

Горан М. Радоњић*

Универзитет Црне Горе, Филолошки факултет,
Студијски програм за српски језик и јужнословенске књижевности

ЕРА ПАУНДА, ЕРА ЦРЊАНСКОГ: ПРЕВОЂЕЊЕ КИНЕСКЕ ПОЕЗИЈЕ КАО ЛЕГИТИМИСАЊЕ МОДЕРНИСТИЧКЕ ПОЕТИКЕ

Сажетак: У раду се, међу многим паралелама између Милоша Црњанског и Езре Паунда, издваја позиција коју два ствараоца заузимају у својој култури, као и њихово превођење кинеске лирике и ефекте које оно има. За разлику од посматрања „паундовске позиције” Црњанског као обиљежене културном и друштвеном инфериорношћу, она се тумачи као, накнадно стечено, мјесто у средишту културе. И то није само тачка кроз коју пролази главна линија књижевности, него је и референтна тачка, мјесто са кога се посматрају и ранији и каснији ствараоци.

Превођење кинеске поезије за Паунда и Црњанског значи проширивање концепта традиције и откривање нечега свог у до тада непознатој култури, а и добијање нове перспективе на своју културу. Њиме се и легитимише сопствена тежња за новином, тематском и формалном. Два модернистичка писца граде контекст у коме ће њихова поезија бити схваћена не као ексцес, и не само као побуна против конвенција непосредно претходне генерације, него као појава која има своје оправдање и треба да дјелује као један природан и логичан развој, и истински наставак древне традиције.

Кључне ријечи: модернизам, кинеска лирика, превођење, традиција, легитимисање поезије.

Бројне су паралеле између Милоша Црњанског и Езре Паунда и широке могућности за истраживање. Поменућу само неке. У ванкњижевној, политичкој сфери, постоје јасне сличности. Унутар књижевно-

* gmrandonjic@yahoo.com

сти паралеле су разноврсне. Оба писца формулисала су своју поетику на експлицитан, теоријски начин, па се и у ставовима и у облику њиховог саопштавања могу уочити паралеле. У том погледу намеће се поређење између Паундовог имајизма и Црњансковог суматраизма. Паралеле се могу уочити у њиховим књижевним текстовима, и у равни тематике и у равни књижевних поступака. Као полиглоте и познаваоци различитих култура, Црњански и Паунд имају и сличан однос према традицији, оној свог језика и свјетској, коју дијелом реafirмишу, а дијелом подвргавају радикалној критици, па и негацији. Како каже Паунд, „традиција је лепота коју чувамо, а не ланац за окивање” (Паунд 1974: 125). Два писца повезује и занимање за источне књижевности, кинеску и јапанску. Њихов је преводилачки рад још једно поље сусрета, исто као и њихова читалачка и есејистичка дјелатност.

У овој прилици желим да истакнем позицију коју два ствараоца заузимају у култури, као и њихово превођење кинеске лирике и ефекте које оно има.

Црњански у (касном) есеју „Моји енглески песници” (1973), након што издвоји пет старијих пјесника (Џефри Чосер, Кристофер Марлоу, Волтер Роли, Џон Дон, Перси Биш Шели), прелази на опис савремене енглеске поезије, па каже да ће приказати тројицу савремених енглеских пјесника – Филипа Ларкина, Теда Хјуза и Џона Фулера (Црњански 2008б: 261). Међутим, упркос тој најави, можда више него о тој тројци, тај дио есеја посвећен је њиховим претходницима, Томасу Стернсу Елиоту и Езри Паунду. За Елиота, између осталог, говори: „не верујем да ће његова, усиљена, неенглеска, несавремена, поезија, опет да буде оно, што је била”; на другој страни: „Онај, чија се звезда диже, и све више сја, сад је онај кога је сам Елиот назвао ’бољим ковачем од себе’, – ‘il miglior fabbro’, – Езра Паунд” (266). Платио је Паунд, каже Црњански, „своје грехе у рату”, али „његова вена дивље поезије [...] није усахла”:

