

Gejl Džouns

OČAJNO, ČUDESNO PREMEŠTANJE: AMBIVALENTNI MODERNIZAM PATRIKA VAJTA

U zaključku svog remek-dela *Minima moralia* (1962), Teodor Adorno (*Theodor Adorno*) je izneo razmatranja o „iracionalnosti” kulture perioda posle Drugog svetskog rata. Modernizmom, tvrdio je, upravlja „okultizam”, jedan regresivni oblik poremećenog mišljenja, u kojem neka vrsta banalnog natprirodnog nudi emotivnu nadoknadu za razbijenu stvarnost. Ako je rat razorio razum, ako je istorija predstavljena kroz logore, ruševine, smrt i raseljavanje, postoje oblici obmanjujuće sigurnosti koji bi mogli ponuditi neku drugu vrstu autoriteta, nepobitnog u ovom slučaju jer je u krajnjem nedokučiv. Baš kao što je Zigmunt Bauman (*Zygmunt Bauman*) isticao „modernost” Holokausta, tako i Adorno ukazuje na mračni registar modernog doba. „Pritajena sklonost društva ka propasti”, tvrdi on, „uljuljkuje svoje žrtve u lažno otkrivenje, u halucinatorni fenomen” (Adorno, 2022: par. 151). Okultizam se u njegovom shvatanju odnosi na vidove odustajanja od moći delovanja zarad prepuštanja sudbini, na predaju fetišizmu robe („svetu zgusnutom u proizvode”) (Adorno, 2022: par. 151), na poziciju subjekta koju karakterišu paranoja i neurastenija, te na verovanje da fantazija, spektakl i sujeverje predstavljaju pouzdano istorijsko i materijalno znanje. U potonjem radu Adorno je istraživao astrološke kolumne *Los Angeles Times*-a kao ideološki egzemplar, koji je potvrdio njegov osećaj da je masovna kultura preobrazila istorijsku spoznaju u utuđeni hokus-pokus (Adorno, 1974: 19–30).

U ovom poglavlju bih htela da razmotrim mogućnosti teoretisanja o modernističkom iracionalnom u stvaralaštvu Patrika Vajta, posebno u romanu *Priča Teodore Gudman* (1946), objavljenom neposredno nakon Drugog svetskog rata, ali i da to modernističko iracionalno sagledam naporedo sa tvrdnjom da odvažnost Vajtovih slika treba razmotriti sa uvažavanjem i ozbiljnošću, kao radikalnu stilistiku koju njegova dela nesumnjivo poseduju i novinu koja ga izvaja od drugih autora.¹ Želela bih još i da se osvrnem na slikarske aspiracije Vajtovog književnog izraza, koji je u velikoj meri zaokupljen bojom, apstrakcijom, oblicima i prostornom formom, što njegove fantazmagorije i imażističko preterivanje stavlja ne samo u kontekst postkolonijalnih modernizama i u dijalog sa vizuelnim umetnostima već ih takođe smešta u okvire specifične metafizike slike, koja nije ni fundamentalna ni propozicionalna, niti je podložna realističkoj verifikaciji, već je idealistička, formalistička i stvorena od nečega što bismo mogli nazvati auratičnim

¹ U prevodu članka korišćeno je sledeće izdanje romana: Vajt, P. (2005). *Priča Teodore Gudman*. (S. Stojanović i Z. Putinčanin, prev.). Novi Sad: VEGA media. Kod citata iz romana u nastavku članka brojevi strana su navedeni u zagradi i odnose se na ovo izdanje. (*Prim. prev.*)

pouzdanjem – a možda njime i pretovarena. Štaviše, s obzirom na to da je u Vajtovom stvaralaštvu često kontroverzan upravo taj hokus-pokus, spiritualizam, želela bih da ga u ovom tekstu iznova ispitam i postavim pitanje na čemu je zasnovan i po kojoj pripovedačkoj logici se odvija.

U *Priči Teodore Gudman* postoji scena u kojoj Teodora, mistična tetka iz Vajtove priče, luta ulicama Sidneja:

Na ulicama, kojima je Teodora hodala, nebo je u sumrak bilo nemirno. Njegova groznica se kolebala. Pojavili su se ljubičasti pervazi i grimizne rane. Tramvaji su vrcali deliče nepovezanih života, gotovo i Teodore Gudman. Lica koja su se zbijala na uglovima nisu bila tako tmurna na ovoj svetlosti. Vene su kucale istom ljubičastom bojom. Otprilike u to vreme, Teodora je zapazila veliki beli cvet, kako svetluca i treperi od polena, polako izniče iz pločnika, njiše se i savija, nudeći svoju punu kožu poput kozlaca.

