

MIRA ŠUNJIĆ

## DOŽIVLJAVANJE POEZIJE

Odnos pjesnika i čitaoca s posebnim osvrtom  
na prijelaz iz Viktorijanskog u novo književno  
razdoblje.

Pjesništvo, kao i sve druge grane umjetnosti<sup>1)</sup>, među ostalim obilježjima ima i to da svojim specifičnim izrazom — putem pjesme — priopćuje značajno iskustvo pjesnika, t.j. ono ima moć da uspostavi veze razumijevanja i osjećaja između tudjeg objektiviziranog doživljaja i onoga koji mu prilazi, te da na taj način potakne određene psihičke procese i uzrokuje određena stanja duha. Estetska obilježja, koja se obično pridaju pjesmi, slici, kipu, nijesu zapravo obilježja tih objekata, nego obilježja onih stanja koja nastaju pod djelovanjem umjetničkog djela. I A. Richards u „Primijenjenoj Kritici<sup>2)</sup>” u uvodu izlaganja, što je polazna točka pjesničke kritike, kaže: „Poetry in itself is a mode of communication”, način priopćivanja.

Pjesma je dakle aktivni čin doživljavanja. Kakove će vrste biti sadržaj i intenzitet toga doživljavanja što ga pjesma priopćuje, kakovo će ga emotivno stanje popratiti, određuje mnogo čimbenika, koji nijesu ovisni samo o pjesmi, nego i o čitačevoj duševnoj strukturi i psihičkoj trenutnoj mobilizaciji. Pažljiv čitalac i ljubitelj poezije analizirajući svoja vlastita iskustva na području književnosti opazit će, kako stupanj zbliženja vremenski varira i zavisi od njemu nejasnih uvjeta i kako su trenovi potpune percepcije jedne pjesme relativno rijetki<sup>3)</sup>, te kako brzo izbljude, ako se ne nadje načina da se ta percepcija racionalizira i utvrdi nekim pomoćnim sredstvima. Takovi rijetki trenovi potpunog zbliženja su vrlo slični iskustvima mistika: tada nestaje granice između subjekta i objekta, vlastita se osobnost kao i svijest o materijalnoj stvarnosti rasplinjuju, te predmet promatranja potpuno

---

1) I. A. Richards u „Načelima književne kritike” (Principles of Literary Criticism, 1924) naziva umjetnost najuzvišenijim oblikom čovjekove aktivnosti priopćivanja (the supreme form of communicative activity).

2) ibid. Pactical Criticism, 1929.

3) I. A. Richards kaže, da „uopće nije prijeporno da se i kod čitanja iste pjesme često razlikuju iskustva što ga doživljavaju i dobri kritičari”. (It is unquestionable that the actual experiences, which even good critics undergo when reading... the same poem, differ widely.)

ispuni promatrača. Razloge za gradaciju zblizjenja djela i motrioca mi kratko rješavamo nazvavši ih neodređenom i blijedom riječju „raspoloženje”. Faktor koji određuje, sprečava ili pomaže ispravni prijam pjesme od strane čitaoca nastojat ćemo tokom ove rasprave malo osvijetliti.

Kada su tako nepostojane reakcije pojedinaca pri kojima igraju ulogu samo čimbenici individualne psihe na djelo umjetnika, očito je da će još složeniji čimbenici igrati ulogu kod procesa priopćenja, kada se radi o raznim pjesničkim epohama, a pogotovo o prijelaznim razdobljima. Međutim razlike u doživljavanju nijesu od tolike važnosti, ukoliko one ne izmjenjuju ocjenu djela o kojemu se radi i ne dovode u pitanje njegovu vrijednost. One postaju kobne, kad se u doživljaju čitaoca iz temelja izobliče bitne osobitosti pjesnikova iskustva, one osobitosti od kojih zavisi i sam sud o djelu.

U pitanju priopćenja svijesna racionalna nakana pjesnikova ne igra veliku ulogu, jer pjesnikovi porivi i želje često izvire iz područja podsvijesti, te ih ni on sam nije možda pravo dokučio i uočio. Premda se kritik mora obazrijeti na umjetničko stvaranje s te točke, sa stano- višta prijenosa iskustva na čitaoca, obično je pjesnikova želja da priopći određeni sadržaj jedan od sporednih njegovih poriva, jer se sva nastojanja umjetnika usmjeruju na to da nađe po svom osjećaju adekvatan, pravi oblik za vlastiti doživljaj, i gotovo je redovito uspjeh prijenosa njegova djela u razmjeru s uspjehom da on svojim orudjem konkretizira vlastito iskustvo. T. S. Eliot kao kritičar dijeli široke ovlasti čitaocu i daje mu pravo da otkrije u pjesmi elemente koji su samome pjesniku nepoznati, da osjeti sjene značenja i osjećajne odjeke kojih ni on sam nije opazio, jer uzima u obzir da pjesnik radi pod pritiskom njemu samu nepoznatih sila vlastite psihe i jer je mnogo toga što ulazi u pjesmu ovisno o vezama i unutaršnjim zbivanjima, koja su za kreativni akt važnija nego li svijesna duhovna djelatnost.

Kritika i estetika od Aristotela do najnovijeg doba, baveći se kreativnim procesom i umjetničkim djelom, težila je objasniti što je to što čini djelo umjetnošću, kakov je to ključ što otvara vrata u življi svijet mašte, koji je i radosniji i turbniji od svijeta svagdašnjice. Toj su tajanstvenoj moći nadijevali razna imena — genija, inspiracije, nju su pjesnici dobivali kao dar od bogova, međutim ona i danas izmiče formulaciji. Ali cijelo težište analiza bilo je postavljeno na samo djelo i umjetnika, te su i kritika i estetika zanemarile da zavire u psihu onoga kome je djelo namijenjeno, koji ga doživljava i o njemu sudi.

Međutim učinak umjetničkog djela, „response”, odazov čitaoca, kako ga engleska kritika naziva, ishod je suradnje, te je novija kritika, uzevši u pomoć psihologiju, spoznala koliko je kod te suradnje odlučujuće i ono što je čitalac u njoj doprinio. Taj „odazov” psihički je doživljaj čitaoca, kojemu su, ako je i malo uspješan, glavni obrisi donekle uvjetovani samim djelom kao stimulansom i organizatorom, ali s druge strane taj odazov zavisi i od cijele duhovne strukture i osobnog iskustva čitaoca, koji na zov pjesnika mobilizira svoje već spremne racionalne

i emotivne zalihe da stvori slike, predodžbe i misli, koje će se uklopiti u novu cjelinu, novo harmonično i značajno iskustvo.

Prije nego što se pođe dalje potrebno je naglasiti, da usprkos razlikama u doživljavanju pjesme postoje granice unutar kojih se, za kompetentnog čitaoca, te razlike kreću i da, usprkos varijacijama, ono što je bitno i na čemu se stvara sud ostaje isto. Kad izostane susret, kada dođe do nerazumijevanja ili potpuno krivog razumijevanja, odgovorna je nespremnost čitaočeva koja onemogućuje prijam u umjetničkog djela. Razloge koji dovode do te nespremnosti iznijet ćemo kasnije, kratko upozoravajući na neispravan stav kritike u nekim razdobljima spram pojedinih pjesničkih struja, a potanje ocrtavajući odnos publike u novije doba, koja se i nesvjesno još kreće unutar koncepcija Viktorijanskog doba, spram prvog pjesnika poratne generacije T. S. Eliota, prvoga što se našao licem u lice s novijom stvarnošću i unio je u svoje umjetničko stvaranje.

Povijest kritike pokazuje kako su i poznavaoци književnosti i ugledni kritičari katkada ili nepotpuno ili krivo doživjeli pjesničko djelo, te ga na toj svojoj osnovi krivo sudili, ili mu uopće nijesu mogli prići, te mu zbog toga zanijekali svaku vrijednost. Povijest književnosti puna je takovih slučajeva. Kao ilustraciju dovoljno je navesti samo nekoliko primjera.

Poznat je slučaj Gabriela Harveya, prijatelja Edmunda Spensera. On je primjer kako intelektualne predrasude mogu blokirati čitav aparat estetskog odazova. Fanatična vjera da se kvantitativna načela grčke metrike mogu nacijepiti na engleski jezik i udivljenje za klasičnu epiku njega su učinili nesposobnim da shvati nastojanja svog prijatelja Spensera, koji je tražio umjetničke oblike gdje bi mogao unijeti sve bogatstvo sredovječne viteške romance u okviru moralnih težnja renesansnog puritanca, koji slijedi Aristotelov ideal kreposti. Klasika ne pozna alegorije, pa je ni Harvey ne priznaje. Dokle ga opsjeda veličajnost pravilnog heksametra, još je manje spreman čuti glazbu Spenserove stance i inkantatorski čar posljednjeg joj dvanaesterca, koji mami u čarobne livade i šume napućene bićima mašte. Harvey naziva stvaraoca „Vilinje kraljice“<sup>4)</sup> „ružnim patuljkom“ koji je „ukrao Apolonov vijenac i pobjegao s njime“<sup>5)</sup>.

Dryden je primjer velikoga kritičara, čiji je osjećaj za ono pravo u poeziji bio jači od utjecaja opće atmosfere, te su tako načela u koja je vjerovao i klasična teorija književnosti s odredjenim pravilima samo donekle modificirali njegov doživljaj ljepote i nikada ga nijesu do kraja zaveli u bludnju. U doba kada se na svaki romantičen individualizam i neobuzdanost mašte gledalo prijekim okom i kad je vrhovno pravilo života i umjetnosti bila klasična odmjeranost, on uz prigovore ipak priznaje genij divljem Shakespereu i veli da je „uvijek velik kad mu se pruži velika prilika“<sup>6)</sup>. Medjutim i on se usuđuje ispraviti „Antonija i

<sup>4)</sup> Edmund Spenser: *Faerie Queene*, 1586.

<sup>5)</sup> „Hobgoblin runne away with a garland from Apollo“.

<sup>6)</sup> John Dryden: *An Essay on Dramatic Poesie*, 1586.

Kleopatra" i preraditi sadržaj te tragedije u svojoj drami „Sve za ljubav”<sup>7)</sup> da tako bude sukladna s idealom herojske drame sa sretnim svršetkom.

Lako je shvatiti zašto Samuel Johnson, uravnoteženi, sredjeni književni diktator osamnaestoga vijeka, u biografiji Cowleya<sup>8)</sup> pokazuje nerazumijevanje za duhovite, ironične i originalne pjesnike metafizičke škole sedamnaestog stoljeća. Nikakovo pravilo ne sputava igru njihova pjesničkog duha, koji se bez strahopočitanja dodiruje i tijela i duše. I njima je, kao i modernoj pjesničkoj školi, dobra svaka riječ ako dobro služi, i oni unose ritam živoga govora u stih. U eri dotjeranog antiteičkog deseterca složenog po parovima srokov<sup>9)</sup> nije čudo da kritici vrijeđa uho njihov pjesnički stil, koji poprima ritam misli i emocije i s njima se mijenja. Njima Johnson osporava poznavanje tehničke strane pjesničkog posla<sup>10)</sup> i nastavlja da su oni izgubili pravo na ime pjesnika, ako je ispravna Aristotelova definicija da je poezija „ars imitationis”, umjetnost oponašanja, jer su se udaljili od prirode. Kao što ima trun istine u Harveyjevoj karikaturi Spensera, tako i Johnson, usprkos ili možda upravo zbog racionaliziranih predrasuda koje ga sprečavaju da kod metafizičara osjeti ono što je vrijedno i u pozitivnom smislu neobično, točno uočava opasnosti njihove metode, kad prijedje u manirizam. Johnsonova osuda je bila i osuda njegova vremena.

Tako su metafizički pjesnici zabačeni i šutjeli su oko stoljeće i po, jer su njihova intelektualna radoznalost, smionost i gruba otvorenost i u pogledu sadržaja i u pogledu oblika zbunjivale i vrijeđale razdoblja smirenih društvenih odnosa i ustaljenih filozofskih načela.