Како сам чуо, тај старац, атлетског стаса, лежао је, до недавна, у једној болници Мерана, скоро непомичан, али његова поезија се опет штампа, и чита, у великом броју примерака. Реминисценција, претварање историје човечанства, у доживљај, ментални, – без доживљаја, – још једном опија читаоце, поезије, широм света. (Црњански 2008б: 267)

Рекло би се да у том опису Паунда има нешто и од аутопортрета самог Црњанског. У једном интервјуу, више од деценију раније (1962), док је још боравио у Лондону, Црњански ће директно себе упоредити

са Паундом: „Кад ми је у животу тешко, ја и сада, као Езра Паунд, читам Проперзијуса” (Црњански 2017: 41). То експлицитно поређење има два елемента. Један је тежак положај, положај биједи и изопштености, у коме се Црњански дуго налазио. Други је сличност у избору лектире. Спој та два аспекта Мило Ломпар тумачи као препознавање Црњанског у „паундовској позицији” (Ломпар 2018: 466).¹ Таква позиција доминатно значи „културну и друштвену инфериорност” (467). Као аргумент Ломпар наводи и оцјену из књиге Чарлса Нормана, која заправо потиче од Озберта Ситвела из 1949. године, а односи се прије свега на Паунда из периода након Првог свјетског рата: „Он је био управо онакав тип човека каквог Енглези не разумеју или не цене” (види: Норман 2011: 320, 658 и 138). Уз такву могућност тумачења, која је, наравно, важећа за један дуги период, постоји и друга, која узима у обзир различите контексте, и еволуцију положаја у којима се налазио како Паунд, тако и Црњански. Наиме, Норманова књига је из 1969. године, али нашу данашњу слику о Паунду доминантно је засновао канадски теоретичар и критичар Хју Кемер, који је проучавао модернистичке ствараоце као што су Џојс, Елиот и Бекет, али, за њега, једна је личност у центру модернизма као правца, што је исказао већ у наслову славне књиге из 1971. године: *The Pound Era* (Кемер 1971). Из наше перспективе *паундовска позиција* могла би да се схвати и као, накнадно стечено, мјесто у средишту културе. И то није само тачка кроз коју пролази главна линија књижевности, него је и референтна тачка, мјесто са кога се посматрају и ранији и каснији ствараоци. Можемо се чак запитати да ли Црњански зна за Кемерову студију када, након што помене поновну опијеност читалаца Паундом, каже: „У Литерарном Институту Лондона, савремени професори поезије, још једном истичу, Паунда, као базу савремене поезије целог света” (267). Аналогија са Кемером сама се намеће.

У времену када је објавио есеј о својим енглеским пјесницима, Црњански је морао јасно да осјећа ту поновну опијеност публице и професора једнако: штампају му се књиге, организују књижевне вечери, добија награде, његове књиге тумаче највећи наши критичари. Донекле слично као са Паундом, након што је скинута етикета непријатеља,² и то заслугом водећих личности културе, углед Црњанског је одмах био огро-

¹ То је Ломпару и повод за изградњу контраста између „елиотовске” и „паундовске” позиције, којим ће тумачити однос између Андрића и Црњанског.

² О томе кроз шта су све Вида и Милош Црњански пролазили у изгнанству види и: Раичевић 2021. Паудовој судбини, разумљиво, посвећено је више књига.