Teodora je osetila topli miris te žene. Osetila je njene oči. Videla je vlažne usne što su mnoge noći smekšavale. [...] Iz prošlosti ispade Perl. (134–135)

Prva napomena koju bih iznela je formalne prirode i odnosi se na stilsku okultaciju. Tipično je za Vajta ulaganje u scene mistifikacije, u kojima se protagonisti susreću sa u potpunosti nesamerljivim porecima bivanja, koji su prikazani u maniru baroknih otevljenja.

Teodora je ovde u „nestvarnom gradu”, hipermodernističkom; tu se susreće sa svojom nekadašnjom služavkom Perl, vaskrsлом iz mrtvih u obličju prostitutke, koja se prikazuje kao emanacija sumraka od krvi i mesa. Perl je od ovoga sveta, neposredno je prisutna kroz hiperboličnost koliko i raščlanjenost – na ljubičaste pervaze, grimizne rane, vrcanje i kucanje, izraze koji ukazuju na neku vrstu seksualne rane – dok je istovremeno čista apstrakcija, belina, cvet, znak paranormalne povezanosti. U stanju psihastenije, Teodora nesigurno prepliće opsenu sa bivanjem-u-svetu; telesnost koju Vajt ovde ispisuje gotovo je apsurdna, ali on ipak želi da ovaj susret vrednuje i na drugi način, kao svenadziruće spajanje životâ – što on i jeste. Susret podseća na dela Alberta Takera (*Albert Tucker*) (na pamet mi pada, na primer, slika *The Victory Girls*² iz 1943. godine, na kojoj su prostitutke nasilno iskrivljene, prikazane samo kroz ogoljene dojke i preuveličana usta) (Tucker, 2014) i može se tvrditi da se odvija na štetu Perl, koja je prikazana kao tipski modernistički lik kako bi Teodora mogla da proživi svoj trenutak povezanosti.

Opisujući modernističko slikarstvo, Timoti Džejms Klark (*T. J. Clark*) tvrdi da se grčevitost modernističkog stvaranja slike odražava kroz oscilaciju forme, „očajno, čuderno premeštanje između fantazije hladne opsene i fantazije neposrednosti i bivanja-u-svetu” (Clark, 1999: 10). Kako Klark dalje tvrdi, ove se težnje ne mogu pomiriti u epistemološkim i društvenim režimima modernističke estetike. Kolebljivost je, po njegovom mišljenju, znak prepoznavanja modernističke umetnosti. Nisam mogla ne zapaziti koli-

² *Victory girls* ili *V-girls* je naziv za devojke koje su za vreme Drugog svetskog rata vojnicima dobrovoljno pružale romantičnu ili seksualnu bliskost. (*Prim. prev.*)

ko sažeto ove reči opisuju i izvesnu tenziju u Vajtovim delima, pri čemu „premeštanje” nagoveštava tekstualni nemir i neodređenost.

Tri stranice kasnije, Vajt piše:

Da je mogla, Teodora bi začepila uši voskom. Nije mogla da podnese suočavanje s ostrvima s kojih je Perl pevala. Oseka je smanjila plimu u njenim venama. Gotovo nad glavom, visila je jedna nepomična sijalica. I Perl je to videla. Skupila se. Njeno lice je bilo prošarano sivim prugama. – Ponekad žmirka – reče Perl. – Ponekad samo mirno gleda. (137)

Tako se na „nestvarni grad” puste zemlje nadovezuje *Uliks* (Kiklop, Sirene); ova se aluzija kroz tekst istovremeno učvršćuje i zapetljava. Teodorina majka je u jednom trenutku prikazana kao Penelopa, a otac kao Odisej, zatim je Teodora Odisej kroz, kako se čini, *postanje muškarcem*; štaviše, roman je prožet panklasicizmom u smislu geografskih idealizacija – tu je Egipat u vidu Meroja, tu su i Grčka i Turska, u referencama na Jejtsovu Vizantiju, tu je takođe mistični Sirijac (putujući trgovac), harizmatični čelista iz Grčke, kao i razne druge modernističke ličnosti, okupljene u vidu Teodorinih avatara u Hotelu du Midi, u središtu teksta i središtu Evrope.

