 2018. godine*

Mentor: prof. dr Marija Krivokapić

Potpisana: Tanja Bakić

Izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog rada istovjetna elektronskoj verziji koju sam predala za objavljivanje u Digitalni arhiv Univerziteta Crne Gore.

Istovremeno izjavljujem da dozvoljavam objavljivanje mojih ličnih podataka u vezi sa dobijanjem akademskog naziva doktora nauka, odnosno zvanja doktora umjetnosti, kao što su ime i prezime, godina i mjesto rođenja, naziv disertacije i datum odbrane rada.

Potpis doktorandkinje,

U Nikšiću,

03. 06. 2022.



Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitetsku biblioteku da u Digitalni arhiv Univerziteta Crne Gore pohrani moju doktorsku disertaciju pod naslovom: *Recepcija Vilijama Blejka na srpskohrvatskom govornom području od 1905. do 2018. godine*, koja je moje autorsko djelo.

Disertaciju sa svim prilogima predala sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno arhiviranje.

Moju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalni arhiv Univerziteta Crne Gore mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučila.

1. Autorstvo

2. Autorstvo – nekomercijalno

3. Autorstvo – nekomercijalno – bez prerade

4. Autorstvo – nekomercijalno – dijeliti pod istim uslovima

5. Autorstvo – bez prerade

6. Autorstvo – dijeliti pod istim uslovima

U Nikšiću,

03. 06. 2022.

Potpis doktorandkinje,