ман, и само је наставио да расте. Уосталом, Црњански је и дошао у отаџбину да заузме централно мјесто у књижевности.³ То је мјесто, рекло би се, како вријеме одмиче, све јаче утврђено: о томе говоре бројне студије о различитим текстовима Црњанског, научни скупови, радови, награде које се додјељују а које носе печат Црњанског, универзитетски курсеви који су му посвећени, и, наравно, његово присуство у свијести публике. У том погледу се Црњански може мјерити са Андрићем. (Додајмо: и добро је да имамо обојицу као стожерне тачке.) Али, ако се разматра српска модернистичка поезија, једно име се намеће као средишње. Зато, ако се може говорити о ери Паунда, онда је то, из српске перспективе, ера Црњанског. Такав назив оправдан је не само по текстовима које су написали, него и по онима које су читали, и по начину на који утичу на читалачке стратегије својих савременика, и потоњих генерација.

Дио тог утицаја јесте и превођење текстова из далеких, до тада у њиховим срединама слабо познатих књижевности. Езра Паунд објавио је 1915. године књигу *Китај*, са преводима старе кинеске поезије, и то, како сам напомиње на почетку, „већим делом” са кинеског, „из бележка покојног Ернеста Фенолосе и објашњења професора Морија и Ариге” (Паунд 2013: 7). На другој страни, Црњански приређује *Антологију кинеске лирике* (1923, а у самом тексту стоји да је састављена у Паризу 1920. године) и *Песме старог Јапана* (1928). И по том проширивању традиције Паунд и Црњански јесу слични, и изузетни. „Езра Паунд је једини песник тог раздобља кога у превођењу и тумачењу кинеске и јапанске поезије вреди доводити у везу са Црњанским” (Петров 1990: XI).

Док је мјесто *Китаја* у развоју Паунда, рекло би се, неспорно, схватање који је значај поменутих антологија у дјелу Црњанског није стабилно. Говори о томе, рецимо, начин на који се те збирке третирају у односу на текстове Црњанског. Тако, у издању *Сабраних дела* из 1966. године, у четвртој књизи – приредио сам аутор (Црњански 1966), као и

³ Непријатан и илустративан био је први сусрет Црњанског и Добрице Ћосића (који је, по сопственом свједочењу имао улогу у доношењу одлуке да се Црњанском допусти повратак). Црњански је посумњао да му се Ћосић обрадовао. На Ћосићево чуђење, Црњански је, како преноси сам Ћосић, одговорио: „Зато што сте живели у уверењу да сте најбољи српски романсијер. А сада, када сам ја овде, то више нисте”. Карактеристично, Ћосић то није оспорио, већ је рекао како је пред њим „још тридесет година до циља” (Ћосић 2020: 16). Наравно, јасно је било и тада као и сада, да се у говору о најбољем српском романописцу помишљало прије свега на писца који у том дјелу није поменут.

у *Изабраним делима* из 1983. године, у првој књизи – коју је приредила Светлана Велмар Јанковић (Црњански 1983), уз пјесме Црњанског налазе се обје антологије. Међутим, у издању *Сабраних дела* из 2008. године, у шестој књизи – приредио Мило Ломпар (Црњански 2008а), тих антологија нема. Иако нема ни објашњења зашто су изостављене, можда то може бити знак колебања у погледу начина на који треба разумјети те антологије: само као преводе, или и као, барем неким својим странама, оригиналне творевине Црњанског.

Осим преведених пјесама, за освјетљавање експлицитне и имплицитне поетике самог Црњанског важни су пратећи текстови у тим антологијама. У њима, како каже Александар Петров, „налазе се реченице које се могу упоредити са онима из најпознатијих програмских текстова Црњанског. Оне су у складу и са оним што је Црњански као своје 'вјерују' исписао стихом неких својих песама и говором ликова својих романа” (Петров 1990: III).