Gerti Steper, još jedna nekadašnja služavka, opisujući Sirijca kaže da je „horijental-ski” (31); ova komična greška sadrži posrednu referencu na izgubljeni značaj spiritualnog u Australiji, koje Vajt locira u Istočnoj pravoslavnoj crkvi i njenoj zlatnoj ikonografiji, kao i slutnju da će „iz pustinje proroci doći” (Hope, 1939), da je u praznim stenovitim prostorima moguć transindividualni i transistorijski misticizam. Radi se o drevnom okultizmu – ne o predvidivim i banalnim astrološkim kolumnama, koje Adorno (kao i verovanje u njih) naziva „jadnim besmislicama” (Adorno, 2022: par. 151), već o mističnoj tradiciji koju su pročistili Vajtovi savremenici, alhemijskoj i zgusnuto figurativnoj, koja oglašava bezvremene istine, ne kao prihvaćene autoritete, već kao praksu primenjenu do telesne i umne krajnosti. Individualistička potraga za prošlošću kao budućnošću je, čini mi se, tipična za razočaranost visokog modernizma i nesrećni cinizam u pogledu ostvarivosti modela spasenja, koje je zapravo društveno i političko.

Vajtova primena okultnog delom je čisto književno-ideološka i usklađena sa praksom podvođenja običnog života pod veličajući mit, tipičnom za visoki modernizam. Međutim, pasusi koje sam citirala nagoveštavaju ono što Valter Benjamin (*Walter Benjamin*) naziva „suštinom uronjenosti u melanholiju”, u kojoj fragmenti postaju alegorije gubitka, a namera se, kako Benjamin navodi, „nevernički zaleće ka ideji vaskrsnuća” (Benjamin, 2006: 87). (Ovde me zanima reč „nevernički”: nemam trenutno prostora da je istražim, ali na taj način promišljam heterodoksni, nehrišćanski vid vaskrsnuća, koje se sprovodi kroz slike.)³

³ Dejvid Mar (*David Marr*) na jednom mestu opisuje Vajta kao „vernika bez ijedne zvanične vere”; opis dolazi u kontekstu priče o tome kako Vajt odlazi da kupi tarot karte u Londonu 1963. godine, koju je preneo slikar Lorens Doz (*Lawrence Daws*) (Marr, 1991: 451). Vajt je potekao iz anglikanske porodice, ali je njegovo vaspitanje „dalo više doprinosa njegovoj prozi nego veri” (Marr, 1991: 283).

S druge strane pak istovremeno postoji i posvećenost stvarima tela, haosu i zbrci telesnosti, koja funkcioniše gotovo kao podloga za skepticizam u pogledu idealizovanog i okultnog iskustva. U Vajtovim romanima likovi prde, pljuju, podriguju, imaju lošu probavu; cokću zubima, lizuckaju sopstveni znoj i podložni su neuobičajenim željama i nepodesnim prekoračenjima – da upotrebim termin Džudit Batler (*Judith Butler*, eng. *impingements*) za potčinjavanje narativnih situacija telesnim imperativima, čak i u onim najidealizovanijim oblicima obraćanja (Dumm & Butler, 2008: 95–105). A tu je, zatim, i smrtnost: „Grci su najsrećniji kada umiru”, kaže grčki čelista (117); Vajt je opčinjen propadanjem i razgradnjom, moguće najistaknutijim vidovima kolonijalnog modernizma carstva na zalasku (Edmond, 2000: 39–63).

Iako u smislu tematike Teodora mora umreti da bi se ponovo rodila u duhovnoj apo-teozi, ona nije prikazana kao sveto nevinašće već kao neka vrsta ubice. Uokvirena priča o Džeku Frostu, poslastičaru iz Klovelija (u Sidneju) koji je u posleratnom ludilu ubio su-prugu i tri devojčice, takođe je jedna od Teodorinih izmeštenih identifikacija: u jednoj sceni Teodora razmišlja o lokalnoj crkvi, koja na letnjoj žezi izgleda mlohavo, kao da je od kartona (104), a neposredno zatim sledi opis ubistva, počinjenog u nedeljno jutro, što je sekularno i skandalozno:

Ubistva Džeka Frosta izazvala su masovnu histeriju, koja je uvek čekala da se oglasi, a posebno sada, posle rata, u kome su ljudi ostali netaknuti drugim strahotama. (105)

Ovde je reč o onom masovnom iskustvu za koje se zanima Adorno, o indeksu kul-turoloških anksioznosti, potisnutih želja i ideoloških zabuna. Scena, međutim, ima spe-cifičnu imažističku teksturu. Lokalno stanovništvo se priseća kolača Džeka Frosta, nje-govih torti sa oblacima šlaga, koje su stajale na papirnim podmetačima (104), i zgranuto je naizgled anomalnim nasiljem u, kako ih Vajt naziva, „pustarama u predgrađima” (105; eng. *the wasteland in the suburbs*). Kada drugi deo romana, „Jardin Exotique” („Egzotična bašta”) završi požarom koji proleptički ukazuje na Drugi svetski rat, Vajt potvrđuje da njegova potraga nije od spiritualne vrste koja nadilazi telo i istoriju već je svesna i trau-me i istorijskog nasilja. Bliznakinje Jevrejke iz hotela, *demoiselles* Bloh, gotovo su opipljivo u vlasti isuviše ljudske budućnosti koja ih čeka. Izvesni napadni, vulgarni materijalizam, nekakvo bivanje-u-svetu (da ponovo citiramo Klarka), postoji naporedo sa bizarnim pro-ročkim dijalozima, svetačkim težnjama i nečim što bi se uopšteno moglo okarakterisati kao politika isključivanja i povlačenja.

Nije da je Vajt u potpunosti ubeđen u poznatu, poslovični Jejtsov iskaz da umetnici moraju na svojim plećima poneti ono što sveštenici više ne mogu da nose.⁴ Iako je pove-zana sa izvesnim hijeratičnim modelom umetnika, i mistika kao posebne vrste umetni-ka, Vajtova metafizika telesnog prisustva zapravo samo usložnjava njegovu naizgled Jej-

⁴ „Verujem da će umetnosti uskoro poneti na svojim plećima terete koji su spali sa leđa sveštenika i vratiti nas natrag na put tako što će ispuniti naše misli suštinom stvari, a ne stvarima” (Yeats, 1903: 303).

tsovsku hijerofaniju. Štaviše, Vajt je povezan sa razuđenim imažizmom jednako koliko i sa ugladenom evropskom proznom tradicijom, a „Jardin Exotique” se, kao nerealistični deo njegovog romana, može čitati gotovo kao eksplozija vorticizma; slikovitost ovog dela podseća na nadrealizam (pesnik koji liči na hodajuće violončelo), likovi u njemu su katkad tipovi modernističkih pisaca (jedan od njih je fanatični futurista u stilu Marinettija), a promene identiteta, poput kakvog sistema zaraze, predstavljaju jednu verziju intersubjektivnosti i neurotičnog transfera koji mnogo toga duguje postfrejdrovskoj psihologiji. U „Bašti” su okupljene sve ličnosti visoke evropske umetnosti: Rusi nalik na Čehova i Dostojevskog, Amerikanci poput Henrija Džejmsa i engleski pesnici. Sve ih mori autodafe, iz kojeg se jedino Teodora – makar u narativnom smislu – izbavljuje i odlazi u budućnost.