U doba iza Prvog Svjetskog rata pjesme metafizičara, a osobito Johna Donnea, iznova su postale nešto živo i značajno za intelektualce tada mlade generacije. Kada se postojeći sistem vrjednota poljuljao i kada su oni osjetili potrebu da preorijentiraju svoja gledanja i nađu odgovore na nova pitanja, na koja su ih silile priiike, oni su posegnuli za pjesnicima prošlosti koji su se jednom nalazili u sličnom položaju. Jer i pjesnici Donneove škole našli su se licem u lice sa svijetom i Sve-mirom čija se je slika naglo mijenjala pod pritiskom nove nauke. Spoznaje Galileja i Kopernika pokolebale su predodžbu Svemira, a gubitak vjere u Ptolomejski sustav uzdrmao je temeljima misli. Kopernik je umro još god. 1543., a njegova je teorija ostala oko pedeset godina bez odjeka u javnosti. Ali kada je god. 1610. objavljena Galilejeva rasprava „Siderius Nuncius”, javnost je brzo postala svijesna značenja tih astronomskih otkrića, te H. Wotton, suvremeni engleski učenjak kratko vrijeme iza toga piše, da je „Galileo srušio svu dosadašnju astronomiju”, a jedva godinu dana kasnije nalazimo u Donneovu pjesništvu odjeke tih zbivanja. Ti stihovi trepte od nemira i zaprepaščenja nad ruševinama svemirskog sistema, koji je određivao

<sup>7)</sup> John Dryden: All for Love, 1678.

<sup>8)</sup> Samuel Johnson: Lives of the Poets (Life of Cowley; 1777.)

<sup>9)</sup> „Heroic Couplet”, kojim se služe Dryden i Pope.

<sup>10)</sup> U spomenutoj biografiji veli: „... instead of writing poetry they wrote verses, and very often such verses as stood the trial of fingers better than the ear ...”.

čovjekov odnošaj sa svijetom od Aristotela i bio ustaljen kroz čitave dvije tisuće godina. U „Anatomiji Svijeta” on pjeva „...nova filozofija izlaže sumnji sve...”<sup>11)</sup> Ista takova sumnja boji sve misli i osjećaje T. S. Eliotove generacije, jer je nauka devetnaestog stoljeća priradila tlo za slične udarce, koje je u punini osjetilo istom dvadeseto stoljeće. Medjutim na taj predmet ćemo se kasnije ponovo osvrnuti uspoređujući intelektualnu klimu Viktorijanskog doba sa godinama između 1920. i 1930.

I ironija, kojom je protkana metafizička poezija, a koja je zapravo svijetlo intelekta što zahvaća predmet za svih strana pa i s naličja, isto je toleko godila razočaranom skeptičnome pokoljenju dvadesetih godina ovoga stoljeća koliko ga je i razdraživala „high seriousness”, duboka ozbiljnost svojstvena viktorijancima na čijoj su se poeziji oni sami odgojili. Ta „duboka ozbiljnost” isključuje ironiju, jer točno određuje odnos promatrača spram predmeta promatranja, a potječe iz sigurnih životnih načela i utvrđenog gledanja na čovjeka, te pokazuje predmet samo u određenom, stalnome svijetlu. Složena višestvuka imaginativna istina o predmetu, koja bi zahvatila i svijetla mjesta, i sjene i polusjene, skrivena je promatraču koji polazi sa apsolutnih postava o vrijednostima i koji svoje gledište ne pomjera dok mu je predmet još pred duhovnim okom. Poezija, kojoj je izhodište takov stav, isključuje varijacije tona i raspoloženja unutar jedne poetske jedinice, odbacuje sve ono što narušuje jedinstvo u običnom, vidljivom smislu riječi, te isključuje neke aspekte predmeta. Mladim pjesnicima takovo gledanje učinilo se je lažnim, a date slike života varavim poetiziranjem, jer su se njima neki aspekti života ukazali drugačijima. Njima je bila potrebna metoda koja će im omogućiti integraciju njihova iskustva u pjesničko stvaranje, a tu su im pomogli Donne i metafizički pjesnici. Ironija je jedini put da se u poeziju unesu elementi na oko neprijateljski cjelini, da se i svijetla i tamna tkiva spredu u jednu nit i suprotnosti jedna uz drugu iznesu i jedna s drugom usklade, jer je ona ono što jednu tvrdnju promjenom tona preobliči i tom promjenom navijesti da nije isključena ni protutvrdnja. Ako se putem konteksta koji protječe ili slijedi pjesničku tvrdnju, ona preobliči, tu je na djelu ironija, koja dopušta pomjeranje pjesnikova gledišta i omogućuje da se u jednu pjesničku cjelinu uključe na oko suprotni elementi. Pjesnici, koji su poslije prvog rata postali potpuno svijesni naličja životnih iskustva prije prosječnog čitaoca i koji su odbili da se tješe formulama predšasnika što su za njih prestale vrijediti, istjerivali su čitaoca iz njegova „raja budala”, „fools' paradise”, u kojemu više ili manje svi mi rado ostajemo, i izložili ga vjetrovima stvarnosti od kojih se svi mi sklanjamo.

Duhovna tjeskoba i fizička iskustva rata približili su mladim pjesnicima teme smrti, raspadanja i kostura, koji su opsijedali maštu i misli metafizičara. Način kako su oni zapretavali u pepeo ironije i sarkazma živi žar osjećaja služio je mladima i kako samoobrana,

<sup>11)</sup> John Donne: An Anatomie of the World: The First Anniversary (1611.)

poučivši ih kako da izluče iz svoje duše sentimentalnost, da izbjegnju osjećajnost, kojoj se nijesu smjeli podati, ako su željeli sačuvati duševnu ravnotežu i bez treptanja upraviti pogled na ono što su htjeli pjesnički obraditi.

Dva su čovjeka mnogo pridonijela da se obnovi zanimanje za J. Donnea i metafizičku pjesničku školu. To je bio profesor Grierson, koji je iza Prvog Svjetskog rata izdao antologiju metafizičkih pjesnika i popratio je izvrsnim kritičkim pregledom<sup>12)</sup>. Tom je prilikom T. S. Eliot objavio svoj poznati esej o metafizičkoj poeziji<sup>13)</sup>, u kojemu je racionalizirao sve ono u čemu se pjesnički nazori i praksa tih pjesnika dodiruju s nazorima i praksom novoga pjesničkog pokoljenja, a u prvom redu s njegovim vlastitim nazorima. Pisac, rasčlanjujući pjesničke osobitosti metafizičara, istodobno zaobilaznim putem daje naslutiti za čim on sam kao pjesnik teži, te se dotiče i pitanja odnosa intelekta i emocije, a to je središnje pitanje što ga on obradjuje kao kritičar i nastoji riješiti kao pjesnik.

U istom je eseju iznio i optužbu, da se u posljednja dva stoljeća u engleskom pjesništvu opaža dubok rascjep izmjedju osjećaja i misli, emocije i intelekta, što on naziva „dissociation of sensibility”. Poeziji romantika pri koncu osamnaestog stoljeća koji se prepuštaju kaosu osobnog osjećaja nedostaje, on kaže integralne okosnice misli koja bi uvela reda u nered i stihu dala jedrinu. Za viktorijanske prvake Tennysona i Browninga tvrdi, da su to pjesnici koji i misle, ali „ne osjećaju prisutnost svoje misli čutilima, onako kao što se osjeća prisutnost ruže po mirisu”.<sup>14)</sup> Donne je pjesnik koji emotivno doživljava misao, a ta je misao aktuelna i povezana sa najznačajnijim mislima koje su pokretale njegovo vrijeme. I T. S. Eliot, prvi predstavnik i govornik modernog pjesništva, drži da pjesnik mora biti instrument koji će osjetljivo registrirati sva strujanja života sadašnjice i uobličiti ih u svojoj umjetnosti; stoga mu je Donne privremeno mogao pružiti pomoć na njegovu pjesničkom putu. Da je to on rano osjetio, svjedoči uz taj esej i pjesma „Šapati besmrtnosti” („Whispers of Immortality”), koju je napisao još god. 1917.

Ovaj slučaj obnove i prisnog odnosa između skupine pjesnika jedne davne škole i pokretača mladog pjesničkog smjera, kojima je iskustvo vremenski udaljenijih pjesnika bolje poslužilo nego iskustvo vlastitih pretšasnika, pokazuje što određuje stupanj i kakvoću prijenosa pjesničkog doživljavanja i koliko je taj prijenos ovisan o intelektualnoj pozadini života uopće kao i pozadini psihe pojedinca; ali u ovom slučaju ne radi se o širokoj čitalačkoj publici, jer ta još nije bila svijesna promijenjene klime svoga vremena, nego o uskom broju pjesnika i intelektualaca, koji su tek nakon nekoliko godina uspjeli

<sup>12)</sup> *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century; selected and edited by Herbert J. C. Grierson, Oxford, 1921.*

<sup>13)</sup> *The Metaphysical Poets, 1921.*

<sup>14)</sup> „Tennyson and Browning are poets, and they think but they do not feel their thought as immediately as the odour of a rose.”

svoja gledanja prenijeti i na nešto širi krug. Pregled kritike posljednjih četrdeset godina pokazuje kako je mala ali uporna skupina kritičara, koji su uglavnom bili i pjesnici, pripravljala tlo da se stubokom izmijenjene kritička gledišta i da se uspostave nove pjesničke vrijednosti<sup>15</sup>). Većina onoga što su oni napisali neizravno smjera da psihički pripravi čitaoca na ispravan pristup njihovim vlastitim stihovima i da ukloni intelektualne zapreke, koje stoje na putu uspješnom priopćivanju. Tako pjesništvo modernih i njihov esejistički rad čine jednu cjelinu, koja se upotpunjuje.

Dok razmatramo odnos pjesnika i čitaoca t. j. kritičara kroz povijest engleske književnosti, nameće nam se jedna misao. Pjesnik uspijeva priopćiti svoj doživljaj putem djela potpunije i bolje u onim razdobljima u kojima postoji neko opće jedinstvo pogleda i moralnih zasada. Kada su pjesnici vjesnici promjene, koji uz filozofe prvi provode reviziju dotrajalih pogleda, tada je otežčano, pa čak i onemogućeno uspješno priopćenje od strane onih koji se po zakonima ustrajnosti opiru da kod sebe provedu izmjene općih pogleda. U svrhu lakšeg izlaganja, premda je svako razgraničavanje donekle opasno, razgraničiti ćemo tok književnog razvoja na statična i dinamična razdoblja, ili — nazovimo ih drugačije — na klasična i romantična, kako je te pojmove definirao profesor Grierson u jednom predavanju<sup>16</sup>), a razradio Herbert Read u raspravi „Oblik u modernom pjesništvu”<sup>17</sup>). Po toj definiciji romantični pjesnik je onaj koji kao izraz onoga što želi priopćiti upotrebljava novi oblik što ga kritičar Read zove organskim oblikom. On kaže da organski oblik nastaje onda „kad umjetničko djelo slijedi svoje unutarnje zakone, koji nastaju zajedno s njegovim vlastitim nastankom kad nastupi invencija, a stapaju u jedno nedeljivo i djelotvorno jedinstvo i strukturu i sadržaj.”<sup>18</sup>) Klasični pjesnik služi se apstraktnim oblikom, to jest već ustaljenim priznatim i točno odredjenim pjesničkim uzorcima iz prošlosti kad se je organski oblik stabilizirao. Birajući medju već usvojenim oblicima on svoju invenciju steže i prilagođuje disciplini izvan sama sebe.