Петров тврди и да „не постоје докази да је Црњански у оно време знао било шта о Паундовим преводима и њиховим одјецима код америчких и енглеских критичара и песника, као и о утицају те лектире на једног од водећих песника модернизма на енглеском језику” (Петров 1990: XIII–XIV). Нема, значи, говора о утицају Паунда на Црњанског, а, наравно, ни обрнуто. У питању је сличност између двојице стваралаца и то у три важна аспекта, која би се могла одредити као: *сличност у сензибилитету, сличност у поетизици и сличност у средствима којима се служе да лејштимису своју поезику.*

Први аспект значи да они носе једно ново осјећање свијета, што им отвара нова тематска поља. Други се прије свега, али не и једино, односи на то што они имају отпор према тада доминантним пјесничким техникама и формама, које доживљавају као потрошене, па трагају за новим могућностима. Трећи аспект сличности између Паунда и Црњанског обухвата, између осталог, то што они новим виђењем претходника мијењају традицију, и проширују је уводећи нове текстове из удаљених култура, како би својим преводима и тумачењима створили контекст који ће омогућити да сопствени текстови буду разумљиви и прихваћени – другим ријечима, они теже да промијене конвенције читања.

Петров скреће пажњу на то да су пред полазак у Париз објављени Црњанском „Суматра” и „Објашњење 'Суматре'” (VI), али сам позив главног тадашњег тумача и арбитра у српској књижевности, Богдана Поповића, да изложи своје поетичке принципе – знак је Црњанском да по-

стоји једна „папирната барикада” (Црњански 2008а: 223), и да се мора борити за своје мјесто у култури тако што ће поучити своју публику како да прими нову књижевност.

То је поступак и Паунда и Црњанског: они, рекло би се, откривају публици да оно што јој се у њиховој поезији чини новим и тешким за разумијевање заправо није такво, и да они само настављају једну снажну књижевну линију која је, додуше, била скривена (и то је кривица још увијек владајућих клишеа), али зато не мање стварна. Наравно, то „откривање” и „настављање” јесте ефекат који они конструишу.

Зато елементи који су за синологе проблематични, као што су слике или форма у којој се прави отклон од везаног стиха – нама могу изгледати најпривлачнијим, јер их читамо као варијанту модернистичког текста. И то је резултат побједи модернизма, остварења ефекта којем су Паунд и Црњански тежили.

Рецимо, за превод кинеске лирике од Црњанског, Драгана Шутић-Кубота изриче похвалу да су изабрана „кључна дела периода из кога потичу и најзначајнија дела песника које је представио” (Шутић-Кубота 1990: XXII). Међутим, сматра и да се „класична кинеска поезија Милоша Црњанског чини далеком у односу на оригинал: у многим песмама тешко је рећи да ли је реч о преводу”, као и, из наше перспективе, важније: „последнице смисаоног удаљавања његових превода, иако ненамерне, дају нам другачија значења мисли и осећања, другачије песничке слике, иако веома вредне, умногоме сасвим нове” (XXV). Такође, Црњански преводи кинеску поезију ритмичком прозом – тако треба, јер је, како каже, „сваки покушај стиха, по кинеском, апсурдан” (Црњански 1983: 304). Насупрот томе, Шутић-Кубота истиче да су стих и рима „нешто чега се морао придржавати кинески песник. Одређене форме изражавања упражњавале су се вековима” (Шутић-Кубота 1990: XXIII). Да није у питању изолован случај него принцип, потврђује и примједба, поводом јапанске лирике, Кајоко Јамасаки о Црњанском: „Он је овим препевима створио свој поетски свет, често се и удаљавајући од оригинала” (Јамасаки 1990: XXXVI).

Исто, разумије се, важи за Паунда. Кемер показује многа помјерања у преводима, па каже да су то „погрешни преводи, у једном случају гротескно погрешни преводи” (Кемер 1971: 213). Често се цитира Елиот: „мора се указати да је Паунд проналазач кинеске поезије за наше вријеме” (Елиот 1970: 105). Тимоти Билингс указује да Елиот сматра како ће доћи и други преводиоци који ће пронаћи кинеску поезију за своје вријеме (Билингс 2020: 27 n1), наводећи и како Ерик Хејо описује да

Елиот истовремено исказује двије идеје: „прву, да *Кинџај* није кинеска поезија, и друго да је то велика поезија” (Хејо 2003: 4, нав. по: Билингс 2020: 27 н1). Парадокс је очигледан, али он је у самој сржи функциони-сања књижевности.