Kao i mnogi čitaoci, i sama sam dugo opčinjena „Egzotičnom baštom” iz *Priče Teodore Gudman*. Nakon uvodnog dela romana, koji izgleda prilično konvencionalno – smrt majke, priča o detinjstvu, emancipacija junakinje – Vajt Teodoru izlaže ubrzanom dezintegraciji. U snolikom narativu ona prizmatično postaje svaki lik. Ponovo se pojavljuju mistično cveće, polen, zlato i vatra; Teodora opšti sa duhovima i u izvesnom smislu postaje i sama duh; likovi su dekadentni, nezaposleni i vođeni sadističkim porivima, a govore neprestano o uništenju i usputnim okrutnostima koje su im zajedničke. Ipak, privlačnost se postiže eksperimentisanjem sa subjektivnošću i vremenom, kao i postupkom kojim se omogućava čitanje objekata u narativu u skladu sa pojmom koji Valter Benjamin naziva *dijalektičkom slikom*. Na ovaj način se materijalna kultura povezuje sa svojom istorijom, kristalizuje se jedan način posmatranja koji povezuje stázu i vreme, te nudi ne transcendentnost već „profana iluminacija” (Benjamin, 1979). Poznat po neodređenosti, Benjamin je želeo da izrazi istoriju koja počiva u slikama, način na koji se „progres” može preispitati kroz paralelno postojanje katastrofe (Benjamin, 473). „Bašta” je poput arkada iz Benjaminovih razmišljanja, prostor u kojem predmeti ne predstavljaju simbole idealnih celina, već su puni detalja spasenih od zaborava, ljage i smrtonosnog zatvaranja u „svetilište” naše krhke i vaskrsavajuće pažnje (Buck-Morss, 1991: 221). Kao što Perl konotativno predstavlja čitavu konstelaciju istorijskih referenci i dirljiva je u svojoj odbačenoj istorijskoj ulozi, tako i Teodora promišlja svoja sopstva, svoje identifikacije, kroz ličnu skromnu istoriju, rezimiranu u književnoj i fašističkoj Evropi. U središtu ovog dela je nautilus sa krhkom ljušturou, simbol putovanja, koji ikonički predstavlja kako integritet, tako i razaranja. Značajno je to da se radi o prirodnom fetišu, ne o robi ili postvarenju, te se na ovaj način utire put za pastoralno razrešenje na kraju romana.

U trećem delu romana, datom u vidu kratkog zaključka, Teodora pristiže u Novi Meksiko (Marr, 1991: 242), izlazi iz voza i odbacuje sve znake identifikacije (pasoš, novac, karte i ime), a zatim se zatiče u intimnom razgovoru sa muškarcem koji nije tu. Spokojno i sneno, u tonu fenomenologije ludila ili prosvetljenja, Teodora otkriva da se „pravo trajanje sastoji u množenju i deljenju” (314). Oko nje su svetlost, žito i ruralni mir. U jednom očaravajućem komentaru na pastoralne Pizarove slike, Klark navodi: „Ono što

je važno jeste da hijeratično bude neodvojivo od uobičajenog i da se ravnina iskrivi, začudno i nerazrešivo, udubljenjima i produbljivanjem” (Clark, 1999: 68). Klark govori o efektima zlatnih listova, koji se postižu određenim slikarskim tehnikama, o osećaju mirne dubine ispod istačkane površine i o, takoreći, solarnoj inteligenciji, koja bi mogla da ozrači scenu a da je ne liši obične i konkretne ljupkosti stvari. Vajt je, naravno, gajio više od prolaznog interesovanja za vizuelne umetnosti (Hewitt, 2002), a ono što se ovde izdvaja kao značajno jeste osećaj vizuelne paradigme na delu; nisu u pitanju samo dijalektičke slike, koje zahtevaju istorijsku svesnost, već i osećaj uspele opsene, koji predstavlja vrhunac znanja. Dakle, iracionalno ovde nije sasvim versko, nije hokus-pokus; mislim da se zapravo radi o promišljanju međuzavisnosti, smrti i tranzitivnosti sopstva. Moglo bi se tvrditi da u završnom delu romana ne postoji ništa „društveno” već samo sluđena unutrašnjost, ali time bi se zanemarila „Bašta” kao dugačka uvertira koja se zalaže za neminovnost lične istorije, čak i kada se radi o istoriji jednog mistika. Završni deo sadrži rasprostranjene simbole modernističkih konvencija – uzmimo za primer crnu ružu koja podrhtava na Teodorinom šeširu – ali isto tako sadrži i škripu gumenih čizama, srkutanje mleka, žvakanje hleba i ljubaznost stranaca.