Kad jaki pjesnički duhovi osjete nezadovoljstvo sa postojećim pjesničkim oblicima, a to nastaje kada se ono što žele izraziti sadržajno iz temelja razlikuje od konvencionalnog pjesničkog materijala, obično je to znak prijelaznog, dinamičnog pjesničkog razdoblja, kakovo je na primjer bilo ono od 1780. od 1810. ili ono od 1915. do 1930., a

<sup>15</sup>) Dva pjesnika koji u svoje doba u devetnaestom stoljeću uopće nijesu prodrli u javnost, G. M. Hopkins i Emily Dickinson, postali su pjesnici pjesnika i izvršili svoj utjecaj na poeziju mlađih, dok su priznata viktorijanska imena potisnuta u pozadinu. U toku je i književni boj oko pjesničkog mjesta Johna Milтона, a u tom sukobu su napadači T. S. Eliot i F. R. Leavis, dok je branitelj poštovalac Miltonov W. M. E. Tillyard.

<sup>16</sup>) Preštampanom u „Pozadini engleske književnosti” (The Background of English Literature, 1925).

<sup>17</sup>) Herbert Read: Form in Modern Poetry, 1932.

<sup>18</sup>) Izvornik glasi: „When a work of art has its own inherent laws, originating with its very intention and fusing in one vital unity both structure and content.”

takova razdoblja su i predznak općih izmjena životnih oblika i nazora. Oni se tada privremeno trgaju od ustaljene pjesničke tradicije, a novi sadržaji koji zaokupljaju pjesnika razbijaju gotove pjesničke uzorke na koje je čitalac navikao i koje ovaj jedine smatra pjesničkim. Tada pjesnik krči nova „prozaična“ područja za poeziju i stvara novu poetsku dikciju iz „prozaičnih“ izvora svagdašnjega govorenog jezika. Tim novim katkada strmoglavnim stazama čitalačko općinstvo, pa čak i kritika stručnjaka, isprva nikako ne želi pratiti pjesnika, a i kasnije ga nevoljko prati. Uspostava veze je otežčana, jer nedostaje psihološke priprave i u pogledu sadržaja i u pogledu oblika kada se radi o pjesmi organskog oblika koja nastaje na takovim crtama loma evolucije pjesništva.

Primjeri iz doba „romantičkog razdoblja“ u užem smislu riječi, koje nastupa objavom Lirskih Balada<sup>19)</sup>, a koje su plod suradnje Wordswortha i Coleridgea, pokazuju kako se slabo ljudski duh odziva poeziji gdje ona ne sadrži materijal kojemu se je on navikao odzivati. I. A. Richards te već pripravne emotivne odazove naziva „Stock Responses“<sup>20)</sup>. Među ostalim zaprekama koje dovode do neispravnog shvaćanja pjesme on navodi i te već gotove „odazove“ i ovako opisuje njihovo djelovanje. Ti u psihi čitaoca spremni i već gotovi „odazovi“ nalaze priliku da izađu na površinu i stupe na djelo „kad god se neka pjesma ili prividno ili doista tiče pogleda ili osjećaja, koji su se potpuno pripravili u čitačevoj svijesti, tako da se ono što tada slijedi ukazuje kao nešto zavisno više od čitaoca nego od sama pjesnika. Pjesnik je samo onaj koji je pritisnuo gumb i time je njegov posao gotov, jer se je tog trena gramofonska ploča počela okretati i otpjevat će nešto što je djelomično (ili potpuno) nezavisno od same pjesme“, koja bi imala u glavnim crtama odrediti čitačevo iskustvo<sup>21)</sup>. Kao što ta pripravljena stanja čitaoca dovode do krivog shvaćanja pjesme, tako ona olakšavaju pristup konvencionalnoj poeziji, koja obradjuje opće prihvaćene misli sa opće priznatih emotivnih stajališta.

Medjutim Wordsworth i Coleridge odbacuju i sadržaj dotadanje poezije, kao što se odriču i njezina oblika i rječnika. Iza apstrakcije općenitosti oni poeziju vraćaju na zemlju i pomiču iz grada u planine, a težište s odabranog plemenitaša prebacuju na čedo prirode, gorštaka, pa čak i na ludu. Oni nastoje pjesmi vratiti magiju, izvesti je iz glatkog okova dvostihova povezanog srokom u slobodu raznih ritmova i stanca balade, i odbaciti rječnik pozlaćenih riječi čija se je pozlata rukovanjem mnogih već izlizala. Wordsworth se protiv poetskoj dikciji uopće i tvrdi da je jezik pjesnika jezik običnog čovjeka u stanju uzbudjena. Naravno, ni on sam nije bio dosljedan toj tvrdnji, ali je osvježio usta-

<sup>19)</sup> Lyrical Ballads, 1798. Lirske balade uz predgovor W. Wordswortha koji je objavljen uz drugo izdanje toga djela (1800) i uz XIV. poglavlje knjige „Književne biografije“ (Biographia Literaria, 1817.) čine neku vrstu manifesta prve faze romantizma i formuliraju praksu i teoriju nove poezije.

<sup>20)</sup> I. A. Richards: Practical Criticism, 1929.

<sup>21)</sup> ibd. Introduction, str. 15.



jali rječnik klasicizma obnovom iz živih izvora jezika, kao što su Coleridge i kasnije Keats dali novu vitalnost davno zaboravljenim riječima.

Ali većina suvremenika 1798.—1810. bila je još zadovoljna poezijom kako ju je ostavio Aleksandar Pope i kako su je nastavili sljedbenici njegove pjesničke tehnike. Podnosili su i blagu primjesu nove sentimentalnosti, ali nisu bili pripravnici da osjećaju prepuste središnju ulogu u stvaralačkom procesu. Skromne djevojke, djeca prirode,<sup>22)</sup> seljaci<sup>23)</sup> kojih je značaj uobličilo veličanstvo planina, lude što pobuđuju najdublje izvore ljubavi i požrtvornosti<sup>24)</sup>, stari sakupljač pijavica, koji kao da se svojom moralnom upornošću i snagom slio sa krajolikom u kojemu se kreće<sup>25)</sup>, svi oni za suvremenike nijesu bili dostojni da im itko prebaci preko ramena čarobni plašt poezije. Kada su „Lirske Balade” objavljene, pokretači tog novog pjesničkog smjera bili su meta teške poruge i žestokih napadaja štampe. Taj neprijateljski stav dosta dugo traje, te još 1807. Edinburgh Review napada Wordsworthovu „Odu besmrtnosti”, jedno od najboljih pjesnikovih djela.<sup>26)</sup> Bolje ne prolazi ni Coleridgeova „Christabel”, kao ni „Stari mornar” („Ancient Mariner”)<sup>27)</sup>. Nije bolje prošao ni John Keats<sup>28)</sup>, pjesnik mlađeg društva romantičara, koji se dalje upotpunio područje pjesničkog stvaranja oživljevaš spenserijansko naslijeđe i sredovječnu legendu, koji je želeo ocrtati maglovite sjene „Velih ko oblak simbola romance o viteštvu starom”, simbola koje je vidio na „noćnome licu zvijezdama osutog neba”<sup>29)</sup>.

Mane romantičara, te pretjeranosti i neumjerenosti zbog pomankanja ravnoteže, suvremena kritika nije samo lako uočila, nego su joj se učinile tako goleme, jer nije uspjela uopće doživjeti tu vrstu pjesništva. A ipak nije vjerojatno da je uzrok tim promašenim sudovima potpun nedostatak estetskog osjećaja. Kod kritičara i teoretičara književnosti opće pretpostavke i vjera u postojeće formule, poput optičke leće udešene samo za stanovitu udaljenost, mute jasan pogled na nove teme i nove oblike pjesme. Mi a priori smatramo pjesničkim one sadržaje koji su već bili predmet pjesme, a kada postoji uspješna obrada takovog sadržaja, onda sličan sadržaj očekujemo i želimo u sličnoj obradi, te se odupiremo drugačijoj. Ta psihološki utvrđena činjenica

<sup>22)</sup> W. Wordsworth: Lucy poems.

<sup>23)</sup> W. Wordsworth: Michael.

<sup>24)</sup> W. Wordsworth: The Idiot Boy.

<sup>25)</sup> W. Wordsworth: Resolution and Independence (The Leech Gatherer).

<sup>26)</sup> Pisac članka kaže: „To je bez sumnje najnečitljiviji i najnerazumljiviji dio ovoga izdanja...”

<sup>27)</sup> „Christabel” je nazvana „raspodijom delirija”, a „Stari mornar” „holandskim pokušajem da se sve zamračni njemačkom mistikom...”

<sup>28)</sup> Kada su 1817. izašle njegove pjesme „Poems”, Blackwood’s Magazine teško napada njega zajedno s njegovim beznačajnim suvremenikom Leigh Huntom i te oba vrsta pod zajednički naziv „Koknijske pjesničke škole” (Cockney School, of Poetry).

<sup>29)</sup> J. Keats, sonet „When I have fears . . . ” „ . . . When I behold, upon the night’s starr’d face / Huge cloudy symbols of a high romance . . . ”

objašnjava, zašto je nesporazum između pjesnika s jedne strane a kritičara i čitaoca s druge strane tako čest u dinamičkim pjesničkim razdobljima, kada dolazi do nagle izmjene i sadržaja i oblika u poeziji.

Budući da je, kako smo rekli, uz neke individualne razlike, psiha prosječnog čitaoca pjesama određena dobom u kojemu on živi i okolinom iz koje crpi intelektualna i emotivna iskustva, to će — od pojedine riječi i pjesničkog tropa do cijele zamisli i opće strukture pjesme — uslijediti to lakši prijenos na čitaoca, što se pjesnik manje udalji od opće prihvaćenih konvencija.

Pogledajmo u kakovom se odnosu prema pjesniku nalazi čitalac kada se radi samo o rječniku u razdobljima prijelaza.

Riječ je prvotna, temeljna gradja pjesme, kao što je i gradja svakog govornog izražajnog pokušaja. Pjesnik je nalazi gotovu u jeziku, ali joj vrijednost nije poput vrijednosti u čistoj nauci matematički apsolutna i nepromjenjiva. Čak i osobno iskustvo odlučuje o osjećajnoj vrijednosti riječi, te ona unutar određenih granica varira. Pjesnik joj kontekstom pjesme ograničuje, utvrđuje i oživljava jedno značenje, on ga širi ili suzuje. Ali i čitalac prinosi svoje iskustvo, kad se podaje utjecaju pjesnikove riječi.

Kako sadržaji pojedinih riječi, samih po sebi nevezanih tekstem, mogu varirati, neka nam kao primjer posluži riječ „more”.

Onome tko ga je samo jedanput vidio sa Plasa ili Dinare za tiha dana ono bi bilo samo slika daleko razastrte plave maglice. Za onoga koji je posredno doživio more, učeći o njemu nešto u školi ili iz zemljopisa, ono je velika slana voda, koja je ispunila duboke kotline među izbočenim dijelovima suha tla, a u njoj žive ribe, ravne je površine, po njoj se miču valovi, kad pušu vjetrovi, i plove brodovi. Onaj prvi je vizuelno doživio nešto sadržajem ograničeno što je nerazlučivo podsvijesno vezano s nečim sličnim što je nekad pri ovakovu ili onakovu raspoloženju vidio. Njemu riječ „more” nema iste osjećajne vrijednosti niti je njegova spoznaja o moru vezana uz iste doživljaje kao u onog drugoga, u kojega je goli opis mora nizom raznih riječi izazvao niz više ili manje konkretnih predočaba, a te predodžbe u svojoj sukcesiji popraćene raznolikim osjećajima nijesu mogle stvoriti onakav simultan ali sadržajem ograničen doživljaj mora kao cjeline. Navodimo i treći slučaj. Onome tko poznaje more od prvih dana djetinjstva riječ „more” je mnogolika i krcata sadržajem, puna snage i sposobna pobuditi najsloženija osjećajna stanja dragosti i strahote, zanosa i čežnje, ona privlači bezbroj asocijativnih nizova i slika munjevitom brzinom, povod je velikom broju vidnih, slušnih i mirisnih predstava, pa osjeta topline i hlada.