Паунд експлицира своју мотивацију⁴:

Моје чепркање по старини или полустарини јесте борба да се дозна оно што је урађено, једном за свагда, боље него што икад више може бити урађено, и да се дозна шта нама остаје да урадимо, а много нам остаје, јер ако и даље осјећамо исте емоције као они који су поринули хиљаду бродова, потпуно је сигурно да наилазимо на та осјећања различито, у различитим нијансама, различитим интелектуалним градацијама. Свако доба има своје обилне дарове, али само нека доба их преобразе у нешто трајно. Ниједна добра поезија никад се не пише на начин који је стар двадесет година, јер писати на тај начин показује непобитно да писац мисли на основу књига, конвенција и клишеа, а не на основу живота, али човјек који осјећа да су живот и сопствена умјетност разведени може природно покушати да васкрсне неки заборављени начин ако пронађе у том начину неки квасац, или ако мисли да види у њему неки елемент који недостаје у савременој умјетности, који би могао ујединити ту умјетност поново са њеном храном, животом. (Паунд 1968: 11)

Паунд налази у древној кинеској поезији – као што ће наћи, рецимо, код трубадура – слична осјећања својима, и примјер за рушење конвенција. Постаје мање важно што се примјер налази онамо гдје, видјели смо, конвенције трају не генерацијама, него вјековима. Модернистички новину он тумачи као васкрсење заборављеног начина – ту ћемо се сјетити, наравно, славног и програмског наслова књиге Виктора Шкловског, *Васкрс ријечи*. Паунд је „запањујуће убједљив у томе да учини свијет кинеског пјесника својим”, вели Кенер (Кенер 1963: 13).

Врло слична је мотивација Црњанског. Он каже да је било важно превести кинеске пјеснике „да бисмо показали и најдаље, прастаре слике, мисли, утицаје и везе духа, које су, у своме вечном кружењу, кроз живот, могле стићи и до нас, а које су, пре нас, давно оствариле много штошта, што се у нашим духовним конструкцијама чини, мада ми то нећемо, безузрочно, усиљено, немогуће” (Црњански 1983: 301). Он у кинеској поезији препознаје своје пејзаже, а онда у њима и своје емоције: „Годинама сам носио, а да нисам заборављао у духу, те тичице у снегу и расцветане гране, насликане непосредно у видик” (306). Када на основу тога схвати

⁴ Наводим у свом преводу, у жељи да сачувам нијансе важне за разумијевање. Упор. са преводима Милована Данојлића (Паунд 1974: 18–19) и Тихомира Вучковића (Скробановић 2013: 51–52).

да је „то требало превести”, „нестале су све тешкоће, и остале просте и вечне речи, опште и лако преводиве, као цвет, сласт, туга, вода смрт, облак. И што је требало превести беше лако разумљиво и јасно: пролеће, самоћа, обронци далеких планина и мирно небо” (307). Све сами сума-траистички елементи.

У таквом препознавању не чини се као проблем што Црњански не зна кинески, и што преводи посредно: необична напомена била би за било ког преводиоца, осим ако је велики пјесник: „Мало верујем у познавање тих старих, чудних, далеких језика” (302). Слично, Скробановић наводи свједочење да је неки синолог, на питање о Паундовом знању кинеског, „само жалосно одмахнуо главом” (Скробановић 2013: 38).