Na kraju dela *Minima moralia*, nesrećni Adorno piše: „Jedina filozofija s kojom bi se moglo odgovorno stati naspram očaja, bila bi ona koja pokušava da sve stvari prikaže onako kako izgledaju sa stanovišta spasenja” (Adorno, 2022: par. 153). Kao i Benjamin, i on izražava eshatološke želje, a jasno je i da nisu svi vidovi natprirodnog isti. Auratično pouzdanje sa kojim Vajt stvara slike moglo bi se u najmanju ruku tumačiti kao probirljivo odbijanje nadmoći robe, a često bedna telesnost njegovih likova, koju, ako ćemo iskreno, sam Vajt nameće, ukazuje na želju da se pre svega sačuva jedna druga vrsta materijalizma, koji je svakako donekle apolitičan, ali i mudar u preispitivanju modernističkih formi i ideologija i čvrst u odbijanju autoritarne istorije. Evropa je odbačena zarad snažnog novog sveta; Australija se ne posmatra kroz prizmu „zakasnelosti” kojom se obično opisuje australijski modernizam (Ashcroft & Salter, 2000: 292–234) već predstavlja neophodnu fazu na putu do drugog otkrovenja. Za Benjamina je svrha profane iluminacije bila da razbije istorijski kontinuum i podseti nas na „sadašnje vreme” ostvarenog iskustva.⁵ Vajtov modernizam je, i pored svoje tipične ambivalentnosti, takođe snažan, pun pouzdanja i grubo materijalan. Štaviše, rekla bih da je vođen željom za opsenom završenosti, jednom slikarskom opsenom, koja je, kako mi se čini, u krajnjem ikonička.

⁵ „Primena teorije dijalektičkih slika [...] predstavlja Benjaminov pokušaj da prenese teoriju 'ideja' ili 'monada' izraženu u *Poreklu nemačke tragične drame* iz idealističkog u materijalistički okvir [...]. Osnovna razlika između dva izlaganja ove teorije jeste u tome što se drugo odriče referenci na tradiciju zapadne metafizike i umesto toga crpi inspiraciju iz konkretnih vidova savremenog društvenog života. Uprkos tome [...] i jedno i drugo pokušavaju da utvrde sliku transcendencije, a da pritom ostanu u potpunosti unutar granica empirijskog sveta iskustva. Oba pristupa su u konačnici zainteresovana za izbavljenje pojava iz profanog kontinuumu istorijskog postojanja i njihovu transformaciju u slike ispunjenja sadašnjeg vremena” (Wolin, 1982: 125–126).

LITERATURA:

- Adorno, T. (1974). The Stars Down to Earth. *Telos*, proleće, br. 19, 13–19.
- Adorno, T. (2022). *Minima moralia: Refleksije iz oštećenog života*. (A. Golijanin, prev.). Beograd: Anarhistička biblioteka. <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/theodor-adorno-minima-moralia> (pristupljeno 26. 4. 2023)
- Ashcroft, B. & Salter, J. (2000). Modernism's Empire: Australia and the Cultural Imperialism of Style. *Modernism and Empire: Writing and British Coloniality, 1890–1940*. (H. Booth i N. Rigby, ur.). United Kingdom: Manchester University Press, 292–234.
- Bauman, Z. (1989). *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity.
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1979). Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia. *One-Way Street and Other Writings*. London: New Left Books, 225–239.
- Benjamin, W. (2006). *The Origin of German Tragic Drama*. U: Santner, E. L. *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago: University of Chicago Press.
- Buck-Morss, S. (1991). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Clark, T. J. (1999). *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Dumm, T. & Butler, J. (2008). Giving Away, Giving Over: A Conversation with Judith Butler. *Massachusetts Review*, 49 (1–2), 95–105.
- Edmond, R. (2000). Home and Away: Degeneration in Modernist and Imperialist Discourse. *Modernism and Empire: Writing and British Coloniality, 1890–1940*. (H. Booth i N. Rigby, ur.). United Kingdom: Manchester University Press, 39–63.
- Hewitt, H. V. (2002). *Patrick White: Painter Manqué*. Melbourne: Miegunyah Press.
- Hope, A. D. (1939). Australia. *The Australian Poetry Library*. <http://www.poetrylibrary.edu.au/poets/hope-a-d/australia-0146006> (pristupljeno 8. 4. 2014)
- Marr, D. (1991). *Patrick White: A Life*. Sydney: Random House.
- Tucker, A. (2014). *Victory Girls*, NGA 71.42, National Gallery of Australia, <http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=82187> (pristupljeno 4. 4. 2014)
- Vajt, P. (2005). *Priča Theodore Gudman*. (S. Stojanović i Z. Putinčanin, prev.). Novi Sad: VEGA media.
- Wolin, R. (1982). *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*. New York: Columbia University Press.
- Yeats, W. B. (1903). *The Autumn of the Body. Ideas of Good and Evil*. London: A. H. Bullen.

(S engleskog prevela Tijana Parezanović)