I tako redom. Što se više udaljujemo od riječi kojoj je značenje pojedina nauka za svoje područje točno odredila i ograničila, to više takozvani „emotivni” rječnik, jezik umjetnosti, poprima u raznim slučajevima davanja i kod raznih primalaca, kao oblak kad se svijetlo mijenja, druge nuance boje i tona. Stvaralac pjesnik kroz kontekst pjesme je to svijetlo, ali ni doživljene stare odsjeve čitalac ne uspijeva odlučiti, te i oni pridonose svoje.

Kako u pjesničkom kontekstu može za čitaoca dotad razmjerno ravnodušna riječ najednom oživjeti i kako nas pjesnik zapravo uči gledati svojim okom i opažati svojim osjetilima uokvirujući riječi u slike, neka bude primjer riječ „grad”, „cité” u dva stiha Baudelaireove pjesme „Les sept Vieillards”, koja mi je sad slučajno izronila iz sjećanja.

„O puni vreve grade, gdje stanuju sanje,  
gdje prolaznika dotiče sablast pri punome danu!”<sup>30)</sup>

Premda se tu riječ „grad” odnosi na Pariz, čitalac koji je te stihove prisvojio, čuvši samo tu riječ, često će osjetiti njihovu jeku i tajanstvene sjene pjesnikovih slika. Tako se za one koji čitaju poeziju riječi nabijaju potencijalnim sadržajem ne samo putem iskustva u izravnom proživljavanju nego i iskustvom u svjetovima pjesnika.

Travanj „sa blagim rosnim kišama”, „kada male ptice skladaju napjeve”, „svibanj sa šarenim livadama” prvi je davno<sup>31)</sup> u engleskoj književnosti prikazao Chaucer, i to sa toliko jednostavne svježine, da je za dugo odredio popratni osjećaj tim riječima. Riječi mjesec „blijedi lualica”, san „melem za tugu”, vrijeme „koje sve proždire” i mnoge druge elizabetski su pjesnici soneta ispunili pjesničkom sadržinom. Tako pjesnik puni jezik jekama ljepote. Donne i metafizičari osposobili su jedan drugi rječnik da odmijene već umorne, omlohavjele termine. Kad bi se htjela ispisati izmjena sadržaja pojedinih riječi, izvrsno bi kao primjer poslužila analiza sadržaja riječi „priroda” (nature), kako ju je upotrebio i što pod njom misli Alexander Pope, a što je taj isti slovnici niz značio za Williama Wordswortha, te bi iz te analize razlika uskrsla dva posve drugačija idejna svijeta i dvije životne koncepcije. I riječ „proljeće”, simbol mladosti i obnove života za dugi niz generacija, oko dvadesetih godina ovog stoljeća izgubila je svoj dotadašnji lik i kod T. S. Eliota travanj je „najokrutniji mjesec”<sup>32)</sup>, a svibanj „izopačen”<sup>33)</sup>.

Tako kada pjesnik jednoga razdoblja osjeti da je sadržajna i emotivna zaliha riječi, koja se nagomilala dugom pjesničkom upotrebom, za njega teret koji ga smeta, on te riječi kontekstom ogoljuje i opet zadođijeva drugim emotivnim sadržajem. Da se točno i čisto izrazi, on odbacuje i veći dio postojećeg pjesničkog rječnika, jer nije prikladan njegovoj viziji, i naknadjuje ga onim riječima koje su mu podatnije zbog svoje svježine. On svojim kontekstom bogati neutralne riječi sadržajem. On prezire upotrebu „izlizanih” i već „zgužvanih” riječi, kako ih je Dante<sup>34)</sup> nazvao, i laća se „rutavih”, jer za njega nema po sebi „lijepih” ili „ružnih” riječi, jer su mu one samo sredstvo.

<sup>30)</sup> „Fourmilliante cité, cité pleine de rêves,/Ou le spectre en plein jour raccroche le passant!”

<sup>31)</sup> Chaucer (1340—1400.): The Canterbury Tales: When that Aprille with his shoures sote. . . And smale fowles maken melodye

<sup>32)</sup> T. S. Eliot: The Waste Land. „April is the cruelest month. . .”

<sup>33)</sup> T. S. Eliot: Gerontion. „In depraved May. . .”

<sup>34)</sup> Dante: De Vulgari Eloquentia (knjiga II. Pogl. VII.)

Tu izmjenu pjesničkog rječnika proveo je W. Wordsworth na koncu osamnaestog stoljeća, a to je isto u drugoj dekadi dvadesetog učinio T. S. Eliot, i za njim mladi pjesnici tadašnjice. Medjutim čitalac je prirodno lijen, njegov duh slijedi ustaljene, navikle asocijacione spletove i putove koji su stvarani na osnovi viktorijanskog i georgijanskog tipa pjesništva. On se tek mora odreći stečenih predrasuda, možda i nesvjesnih, „o pjesničkom” rječniku i s jedne strane odluštiti nekoliko slojeva značenja od drugačije primijenjene riječi ili s druge strane, na osnovi pjesnikova konteksta, novim za njega praznim riječima udahnuti sadržaj. Nova ga „nepjesnička” riječ zbunjuje i kod njega katkad izaziva asocijacije koje smatra „vulgarnim” i „prozaičnim”, jer ne vode u nešto proživljeno putem literature nego izravno u život. Njemu i ne pada na pamet, da je to možda upravo ono čime ga pjesnik želi potaknuti, da poveže pjesnikovo iskustvo za stvarnošću koja ga okružuje i da prihvati tu i tada pjesnikovo tumačenje života, koje je različito od dotadanih književnih interpretacija, jer su i prilike iz kojih ono izvire drugačije.

Na taj način novi je pjesnički rječnik samo vanjska manifestacija novog sadržaja.

Da još do dana današnjega postoji psihička inercija u tome smislu, kada se radi o modernoj poeziji, dokaz je to što postoji velik broj intelektualaca Engleza koji izvrsno poznaju i iskreno vole svoju pjesničku baštinu, ali o modernim pjesnicima koji slijede nove putove ne će ni da čuju. Kada se radi o sadržajnoj vrijednosti riječi, na pr. kod Tennysonova „Odiseja”, kojega ćemo kasnije donijeti u cijelosti, oni reaguju brzo i spontano, dok odbijaju rječnik Gerontiona, koji je gol i štur, a sastoji se ili od konkretnih kolokvijalnih riječi ili opet od malo poznatih sa dalekih područja dovabljenih riječi, nad čijim se smislom treba zamisliti.

Cleanth Brooks, američki kritičar, u članku „Ironija kao načelo strukture”<sup>85)</sup> naglašava važnost konteksta, one cjeline u koju je smještena riječ, stih ili niz stihova, i tvrdi da veliki stihovi, čak i kada se navode sami, crpu svoju pjesničku snagu iz odnosa s onom cjelinom iz koje su istrgnuti. On kao jedan od primjera navodi Edgarovu izreku iz Kralja Leara „Ripeness is all”<sup>86)</sup>, punina vremena je sve ,koja se često sama ponavlja kao značajna i pjesnička, i upozorava da bi zamjena riječi „ripeness’ bilo kojom apstraktnom riječi sličnog značenja pretvorila tu izreku izvan konteksta u nešto drugo, u običnu praznu tvrdnju. On to naziva „loading”, prijenosom napetosti, nabijanjem koje vrši kontekst i koje preobražava pojedinu riječ, sliku ili tvrdnju, te kaže da „slike tako preobražene postaju simboli, a tvrdnje se pretvaraju u dramske izreke”. To pitanje obradjuje na sličan način i prof. Z. Škreb u članku „Jezik i umjetnička cjelina”<sup>87)</sup>. Medjutim on nadodaje i tvrdi, da „čim uvrstimo stihove jedne (pjesme) na pogod-

<sup>85)</sup> Cleanth Brooks: *Irony as a Principle of Structure*, 1943.

<sup>86)</sup> Shakespeare: *Kralj Lear*, čin V., prizor II.

<sup>87)</sup> *Jezik*, Zagreb 1956, godište V. br. 2.

nome mjestu, tako da logička veza ne strada, u stihove druge, mi smo uništili umjetničku vrijednost i jednov i drugog lirskoga stila”.

Ova nas tvrdnja navodi da podsjetimo na zanimljivu pjesničku praksu suvremenih engleskih pjesnika, koja to u stanovitoj mjeri opovrgava, a bila je i povodom mnogim prigovorima, dovodeći u zabunu nevještog čitaoca. Kako J. Isaacs u raspravi „Pozadina modernog pjesništva”<sup>38)</sup> upozorava, T. S. Eliot je prvi upotrebio u svojem pjesmama kao pomoćno sredstvo stih, frazu ili niz tuđih stihova, te ih utkao u tkivo svojih. Takovi umetci novom sastavu pridonose već gotov svoj sadržajni prinos i vrše moćniji ulogu nego što bi je vršile nove pjesnikove riječi, jer su kod čitaoca, kod kojeg oni bude odjeke već proživljenog, poprimile širu asocijativnu moć i emotivno značenje. U svom pjesničkom opisu T. S. Eliot se najčešće služi tom tehnikom na vidljiv i dramatičan način u ranijim danima svoga rada, pogotovo u „Pustoj Zemlji”<sup>39)</sup>, dok je fuzija tuđeg potrebnog mu materijala kasnije sve dublja i ujednačenija, da se u „Četiri Kvarteta”<sup>40)</sup> konačno potpuno pretoči u lirsku cjelinu. Uzet ćemo jedan primjer iz ranog razdoblja njegova stvaranja. Pogled samo na posljednji odlomak prvoga dijela „Puste Zemlje”, koji počima stihom „Nestvarni grade”, otkriti će nam stihove ili odlomke stihova Dantea, Baudelairea i Webstera<sup>41)</sup>. Kako je ta tehnika, koja nam se na prvi pogled čini knjiško razmetanje, zapravo neka kratica da se najštedljivijim sredstvima kao pod čarobnim štapićem naglo otvore najudaljenija emotivna područja i prizove u pomoć priredjena dramatska situacija, pokazat će nam uloga Danteovih stihova u opisu ljudstva što se u tome odlomku kreće londonskim mostom. Taj odlomak glasi:

„Pod smeđom maglom zimskoga predzorja  
svjetina je tekla po londonskom mostu, silno mnoštvo,  
vjerovao nikad do tad ne bih, da je smrt razmetla tako silno mnoštvo”<sup>42)</sup>.

Danteovi stihovi u Božanskoj Komediji, od kojih je jedan u potpunosti (u stihu 64.) prenesen, tiču se onih koji nastavaju predgradje pakla, onih koji su tamo smješteni, jer se nijesu privoljeli ni dobru ni zlu. Oni lutaju mrakom u besciljnim krugovima i slijede treptavi stijeg, koji neprestano pred njima vijori mijenjajući smjer kao nestalni fantom iluzija, simbol onih koji ne znadoše stvoriti odluku u danome času i ostadoše neodlučni i nepokretni u sukobu dobra i zla. Kada Dante ugleda taj prizor, on reče:

<sup>38)</sup> J. Isaacs: *The Background of Modern Poetry*, 1951.

<sup>39)</sup> T. S. Eliot: *The Waste Land*, 1922.

<sup>40)</sup> *The Four Quartets*, 1944.

<sup>41)</sup> John Webster (1575?—1624?), dramatičar, napisao drame „*The White Devil*” i „*The Duchess of Malfi*”.

<sup>42)</sup> Under the brown fog of a winter dawn,  
crowd flowed over London bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
T. S. Eliot: *The Waste Land*, 62—64.

„I motreć vidjeh barjak gdje se vije  
I juri krugom tako brza leta,  
kao da nikad sklon počinku nije.

A za njim tol'ko natislo se četa  
da ne bih nikad vjerovao ni znao  
da smrt toliko pokosi već svijeta”<sup>43</sup>).