У том погледу, Елиот сматра да је Паундов превод занимљив и јер је „фаза у развоју Паудове поезије” (Елиот 1970: 106):

Паундови епиграми и преводи представљају побуну против романтичке традиције која инсистира да пјесник треба да буде непрекидно инспирисан, која дозвољава пјеснику да представи лоше стихове као поезију, али му одузима право да прави добре стихове осим ако и они могу да прођу као велика поезија. (106–107)

То Елиотово виђење дијелом треба разумјети у контексту самог Елиота, који се супротставља романтичарској поетици, а наспрам ње, између осталог, формулише једну теорију о безличности поезије, у есеју „Традиција и индивидуални таленат” (Елиот 1975), као и теорију о „предметном корелативу”, како је боље превести „objective correlative”,⁵ у есеју „Хамлет и његови проблеми” (Елиот 1934). Црњански се у односу према романтичарској поетици разликује од Елиота, што би могао бити један од кључних разлога да 1962. године напомене: „Највећи енглески песник Т. С. Елиот – ја истина не сматрам да је баш он највећи” (Црњански 2017: 35–36). Горана Раичевић истиче „постојану и трајну склоност Црњанског” управо ка „романтичарском виђењу уметности” (Раичевић 2005: 238, истакла ауторка).⁶

⁵ Види о томе: Пенда 2012: 78н.

⁶ Раичевић то тумачи и као једну од константи код Црњанског: „Од његовог раног одређења за поезију душе и екстазе, анимозитета према класицистичком идеалу миметичког копирања узора, схватања песничтва као аутентичног израза песничким духом прожете јединке, као искрено проживљене осећајности, па до експлицитног везивања своје поезије за поезију српских романтичара, есејистика Црњанског креће се једном линеарном путањом” (Исто).

Ипак, важна је ту Елиотова идеја да Паундово окретање кинеској традицији јесте чин побуне, или, можда још прецизније, нека врста кључног аргумента за побуну против књижевних конвенција. Побуна је више окренута ка викторијанској поезији. Како каже Минг Сије, „Паунд је свјесно користио своје преводе у *Киттају* као противтежу ономе што је видио као досадно зујање исквареног елегичног лиризма, што је у његовом виђењу карактеристика већине викторијанске поезије средњег и позног периода” (Сије 1993: 261). И не само то, него ће Паунд слично рећи и за умјетност трубадура Арноа Данијела и пјесника слатког новог стила Гвида Кавалкантија, наиме: „видио сам ону прецизност која ми недостаје у викторијанцима, то експлицитно приказивање, било спољашње природе, било емоције” (Паунд 1968). Зато Кемер закључује за збирку *Киттај*:

Њено право постигнуће лежи не у границама компаративне поетике него безбједно унутар напора, који се тада настављао у Лондону, да преиспита природу енглеске пјесме. Састојао се у истовременом повећању три критеријума до највишег степена, критеријума који су се до тада развијали независно: принцип *слободне стиха*, да један стих јесте јединица композиције; имажистички принцип, да пјесма може градити своје ефекте на стварима које поставља пред духовно око именујући их; и лирски принцип, да ријечи или имена, поређани у времену, јесу повезани међусобно и призивају једни друге периодичним звуковима. (Кемер 1971: 199)

У ставовима Паунда и Црњанског можемо издвојити више елемената. У питању је једно посебно надовезивање на традицију, које се заснива на њеном реинтерпретирању. Долази до проширења идеје о традицији – у вези са Елиотовим виђењем, и још и шире – традиција почиње да укључује далеке културе. Посљедица тога јесте и један снажан космополитизам, који, наравно, није у сукобу са осјећањем припадности својој култури. У старим и удаљеним текстовима, који припадају сасвим различитом контексту, откривају се универзална осјећања и мисли, па онда и своја. Јача идеја о свеопштој повезаности, која се може видјети и као варијанта суматраистичке идеје о томе да се у свијету откривају „дотад невиђене” везе. Те везе нису само у свијету, него и у књижевности.

„Двадесет година” о којима говори Паунд означавају размак између двије пјесничке генерације: за нову генерацију поетика оне старе постала је конвенционална, и зато одвојена од живота, па клишеи чак не допуштају да се умјетношћу живот непосредно осјети, разумије и обухвати.