T. S. Eliot je poistovjetio s pomoću Dantea stanovništvo modernog grada, a time i modernu civilizaciju, sa stanjem između dobra i zla, između života i smrti, koje je to beznađnije, što nije svijesno. To stanje „unutarnjeg mraka”, duhovne suše, kada su sposobnost izbora i pokreta paralizirani, opsjeda mladog Eliota, on u njemu vidi uzrok beznađnog položaja čovjeka u poratnoj civilizaciji, a vidi ga i u svakom pojedincu. Najsavršeniji „objective correlative” za očaj mrtvila osjeta i volje pjesnik je našao u „Šupljim ljudima”<sup>44</sup>).

Opisujući londonski most kako ga on vidi, on zahvaća u slici polumraka te gomile svijeta, koje se vršeci svagdanje zadaće kreću kroz život ne poznajući ni pravoga puta koji bi ih poveo do određenog cilja, niti su svijesne svrhe života. Pojedinaac ne postoji kao pojedinac, i mnoštvo<sup>45</sup>) koje „teče” mostom isto je tako bezlično kao i rijeka koja teče pod njim. Atmosfera mrtvog, vječno istog Limba okvir je tom pustom prizoru. Jednim Danteovim stihom on je taj grad i most učinio sablasnim dijelom predgrađa pakla, na tlu gdje ne može nikad ni pasti ni proklijati sjeme nade.

Analiza ovog ulomka „Puste Zemlje” pokazuje kako uspješna može biti ova pjesnička tehnika, kojom se služi novija generacija engleskih pjesnika. Sve prednosti te metode pokazala bi i analiza, na primjer, T. S. Eliotove kraće pjesme „Sweeney među slavujima”, gdje uz pomoć Agamenmonova uzvika iz Aeschyla „jao, duboko me je pogodio smrtni udarac”, kao epigrafa, pomoću riječi „slavuj”, koja nas veže s preljubništvom i tužnom pjesmom silovane Filomele iz grčkog mita, te uz pomoć nekoliko značajnih opisnih stihova, pjesnik uspjeva prikazati i kontrast i vezu dvaju svjetova, svijeta mita i heroja grčke tragedije, kojemu su slavuj i Agamemnon simboli, i svijeta svakivašnje blijeđe današnje stvarnosti, kojoj je izražajni simbol poluživotinjski, karnalni i tupi Sweeney zajedno sa svojim društvom žena.

<sup>43</sup>) Dante: La Divina Commedia, Inferno — Canto III. (Božanska Komedija, Pakao-Pjevanje III., 52—57, Prijevod Mihovila Kambola, Zagreb 1954. Izvornik glasi:

E io, che rigurdai, vidi una insegna,  
che girando correva, tanto ratta,  
che d'ogni posa mi pareva indegna:  
e dietro le venia sì lunga tratta  
di gente, ch'io non avei mai creduto,  
che morte tanta n'avesse disfatta.

<sup>44</sup>) The Hollow Men, 1925.

<sup>45</sup>) U hrvatskom prijevodu „Puste Zemlje” (1956.) od Slamniga i Šoljana mislim da nije pjesnički ispravna riječ „ljudi” za „a crowd”, upravo zato što pjesnik želi istaknuti bezličnost tog mnoštva, a usput budi rečeno niti negacija u slijedećem stihu nije ispravna.

Okrutna priča o dva umorstva simultano je prisutna uz notu konačnog pomirenja i samilosti u svijesti perceptivnog čitaoca, a pratnja joj i veza je vječni glas besmrtno Filomele.

Među ostalim, još jedan uspješan primjer upotrebe tuđih stihova za svoje vlastite svrhe nalazi se kod pjesnikinje Edith Sitwell u pjesmi „Još pada kiša...”, gdje ona u krajnjoj agoniji i mističnom finalu patnje strahotama raspinjanog čovjeka daje ovome u usta konačne riječi Fausta, koji je na rubu vječnog prokletstva u drami Christofera Marlowea „Dr Faustus”<sup>46</sup>).

Ova tri primjera, koja pokazuju kako se suvremenici služe već gotovim pjesničkim ulomcima, nijesu istovrsna. Sa gledišta ljubitelja pjesništva koji ne prevrće komentare već pristupa pjesmi bez osobite pripreve, stihovi iz „Puste Zemlje” i „Još pada kiša...” bit će već i sami po sebi dovoljni da izvrše učinak, premda će on biti slabiji i površniji bez poznavanja pozadine. „Sweeney medju slavujima” će biti takovu čitaocu nerazumljiv, i on će se odreći pokušaja da tu pjesmu doživi. To nas vodi na pitanje do koje mjere pjesnik ima opravdanja da oteščava čitaocu pristup pjesmi i do koje ga mjere smije stavljati na kušnju. Nije li se pjesništvo odreklo svoje prave uloge, ograničavajući se na uski krug „prosvjetljenih”, i može li ta mala elita, koja je oduševljena i koja se zalaže, neizravnim putem stati na kraj otporu većine i, protumačivši težnje i metode suvremenih pjesnika, približiti njihova djela širim krugovima čitalaca? Ima znakova, da se ta faza u odnosu modernog pjesnika i šireg čitalačkog kruga primiče, a to dokazuje i popularnost pojedinih pjesnika (doček Dylana Thomasa, kad je pred smrt posjetio Ameriku, sličan posjet E. Sitwell, ugled T. S. Eliota, snimanje ploča pjesama koje čitaju sami pjesnici i t. d.).

Da pokažemo kako je čitalac bio nepripravan na ono što će mu ponuditi moderni pjesnik oko 1920. godine i kakav je psihički otpor svoje okoline pjesnik morao savladati na izmaku vlade viktorijansko-georgijanskog duha navest ćemo dva konkretna primjera. Usporedba između Tennysonova Odiseja i T. S. Eliotova Gerontiona neka posluži kao os ovoga izlaganja. Da analiza sadržaja i oblika tih pjesama bude lakša, doneseni su prijevodi uz popratne bilješke i razjašnjenja.

*A. Tennyson (1809—1885)*

#### Odisej

- Mala mi korist kraljevat skrštenih ruku,  
uz ognjište tiho, sred strmih sivih goleti,  
uz ostarjelu ženu; naprečac krojiti pravdu,  
po volji i po hiru suditi plemenu divljem,  
5 što gramzi, jede, spava, a mene niti ne pozna.  
Počinut od puta ne mogu; punu ja kupu  
želim iskapit do dna; okušah slasti užitka,  
okušah gorčinu tuge i sam i sa družbom  
što ljubav uza me veza; i na obalama  
10 kao i tamo gdje Hyade natušteno more  
draže udarcem pljuska; ja sam postao ime.

<sup>46</sup>) Christopher Marlowe (1564—1593).

- Lutajući do sada svijetom nesitoga srca  
 mnogo sam vidio i spoznao; gradove i ljude,  
 podneblja, čudi, kako se zboruje i vlada,  
 15 a nigdje ne bjehe zadnji, svugdje mi odaše čas;  
 i radosti sam bitke pio sa parcima svojim  
 po poljanama bučnim oko vjetrovite Troje.  
 Dio postadoh onog što sretah u životu;  
 a svo iskustvo ipak samo je luk kroz koji  
 20 neviđenoga još se svijeta nazire daleki sjaj,  
 rub čiji neumitno blijeđi što god ja dalje sežem.  
 Kako je dosadno stati, kako svršetak mrzak,  
 ne sijevati u borbi, rđat ko zabačen mač!  
 Disati zar znači živjeti! Premalo bi bilo  
 25 na život nadopresti život, a i od ovoga jednog  
 tek malo je ostalo meni; ali svaki trenutak  
 od vječne otet je šutnje, nadopunja prošlost,  
 nova pruža spoznanja; a bilo bi kukavno  
 u zavjetrini drijemat još ta dva tri ljeta,  
 30 sputati duh svoj sijedi, što izgara od čežnje  
 da pohrli za znanjem, ko zvijezda što za obzor tone,  
 preko najdaljih da segne medjaša ljudske misli.  
 Sin mi je ovo Telemak, moj jedinac  
 kojemu prepuštam žezlo i ovaj otok —  
 35 predrag mi srcu, pronicav i zreo da dostojno  
 taj ispuni zadatak i strpljivim oprezom  
 surovo da ukroti pleme, postupno i blago  
 da divlje mu usmjeri snage u korisno i dobro.  
 Na njemu nema mane, dužnostima je dana  
 40 pregnu svim mislima i marom, a usluge nježne  
 čestit propustiti ne će, niti će zanemarit  
 da bogovima kućnim doličnu oda poštu  
 kad više ne bude mene. On svoj obavlja poso,  
 ja slijedim svoje pozvanje.  
 45 Dolje je luka; ladji se nadimlju jedra:  
 pučine se prostrane mršte. O mornari moji,  
 koji podijeliste sa mnom napore, trud i miso,  
 bučna što vazda vam šala bijaše veseli pozdrav  
 gromovima i Suncu, i bezbrižna čela i srca  
 50 odošte u susret sudbini — ostarjesmo i vi i ja:  
 ali čas i starost veže i nameće joj trud.  
 Smrt zatvara sve pute, ali ipak prije konca  
 koje možda sjajno djelo izvršiti nam uspije  
 dolično ljudi smjelih što su se s bozima tukli.  
 55 Već svijetla sa školjeva drhtavim sjajem gore,  
 dugi sad zamire dan; spori uzlazi Mjesec:  
 ječi mnogoglasno more. Krenimo, drugovi moji,  
 prekasno još nam nije potražiti svjetove nove.  
 Od kraja odbijte lađu i zamahom složnim  
 60 zasijecite zvučne brazde; jer nakana je moja  
 seć dalje od zalaska Sunca i od daleke kupke  
 zalazećih zvijezda i ploviti do smrti.  
 Desit se može da nas bezdani splave:  
 desit se može da taknemo Otoke Sretnih,  
 65 i Ahileja silnog i drugih da spazimo lik.  
 Prem oduzeto mnogo, ostaje toga još mnogo;  
 i premda već nijesmo snaga koja je nekad  
 pokrenula nebo i zemlju, jesmo ono što jesmo;  
 družina jedne duše i junačkoga srca  
 70 što joj sudbina i vrijeme oduze snagu šaka,  
 al jaka po htijenju da borbu ne napušta,  
 da traži, i otkriva i nikada ne klone.



Odisej je jedna od onih Tennysonovih pjesama, na koje se najčešće nailazi u novim antologijama engleskog pjesništva, možda zbog jednostavne dikcije i neposrednog stila kojim se ovaj dramatski monolog razlikuje od većine Tennysonovih pjesničkih tvorevina.

Dramatski monolog Tennyson, kao i njegov suvremenik Browning, upotrebljava često (Oënone, Tithonus, Lotofazi, etc.) s velikom vještinom, da uobličí sadržajno teže i jače emocionalne situacije, koje uključuju i dramtizaciju karaktera, a i životnu filozofiju samog pjesnika. Odisej, nemirni starac, stariji od junaka Odiseje ali još žudan za pokretom, spremajući se na posljednje putovanje govori u „blank versu”, stihu bez sroka, koji su engleski dramatičari i pjesnici (Marlowe, Shakespeare, Milton, i t. d.) izgradjivali i dotjeravali kroz pet stoljeća kao dramatsko i pripovjedačko sredstvo. I Tennyson je upućen u tajne toga stiha. S pažnjom i osjećajem iskusnog majstora on iz stiha u stih mijenja prema potrebama izraza broj naglasaka, pomjera cezuru, da distonijom stiha prekine glatku jednoličnost i daje utisak spontane iskrenosti govornika. On ovdje. izbjegava bogatstvo zvučnih efekata, koje inače u njegovoj poeziji zna katkada djelovati kao opojno sredstvo koje otupljuje čitaočev senzibilitet i zanosi u san ništavila.

Povod je monologu posljednji pothvat Odisejev, plovidba koja je izvan okvira Homerova epa. Pjesnik je obradio dramatski trenutak kad se kod već ostarjelog junaka opat javlja poriv da se lati djela, kad ga davni mamac more i neosvojeni prostor zovu u neznano. Pjesnik je spleo tu situaciju na osnovi nejasnih i tajanstvenih riječi vrača Tirezije, kojega „sa zlatnom palicom u ruci” susreće Odisej na svome posjetu u Mrtvačkom Carstvu<sup>47)</sup>. Pošto mu je starac prorekao pogibiju momčadi posade, nevolje što će ga zadesiti na povratnoj plovidbi i pobjedu nad proscima u domu, vrač mu dalje nagovješćuje da ga čeka još jedna plovidba u neznane krajeve nakon povratka u domovinu.

Taj je mig bio dovoljan Tennysonu da ostvari dramatski lik i situaciju, koja će mu pružiti čvrstu pjesničku podlogu da svojem duševnom stanju, težnjama i mislima dađe pjesnički izraz. Koje su to težnje, kakovo je to gledanje na život i na vlastitu ulogu u životu, analizirat ćemo na drugome mjestu.

Raščlanjujući najnoviju promjenu, koja je u pjesništvu zadesila interpretaciju lika junaka, a o kojoj će kasnije biti govora, značajno je upozoriti na to, da ima dosta dodirnih točaka izmedju Tennysonove obrade Odiseja i obrade tog istog junaka kod Dantea, premda je Dante most što spaja svijet Srednjeg Vijeka, koji počiva na postavkaaa akvinske teologije, sa Novim Vijekom, kad se priredjuju i ostvaruju putovi sekularizaciji i kad se umjesto božanstva ljudski intelekt postavlja u stožer Svemira. Uliksa, toga uvijek zanimljivog junaka klasičnog svijeta, Dante i Vergil susreću u osmoj jaruzi osmoga kruga medju zlim savjetnicima, te im on iz plamenog jezika nezaboravnim stihovima pripovijeda kako ni očinska nježnost prema sinu, ni ljubav prema ženi

<sup>47)</sup> Homer: Odiseja; pjev. XI., stih 121—135.

„ne bjehu kadri svladat moga čara  
da svijet upoznam, da bih mogo znati  
i dobro i zlo, što ga čovjek stvara;  
već se odlučih na pučinu dati  
tek s jednim brodom, ja i družba mala  
što uvijek bješe spremna da me prati“<sup>48)</sup>.

Stigavši do Herkulovih stupova, granice poznatoga svijeta, on ovako sokoli svoje pratioce da nastave put:

„O braćo, što ste na zapad daleče  
kroz brojne stigli pogibli i jade,  
iskoristite još to kratko veče  
vašijeh čula, što vam preostade,  
da iduć tragom sunčane putanje  
spoznaté svijet gdje ljudi ne imade.  
Mislite — rekoh — na vaše postanje:  
nije vam živjet ko što skot je sviko,  
već vam je krepost tražiti i znanje“<sup>49)</sup>.

Oni zaplove najprije na istok, pa na jug, dok iz vida ne izgubiše zvi-  
jezdu Sjevernjaču, a onda im u naglom orkanu ladja potonu, a more  
se nad njima sklopi.

Naravno je da se zbijena dimnaika Danteova pripovijedanja u  
temelju razlikuje od elegičnog izlaganja Tennysonova, koga zaokuplja  
duševno stanje junaka, a ne život u punom pokretu; pa ipak je zani-  
mljivo, da kod oba pjesnika naglasak pada na intelektualnu radozna-  
lost, polet, želju za novim dohvatima, što je u oba slučaja pobuda  
za djelo.

Kod Tennysona ta intelektualna radoznalost usko je povezana  
s jakom vjerom u moć nauke i tehnike, koja će preobraziti svijet i stvo-  
rivši druge životne prilike stvoriti i drugog čovjeka. Kao što izlaže  
američki kritik i pjesnik Peter Viereck u zbirci kritičkih eseja „San  
i odgovornost“<sup>50)</sup>, tehnika i stroj su za devetnaesto stoljeće bili ono

<sup>48)</sup> *vincer potevo dentro me l'ardore  
ch' i' ebbi, a devenir del mondo esperto.  
e degli vizi umani e del valore;  
ma misi me per l'alto mare aperto  
sol con un legno, e con quella compagna  
picciola dalla qual non fui deserto.*

Dante: *La D. C., Inferno (Canto XXVI. (97—102) (B. K., Pakao-pjevanje XXVI., prijevod Mihovila Kombola.)*

<sup>49)</sup> „O frati“, dissi, „che per cento milia  
perigli siete giunti all'occidente,  
a questa tanto picciola vigilia  
di nostri sensi ch'è del rimanente,  
non vogliate negar l'esperienza,  
diretro al sol, del mondo senza gente.  
Considerate la vostra semenza:  
fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e conoscenza.“

*ib.* (112—120).

<sup>50)</sup> Peter Viereck: *Dream and Responsibility; The Poet in the Machine Age.*

što je vraćanje bilo za ljude Srednjega Vijeka. On dalje pita: „Je li ta magija bijela magija ili crna?” Na to pitanje bilo je lako odgovoriti u ono predatomsko doba, kad je Tennyson u „Locksley Hallu” zamisljao zračna letala kao vjesnike mira. Evo stihova, kojima on opisuje divotnu viziju svijeta u danima budućnosti, kada se ostvare sva čuda koja je nauka začela:

Po nebesima vidjeh gdje promet raste, argosija magična jedra,  
zrakoplovce gdje spuštaju dragocjeni teret kroz grimiz sutona vedra;

Dok bubanj rata ne prestane drhtat, a stjegovi se ratni ne skriju  
ka ujedinenom Saboru ljudstva, u Vezi naroda svijuju<sup>51</sup>).

Vjerovanje u neograničene mogućnosti napretka bilo je tako općenito, da mu se nije mogao oteti ni pjesnik koji je manje konforman i ide buntovnijim putima negoli Tennyson. On u svojoj „Himni čovjeku”<sup>52</sup>) kliče: „Slava Čovjeku na Visini! Jer čovjek je gospodar svega.”

Medjutim ishod Prvog Svjetskog rata, koji nije ostvario opći mir što ga je čovječanstvo očekivalo, navlastito onaj bezdan okrutnosti, koji je Drugi Svjetski rat otkrio, sve je to do temelja poljuljalo ovaj optimizam. Što je veći polet uzdizao nade prošlog pokiljenja, to se je nova generacija engleskih pjesnika, u želji da jasno vidi stvarnost i obračuna sama sa sobom, teže pokolebala i prihvatila stav beznadnika.

Ako pretpostavimo da lik T. S. Eliotova Gerontiona simbolizira tip suvremenog čovjeka iz prvih godina dvadesetog stoljeća, opazit ćemo da je daleko veći jaz između Tennysona, engleskog pjesnika devetnaestog stoljeća, i našeg suvremenika T. S. Eliota, nego između Danteove i Tennysonove dramtizacije, koje rastavlja razdoblje od oko pet stoljeća, jer i Dante i Tennyson imaju emocionalno i filozofsko uporište, svaki na svoj način, dok ga T. S. Eliot u doba kad je pisao „Gerontiona” nije imao.

Da bude vidnija razlika koliko se je T. S. Eliot, učitelj mladih, udaljio i sadržajno i po obliku od svojih predšasnika, t. j. od one vrste pjesništva u kojoj su njegovi suvremenici odgojeni i koju su bili navikli smatrati lirikom, predočit ćemo prijevod Gerontiona u cijelosti sa popratnim opažanjima o samoj pjesmi.

*T. S. Eliot (1888.—)*

#### Gerontion

Ni mladosti ni starosti nemaš,  
i sve kao da je popodnevi drijemež  
u kojemu oboje snivaš.

<sup>51</sup>) A. Tennyson: Locksley Hall, 1842. (vlastiti prijevod).

Izvornik:

Saw the heavens fill with commerce, argosies of magic sails,  
Pilots of purple twilight, dropping down with costly bales;

Till the war-drum throb'd no longer, and the battle flags were furl'd  
In the Parliament of man, the Federation of the world.

<sup>52</sup>) A. Ch. Swinburne (1837—1909.): Hymn of Man.

- Tu ostario sjedim u sušnom mjesecu  
i na kišu čekam dok mi dječak čita.  
Niti sam bio pred vrelim vratima,  
niti se tuko na toplim kišama,
- 5 nit se do koljena gazeć po slanoj močvari razmahivao nožem,  
borio se ujedan od muha.  
Stanujem u ruševnoj kući,  
a židov vlasnik na do vratku prozora kutri,  
osjemenjen negdje u nekom antverpenskom lokalu,
- 10 nadošao u Brüsselu, odvalio se od utrobe u Londonu.  
Po noći kašljuca gore na polju koza;  
kamenje, mahovina, žednjak, željezo, žbuka.  
Ženska što kuhinju drži, priredjuje čaj,  
i kiše u večer barkajuć žaračem slijevak.
- 15 Star sam ja čovjek  
smučene glave u prostorju gdje vjetrovi pušu.  
Znaci su, vele, čudesa. „Htjeli bismo vidjeti znak!“  
Riječ unutar riječi, nejaku da objavi riječ,  
riječ povijenu u tminu. U pomladjenom godu
- 20 snišao je Tigar Krist.  
U izopačenome svibnju bazga, kesten i judić drvo u cvatu,  
da se blaguje, da se razdijeli, da se popije  
posred šapata: gospodin Silvero  
prstiju što glade, koji je u Limogesu
- 25 čitavu noć šetao u pokrajnjoj sobi;  
Hakagawa, što se Tizianima klanja;  
Madame de Tornquist, što u tamnoj sobi  
pomiče svijeće; Fräulein von Kulp  
koja se obazrela u hallu sa jednom rukom na kvaki. Prazna vretana
- 30 ispredaju vjetar. Sjene se mojih ne navraćaju k meni  
starcu na promahi ove šuplje kuće  
gdje vjetrovi suću pod golim obronkom.  
Iza ovakovih spoznaja kakovo otpuštenje? Pogledaj  
kako povijest ima mnogo varavih prolaza, vješto postavljenih hodnika
- 35 i izlaza, kako vara šapatom o uspjehu i slavi,  
taštinom nas vodi. Misli i na to  
da nam daje kad smo rasijani,  
a i ono što daje, daje u pometnji rastezljivom mjerom  
i tim podavanjem nadražuje glad. I prekasno pruža
- 40 ono u što više ne vjeruje nitko, a ako i vjeruje,  
samo po sjećanju, podgrijanim žarom. I prerano daje  
u nemoćne ruke, poklanjajuć ono bez čega se, drže, može biti,  
dok, kad nas prikrati, ne zavlada strah. Pogledaj,  
spasiti nas ne mogu ni hrabrost ni strah. Za prestupke
- 45 proti prirodi i sebi kriv je, vele, heroizam. Na vrline  
poroci nas sramotni sile.  
Ove suze rastresaju vjetri sa drveta gdje dozrijeva gnjev.  
O novoj godini pojavljuje se tigar. Nas on proždire. Vjeruj  
nismo se još dohvatili konca, kada se ja
- 50 ohladim u iznajmljenoj kući. A i to mi vjeruj  
da ja nisam namjerno priredio ovaj prizor,  
a niti se to dešava tako što nas na to  
podbadaju zaostali bijesi.  
Htio bih ti iskren ustupak učiniti.
- 55 Mene koji sam ti bio srcu bliz udaljiše odatle,  
da izgubim u stravi ljepoti, a optužen optužujuć  
zaboravim i stravu. Izgubio sam i želju i strast,  
a zašto bi ih trebalo podržat kada i onako  
ono što je ostalo ishlapati mora?
- 60 Izgubio sam vid i miris, okus i opip i sluh;

- pa kako bi mi služiti mogli, da ti se prikućim bliže?  
 Uz ove još hiljade sitnih kolebljivih misli  
 podržaju korist zazeblag buncanja,  
 i kad su već osjeti hladni, one podražuju opne  
 65 jetkim sokovima, u šumi ogledala  
 raznolikosti množe. A što će pauk na to,  
 zar obustavit rad, zar će za to žižak  
 sustat? Mrs Cammel, Baibache, Frescu vijavica vitla  
 dalje od putanje drhtavog Medvjeda  
 70 u kršju atoma. Jedri Galeb proti vjetrovima  
 u burnome tijesnu Belle Isla, ili nadlijeta Horn,  
 bijeloga perija na snijegu. U burne uvire struje.  
 A pasati zatjeruju starca  
 u zabit pospanoga kuta.  
 75 Stanovnici smo najamne kuće  
 gdje suhe misli kruže mozgom u sušno doba.