За Паунда и Црњанског превођење, осим што значи проширивање концепта традиције, јесте и откривање нечега свог у до тада непознатој

култури. То је онда и средство да се сопствена култура погледа новим очима. На тај начин се Паунд, како каже Мирко Магарашевић, „супротставио дотадашњој доминацији изразито европоцентричне и јудеохришћанске културе која је већ увелико утабала своје културне клишее” (Магарашевић 2019: 96). Исто би се могло рећи и за Црњанског. Самим тим, то је дио општег модернистичког превредновања своје, европске традиције и окретања ка искуствима неевропских култура. То је тенденција и у другим умјетностима, рецимо, у сликарству, гдје ће се, да издвојимо познате примјере, Анри Матис и Пабло Пикасо окренути почетком двадесетог вијека искуствима афричке уметности. Умјетници у нечему туђем, и до тада непознатом или игнорисаном, или схватаном као нижеразредно или примано као егзотика, налазе упориште за своје заузимање средишњег мјеста у култури.

У најширем смислу, преводи Паунду и Црњанском служе као легитимисање модернистичке поетике, чији су они главни покретачи и носиоци. Превођењем се легитимише сопствена тежња за новином, тематском и формалном. И у конкретном плану – то је легитимисање жанровског помјерања, као и нарушавања опозиције између (везаног) стиха и прозе, и то двоструко: прелазак од пезије ка прози, тј. од везаног ка слободном стиху, са једне стране, и ритмизација прозе, њено приближавање стиху, са друге стране.

Превођење је и могуће са језика који пјесници не познају зато што и Паунд и Црњански у тим пјесмама проналазе своје емоције, па их онда, легитимно, исказују у новом облику.

Код Паунда, превођење је пут ка откривању новог израза. Код Црњанског, то је нека врста потврде да су његове иновације легитимне. У оба случаја, објављујући, и откривајући својој публици једну стару традицију, они граде контекст у коме ће њихова поезија бити схваћена не као ексцес, и не само као побуна против конвенција непосредно претходне генерације, него као појава која има своје оправдање, па треба да дјелује као један природан и логичан развој, и истински наставак древне традиције.

Превођење Паунда и Црњанског кинеске поезије, и њихова интерпретација тог процеса, открива нам нешто од поетике једног и другог писца, нешто од поетике модернизма, а и један општији аспект књижевне еволуције.