Gerontion je izabran, preveden i raščlanjen kao najznačajnija zrelija pjesnička riječ T. S. Eliota na lirskoj obratnici novijeg pjesništva. To je središnja pjesma u pjesnikovoj drugoj po redu zbirci, koja je izašla pod naslovom „Ara vos prec” (1919.). Naslov nas te zbirke upozorava na ulogu Dantea<sup>53</sup>) u pjesničkom razvoju Eliota. Već u posveti zbirke „Prufrock i druga opažanja” (1917.), koja je izašla prije ove, pojavljuje se citat iz Dantea, kao što se stihovi talijanskog pjesnika nalaze i na čelu same „Prufrockove ljubavne pjesme”, da se otupe u njezinu sadržaju. Kako smo već primjerima pokazali, Eliot otvoreno i svijesno i u samo tkivo svojih pjesama utkiva, katkada doslovno, katkad uz promjene, ulomke svog doživljavanja u svijetu literature. Dante, najuniverzalniji pjesnik evropski, kako ga Eliot naziva, i po njegovu mišljenju zbog preciznosti stila i jasnoće najbolji učitelj pjesnika, neprekinuto ga zaokuplja kroz desetljeća i vrši jak utjecaj na uobličenje njegove pjesničke osobnosti.

„Ara vos prec” („Sada vas molim”) riječi su provansalskog pjesnika Daniela Arnauta<sup>54</sup>), majstora zatvorenog stila poezije. On iz Čistilišta moli Dantea i Vergila da ublaže njegove boli (Čistilište, Pjev. XXVI., s. 145). Naslov se odnosi na čitavu zbirku, a u prvom redu najuže je povezan s Gerontionom, jer je to uzvik tjeskobe i bola beznađnoga Gerontiona, a i samoga pjesnika, neizrečen uzvik koji je zapretan u ironičan ton pjesme i skriven u dnu naoko ravnodušnog razlaganja.

Citat koji slijedi za naslovom pjesme organski je povezan sa samom pjesmom. Nakana je pjesnikova da štedeći izražajna sredstva prvim svojim stihom udje u već pripravljenju dramatsku situaciju, koju

<sup>53</sup>) Prijatelj Eliotov Ezra Pouad, pjesnik, kritičar i poznavalac neobičnih i nepoznatih područja evropske i izvanevropske književnosti, oduševio je Eliota za Dantea vrlo rano.

<sup>54</sup>) Ezra Pound je preveo sa provansalskog neke Arnautove pjesme i Eliota upoznao s djelima toga pjesnika, koji ga je zanimao i kao stilist. Kako kritičar Bowra iznosi u djelu „Inspiration and Poetry”, provansalski pjesnici su vodili raspru, jedni ističući prednosti jasnog stila (trobar len), a drugi zatvorenog, opskurnog stila (trobar clus) u pjesništvu. Postoji neka analogija s modernom situacijom, i Eliota je zanimala Arnautova uloga u prepirci.

mu je stvorio drugi pjesnik. U „Mjeri za mjeru”, na mjestu gdje se na laze navedeni stihovi<sup>55</sup>), na pozornici su osuđenik na smrt Claudio i knez Vicentio, koji prurušen vrši ulogu ispovjednika. Claudio je na medjašu između bitka i nebitka, pošto smrt još nije neumitna, jer se očekuje pomilovanje, ali njega knez nagovara da privoli smrti i govori da se života ne vrijedi držati, jer je život igračka sudbinskog utjecaja zviježda, izvor straha i samotinja, te istodobno u sebi skriva tisuću smrti. Osim toga život nije nikad sav tu na dohvat osjeta i duše, niti je u punini proživljena stvarnost, nego neko prijelazno stanje između sna i sna, a iza svakoga se čeka nešto što nikad ne dolazi.

Stanje beznadnog očekivanja ponavlja se uz varijacije i u prva dva stiha same pjesme. Starac čeka kišu, simbol života i obnove.

Suša, neplodnost — predznak smrti — nastupa po mitskom vjerovanju, kako to iznosi Frazer, kad čovjek zanemari magični ritual kojim zaziva plodnost i koji je izraz harmonije čovječje kulture sa prirodom koja ga okružuje. Moderni čovjek, po pjesničkoj koncepciji pjesnika, izgubio je osjećaj jedinstva s prirodom, otrgao se i odijelio od nje i od vrela života koja ga iz nje obnavljaju. Stoga samo čeka „kišu”, simbol koji je uzet iz antropologije.

T. S. Eliot, a za njim i većina mladih pjesnika, primio je kao otkrivenje rad antropologa Frazera, koji je u svom monumentalnom djelu Zlatna Grana (The Golden Bough) prikupio svu do tada poznatu građu o vjerovanju primitivnih naroda, ukazao na sličnost i simbolično jedinstvo većine mitova, koji se svode na mitove plodnosti i obnove sa popratnim ritualom. Voda i koša su po toj koncepciji simboli obnove života, a Gerontion u stanju polupostojanja pasivno čeka kišu sa isto tako malo pouzdanja i žive želje kao i Claudio život iza kneževih riječi.

On nema prošlosti, jer se nije bio na „vrelim vratima” — pjesnik misli kod Termopila svoga vremena. Do grčkih Termopila doduše izvire topli izvor, ali ta vrata su zato vrela, jer se je tu vodila zanosna borba onih koji su vjerovali u ono što su branili. Aluzija je na borbu Grka kod Termopilskoga klanca, koja je donijela odlučnu pobjedu i spasila grčku civilizaciju, dok Prvi Svjetski rat nije donio rješenje ni jednog životnog evropskog pitanja. Gerontion se nije borio na „toploj kiši”, u zanosu koji bi ga sjedinio sa suborcima, niti se on borio u životu za neki ideal u koji bi vjerovao. Njegova je bespomoćna starost posljedica pretečnog stanja kad je ulažući najmanji napor težio samo za udobnošću. Ali cilj nije postigao, a „ruševina kuća” je simbol civilizacije koja opada. Kako se nije borio sa vjerom u pozitivne vrijednosti, čovjek je postao rob međunarodnog novca.

<sup>55</sup>) W. Shakespeare: Measure for Measure (Act. III., sc. I. 32—34.) U prijevodu Dr. J. Torbarine ovi stihovi glase:

Ni mladosti ti nemaš  
ni starosti, već kao neki san popodnevni  
u kojemu se sanja o objema.

Od sedmog stiha dalje u opisu vlasnika kuće glagolima „kutri“, „osjemenjen“, „nadošao“, „odvalio se“ pjesnik želi obilježiti ono neljudsko, neosobno, gotovo životinjsko svojstvo međunarodnog novca, kojemu se podrijetlo ne zna, te on prelazi iz ruke u ruku, iz zemlje u zemlju, iz civilizacije u civilizaciju, kao anonimno razorno sredstvo poravnavanja svih vrijednosti.

U jedanaestom stihu koza pusto kašljuca gore na uzbrdici, jer je kuća na obronku izložena vjetru. Tu pjesnik neopazice pripravlja na propuhe i vjetrovite prostore, kojima je izložen onaj tko nema pravog doma, dok civilizacija njegova vremena nije u stanju da zaštiti duhovni integritet pojedinca. Vjetar i vjetroviti prostori će domala u šesnaestom stihu, zauzeti svoje simbolično značenje. U sedamnaestom stihu je središnji uzvik pjesme: „Htjeli bismo vidjeti znak!“ To je ono što su farizeji tražili od Krista, a to je uzvik racionalističkog pokoljenja, koje vjeruje samo u eksperimentom dokazane činjenice.

Ulomak od sedamnaestog do dvadesetog stiha je primjer kako Eliot aluzijama, fragmentima tuđih rečenica i jekama u ritualu slušanih riječi stvara nove metafore, koje će ostvariti stanovito psihičko stanje. Možda će ovdje malo opširnije objašnjenje dobro doći. Bez ikakvih traganja po komentarima rječnik i ritam ovog odlomka navode nas na izvanrazumsko religiozno područje i na riječi Biblije. Uz to se sjetimo, da Gerontion beznadno čeka kišu koja donosi obnovu života, a kojoj predstoje znaci. Eliot u eseju o Lancelotu Andrewesu<sup>56</sup>) upozorava na pjesničke kvalitete propovijedi o rodjenju Kristovu, i u jednom odlomku te propovijedi nalazimo doslovno riječi i rečenice, koje se nalaze u spomenutim stihovima. Radi poredbe i ilustracije, kako on pretapa taj materijal da postigne učinak, koji inače drugim sredstvima ne bi mogao postići, donosimo prijevod tog odlomka iz Andrewsove „Nativity sermon“

— Znakovi se drže čudesima. „Učitelju, mi bismo rado vidjeli znak“, a to je čudo. I u tome smislu jest znak kojemu se čuditi treba. Doista, svaka je riječ ovdje čudo . . . Verbum infans, Riječ bez riječi, vječna Riječ, koja nije u stanju izreći: čudo sigurno. I . . . povijena, i to je čudo. Onaj koji uzima more „i valja ga povijena u povojima tame“; On da dodje tako . . . —

Služeći se izrekama iz ovoga odlomka Eliot navješćuje, da je znak bio došao, ali znak u riječi „povijenoj u tminu“, nerazumljen, nepročitan, beskoristan.

Tigar je kod pjesnika i mistika Blake-a<sup>57</sup>) utjelovljenje stvaralačke moći u prirodi, svijetla i vitalnosti u životinjskom obliku; dio je i izraz prirodne harmonije i veza stvoritelja i njegova djela. U tom simboličnom značenju upotrebljava tu riječ i T. S. Eliot. U obnovljenom godu on se pojavljuje, ali ne Gerontionu i njegovim suvremenicima, koji su se,

<sup>56</sup>) Biskup Lancelot Andrewes (1555—1626.); poznati teolog i propovjednik, pisao propovjedi pjesničkoga stila, pune metafora, u ritmiziranoj prozi. Odlomak, koji je naveden, nalazi se u „Nativity sermon“.

<sup>57</sup>) William Blake (1757—1827.) u pjesmi „Tiger, tiger burning bright . . .“

zanimljivši intuitivnu iracionalnu komponentu ljudske psihe, otrgli od prirode i prvotnih izvora pomlađivanja, „juvenescence“, kako kaže pjesnik u izvorniku.

U stihovima 21—22 slijedi opis besplodnog proljeće, u kojemu su izvori života zakorovljeni i obrasli nemilim biljem. (Temu besplodnog proljeća kao simbola današnjice T. S. Eliot razvija i u „Pustoj Zemlji“.)

Slijedi niz tipova, predstavnika bezlične civilizacije: Silvero, koji je izgubio vezu sa izvorima života, obuzet strašću za opipljivo lijepim stvarima; Hagakawa, poklonik slikarstva, u kojemu su zamrli drugi ljudski osjećali; Madame, koja je medij, i Fraulein, koja je slijedi pri njezinim bolesnim pokusima. Svi su oni primjeri perverzno otklanjanja proljetne obnove kroz potpuno ljudsko osjećanje i povlačenja u intelektualne mrtve vode i sujevjerje. Unoseći imena iz raznih jezika na suh način, kako se daju stvarni podaci, pjesnik uopćava tvrdnje i zahvaća u sliku cijeli zapadni svijet.