ЛИТЕРАТУРА

- Билингс 2020: Timothy Billings. Editor's Introduction: Cracking the Crib. Ezra Pound. *Cathay: A Critical Edition*. Edited by Timothy Billings. New York: Fordham University Press. 15–32.
- Елиот 1970: T. S. Eliot. T. S. Eliot: from his Introduction to *Ezra Pound: Selected Poems* (1928). J. P. Sullivan (ed.). *Ezra Pound: A Critical Anthology*. Harmondsworth: Penguin. 101–109.
- Елиот 1975: T. S. Eliot. Tradicija i individualni talenat. Sreten Marić, Đordije Vuković (prir.), *Radanje moderne književnosti: poezija*, Beograd: Nolit, 1975, 286–293. Prevela Milica Mihilović.
- Јамасаки 1990: Песме старог Јапана Милоша Црњанског. Милош Црњански. Антологија кинеске лирике и Песме старог Јапана. Београд: Народна библиотека Србије, Горњи Милановац: Дечје новине. XXIX–XXXVII.
- Кенер 1963: Hugh Kenner. *Introduction*. Ezra Pound. *Translations*. Norfolk: New Directions.
- Кенер 1971: Hugh Kenner. *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Ломпар 2018: Мило Ломпар. *Црњански – биографија једној осећања*. Нови Сад: Православна реч.
- Магарашевић 2019: Мирко Магарашевић. *Песнички свет Езре Паунда*. Нови Сад: Академска књига.
- Норман 2011: Carls Norman. *Ezra Pound*. Novi Sad: Orpheus. Preveo Viktor Radun Teon.
- Паунд 1968: Ezra Pound. A Retrospect. *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions Publishing. 3–14.
- Паунд 1974: Езра Паунд. *Како га читати*. Нови Сад: Матица српска. Прево Милован Данојлић.
- Паунд 2013: Езра Паунд. *Китај*. Београд: Службени гласник. Прево Зоран Скробановић.
- Пенда 2012: Petar Penda. *T. S. Eliot: Poetska i teorijska kontekstualizacija*. Vanja Luka: Filološki fakultet.
- Петров 1990: Александар Петров. Црњански и поезија Истока. Милош Црњански. Антологија кинеске лирике и Песме старог Јапана. Београд: Народна библиотека Србије, Горњи Милановац: Дечје новине. III–XXI.
- Раичевић 2021: Горана Раичевић. *Агон и меланхолија: Живој и дело Милоша Црњанској*. Нови Сад: Академска књига.
- Сије 1993: Ming Xie. Elegy and Personae in Ezra Pound's *Cathay*. *ELH*, Vol. 60, No. 1 (Spring 1993), 261–281.
- Скробановић 2013: *Китај* Езре Паунда. Езра Паунд. *Китај*. Београд: Службени гласник. Прево Зоран Скробановић. 37–55.

- Тосић 2020: Добрица Тосић. Милош Црњански. *Дванаест портрета*. Београд: Лагуна.
- Хејо 2003: Eric Hayot. *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel quel*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Црњански 1966: Милош Црњански. *Сабрана дела, 4, Поезија*. Београд: Просвета, Нови Сад; Матица Српска, Загреб; Младост, Сарајево: Свјетлост.
- Црњански 1983: Miloš Crnjanski. *Izabrana dela, 1, Pesme*. Beograd: Nolit.
- Црњански 2008а: Милош Црњански. *Сабрана дјела, 6, Лирика Ишаке и коментари*. Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих.
- Црњански 2008б: Милош Црњански. *Сабрана дјела, 10, Есеји*. Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих.
- Црњански 2017: Miloš Crnjanski. *Ispunio sam svoju sudbinu*. Beograd: Štampar Makarije, Podgorica: Obodsko slovo, Trebinje: Hercegovina izdavaštvo.
- Шутић-Кубота 1990: Драгана Шутић-Кубота. Милош Црњански као преводилац кинеске лирике. Милош Црњански. Антологија кинеске лирике и Песме старог Јапана. Београд: Народна библиотека Србије, Горњи Милановац: Дечје новине. XXII–XXVIII.

Goran M. Radonjić

THE POUND ERA, THE CRNJANSKI ERA: TRANSLATING OF CHINESE POETRY AS LEGITIMATION OF MODERNIST POETICS

Summary: In this paper, among many parallels between Miloš Crnjanski and Ezra Pound, two are discerned: the position two authors enjoy in their respective cultures, and their translating of Chinese poetry along with its impact. Contrary to the view on Crnjanski's "Poundian position" as being marked by cultural and social inferiority, it is interpreted as a place in the center, eventually acquired. It is not merely a point that the main line of literature goes through, but a point of reference, a position from which both earlier and consequent authors are observed.

Translating of Chinese poetry, both for Pound and Crnjanski, means expanding the concept of tradition, and revealing something of their own in the previously unknown culture, in addition to gaining a new perspective on their culture. It also legitimates their aspiration towards novelty, both thematical and formal. Two modernist authors construct a context in which their poetry would be understood not as an excess, a mere revolt against the conventions of preceding generation, but also as an instance that has its justification and is supposed to act as a natural and logical development, a true continuation of the ancient tradition.

Keywords: modernism, Chinese poetry, translation, tradition, legitimation of poetics.