Tigar u stihu 48, koji ovdje dolazi da proždre, simbol je svemoći vremena u prirodnom poretku za one, koji ne poznaju transcendentnog pojma vječnosti. Gerontion i naše pokoljenje, pošto se odrekoše vjerovanja u natprirodni poredak kojemu je znak Riječ povijena u tminu što navješćuje vječni život, moraju prihvatiti zakon smrti i konca.

Pitanjem (st. 33) „Kakovo otpuštenje iza ovakovih spoznaja?“ Gerontion se časovito trgne iz inercije i osjeti potrebu da sam sebe ispita i shvati, te da sam za sebe nađe opravdanje. On se brani da je žrtva povijesnog zbivanja, a tokom daljeg raščlanjivanja postaje svijestan da su sve te misli beskorisne, da su „chilled delirium“, „zazeblo buncanje“ mozga i osjeta onih, koji su osudjeni na duhovno umiranje, jer su se odijelili od prirodnih izvora nadahnuća. Medjutim unutarnje se rastakanje nastavlja, pohlepa za novcem pokreće životom, kletva dalje djeluje. „Zar će pauk prestati presti svoju mrežu?“ Gerontion spoznaje konačnu propast civilizacije, no on je nemoćan, te ni ne pomišlja na mogućnost da poduzme nešto, što bi otklonilo taj tragični svršetak.

Raščlanjujući misaoni kompleks iz kojega je nastao Odisej s jedne strane a s druge Gerontion, i upoređujući različite postupke kojima dva pjesnika podvrgavaju svoju pjesničku gradju, možda ćemo bar donekle osvijetliti neke razlike u klimi u kojoj su te dvije pjesme nastale i omjeriti prividno golem jaz koji dijeli noviju pjesničku generaciju u Engleskoj od starije. Poezija mladih dana T. S. Eliota vjesnik je i simptom novog duha i gledanja na funkciju pjesništva u odnosu sa životom. Postaviti Odiseja i Gerontiona u njihove vremenske sredine znači donekle shvatiti, što je potaklo pjesnike da izaberu upravo takove protagoniste, dok emocionalni stav tih dvaju junaka spram života i oblik u koji je svaki slio svoj monolog pokazuju da su promjene dublje nego što bi to sama vremenska razlika mogla opravdati.

Odisej, nastao u viktorskoj atmosferi ustaljenih društvenih odnosa i pod perom pjesnika koji je već priznat od svoje generacije, napisan je 1840, dok je Gerontion pisan za vrijeme Prvog Svjetskog rata, a objavljen 1920 godine. Kako se u obje pjesme radi o ličnosti starca



koji pogledom unatrag obuhvaća svoj život i životnu filozofiju i pred smrt omjera mjesto koje je zapremao i koje zaprema u svijetu, uspoředba se nameće sama od sebe.

Pod klasičnim plaštem jasno se razabire da je Odisej tip tradicionalnog junaka sa primjesom viktorijskog intelektualnog idealizma, dok je Gerontion nešto stariji naš suvremenik, čovjek iz doba pometnje između dva prošla rata, kojega je Eliot proročanskim senzibilitetom pjesnika osjetio još prije nego što je kao tip postao općenit. Obje pjesme, napisane poprilično u istoj životnoj dobi pjesnika, svakako su autobiografske, a postavlja se pitanje ukoliko su sadržajem i oblikom odraz izgradjenog gledanja na život i smrt, koje se je iskristaliziralo pod utjecajem okolnosti i duha vremena.

U Tennysonovoj klasičnoj obradi stihovi teku kao otvorena, slobodna ali regulirana rijeka k određenom cilju koji mi naslućujemo. U rječniku mu svaka riječ nosi samo jedan jasan i određen izražajni teret, a zaokružena i jasna sintaksa ne teži da uključi nekoliko alternativnih značenja u pojedinu frazu, te se one ne podaju višestrukom tumačenju, kao što je gotovo pravilo kod pjesnika sadašnjice. Ta klasična tehnika i obrada odražavaju svijet u kojemu je smisao jasan, ustaljen i općenit, a odnosi među stvarima točno određeni. Naprotiv sadržaj svijesti Eliotova govornika pretače se nejednomjerno u zbiti, vijugavi kanal, koji isprekidan i krivudajući bez vidljivog cilja kao da ne teče nikuda. Misli, uspomene i razmatranja bez objašnjenja, u slikama na oko bez oblika, koje kao da nemaju logičke povezanosti, pojavljuju se bez nekog vidljivog reda i otežavaju kontakt sa čitaocem. Riječima se ne barata više kao sadržajima određene konačne vrijednosti koja je na površini, nego one predstavljaju viševalentne simbole, do kojih je pjesnik došao zahvaćajući i njihovo prvotno značenje, a stekle su svoj sadržaj putem asocijativnog položaja u osobnom pjesnikovu doživljavanju. Uspomene i želje, gorčina i nehaj i sve ono što je dio rezigniranog stava čovjeka koji ne vjeruje da postoji smisao ičega u Gerontionu su spleteni u zadržanu nit; da se raspredù i osjete u punini svoje istine i kompleksnosti, potreban je neupoređljivo veći emotivni i racionalni napor nego za shvaćanje i logičnu analizu Tennysonova junaka. Eliot ne pokušava dati sintezu svoje osobnosti u danome trenu, niti samo sintezu suvremene svijesti kako se ona odražuje u jednome liku, te Gerontion nije odljev trenutačnog rapsoloženja, nego nosi jasne tragove pjesnikove želje da dade nešto što nije u tradiciji čiste lirike, a to je objektivizirani lik, koji je u svojoj suvremenosti i nosilac nečega što je izvan vremena.

Kod Tennysona je pristup sadržaju olakšan oblikom, jer, kao i ostali pjesnici u razdobljima koja nijesu na crti povijesnog loma, on se uz individualne varijacije kreće unutar ustaljenih uzoraka i nastoji uklopiti i prilagoditi sadržaj jednom dominantnom obliku, koji je kao ishod razvoja poznat čitaočevu uhu, priviklom na određene glazbene efekte stiha, te će ga on s lakoćom prepoznati, a sadržaj bez napora prihvatiti. Medjutim Eliotova nova pjesnička materija slijedi svoje vlastite pokretne impulse; ona je zakon samoj sebi, a akt stvaranja

uključuje oblik i sadržaj<sup>58</sup>). Nenavikao čitatelj u početku luta po neznanim kraju i gubi se ne videći poznatih putokaza. Stoga Eliot od nas traži punu osjećajnu i intelektualnu suradnju. Prevođenje Eliotovih stihova je iskustvo, koje može pokazati u kojoj je mjeri istinita tvrdnja kritičara F. R. Leavisa, koji kaže da Eliot „iskorišćuje cjelovitu težinu i sadržaj svake riječi”, i to ne samo jedan sadržaj nego i svu aluzivnu moć riječi, a isto tako i neumitnu točnost izraza, usprkos tomu što su to na prvi pogled ili nepristupne riječi nakrcane dvoličnošću ili svagdašnje, često ulomci nezgrapnih i od upotrebe otrcanih izraza iz običnog razgovora, dok on kao da im daje novi život i gradi nove dvore iz starog kamena i već upotrebljene opeke. Kao i svi revolucionari u pjesništvu, koji prisvajaju i uključuju nova područja u svijet umjetnosti, tako i Eliot, rukujući novom gradnjom koja je nepokorna i ne da se skućiti u postojeće tehnike, radi po unutarnjoj umjetničkoj logici i glazbi, koju određuje sama gradnja. Zato formalna strana njegova stila, izlučena iz sadržaja, bježi od analize, te ćemo se na samu tehniku osvrnuti kasnije.

A sada da vidimo, po čemu se sadržajno razlikuju riječi koje ta dva starca govore. Kakav je stav što ga Odisej zauzima spram svijeta i života, i što ga dijeli od Gerontiona?

Odisej je čovjek akcije, i kao što se u naponu snage borio i suprotstavljao životnim nedaćama, tako je i sada, kao starac uvjeren da u svojim rukama nosi svoju sudbinu i da je gospodar svojih djela. On bira slobodno i s poletom i vjeruje u smisao onog što je odabrao. Gerontion sjedi, razmišlja u krugu i čeka na događaje, za koje zna da ih ne će dočekati. On stoji bez ikakove unutarne obrane, zna da je igračka sadašnjosti i prošlosti, a da budućnosti nema. Konvencionalna vjekovna načela smjelosti, plemenštine i osobnog dostojanstva čvrsti su temelji, na kojima je stariji junak izgradio svoje životno gledanje, a to su ideali koji još nijesu bili uzdrmani u Engleskoj viktorijanskog razdoblja. Ali ta načela nijesu za Gerontiona poticaj na djelo, niti su mu oslonac na kojemu će izgraditi svoju duševnu ravnotežu; ona su za njega ne samo riječi bez sadržaja, prazna ljuska, nego on živi u danima kad se hrabrost smatra odgovornom za mnoge grijehe, a krepost posljedicom poroka (44—46). Usput se sjećamo kako se dramatičar Shaw duhovito ruga i izlaže jetkoj analizi sve ono što se je vjekovima smatralo javnim vrlinama — junaštvo, požrtvovnost, domoljublje.

Gerontion je odijeljen od svijeta zbivanja, on se odriče svakog učešća u svijetu akcije. On nije bio pred „toplim vratima”, niti se tukao „na toploj kiši”, niti je „do koljena gazeći po slanoj močvari razmahivao nožem i borio se ujedan od muha” (3—6). Ako i jest u stoljeću u kojemu živi bilo sukoba, on im nije bio svjedokom, nije okusio ni rat, ni tegobe, koje, vežući čovjeka sa čovjekom, makar i u zajednicu patnika, razbijaju zidove osame pojedinca, i noseći ga općim tokom, uklapaju ga u zajednicu. On samuje samoćom modernog intelektualca dekadenta, samoćom pustih kućerina velikoga grada, u kojima nema susjedstva, samoćom kojoj Eliot na još nekoliko mjesta u ranom razdoblju svoje poezije daje

<sup>58</sup>) Prije spomenuti organski oblik prema definiciji Herberta Reada. V. nap. 17

tako snažan izraz. Tupo razočaranje kao ustajali zrak udara već iz uvodnih stihova, razočaranje što ne tišti starost Tennysonova junaka, koji prihvaća otvorenih očiju ono što donosi vrijeme, opadanje snage svoje i svojih drugova, i koji još žudi starom žudnjom za životom, tako da ga na život nadovezan život ne bi nasitio. I užitci i patnje kao razna lica života za Odiseja po sebi sadrže svoj smisao, i on se bez straha otiskuje ususret novim naporima, uzdajući se u nove uspjehe. Gerontion nije samo nesposoban za pokret, on je izgubio sposobnost da uopće doživi vanjski svijet, s kojim je izgubio vezu. Ohladnjeli osjeti ne mogu mu više poslužiti da iskusi ljepotu i grozu koja ga okružuje (57—58, 60—61). Samo još kolebljive misli bolesno nadraženog mozga lutaju prazninom i u „šumi ogleдалa raznolikost množe”, a bezbrojni odrazi sjena mjesto slika stvarnosti ispunjaju prostor mašte (62—67). On živi u suhoj osjećajnoj pustinji.

U Eliotovu djelu spoznaja govornika, da on nije uključen u struju povijesnog zbivanja, nego da je samo slučajnost, putnik zaostao na sporednom kolosjeku, a da glavnog kolosjeka čak i nema, jer se povijest i sastoji samo od tih slijepih pruga koje nikuda ne vode, upozorava na to u kolikoj je mjeri Gerontion odijeljen od života i opčinjen u duhovno besplodnom krugu, u kojemu „suhe misli kruže mozgom u sušno doba”. Povijest mu nije niz smisaonih događaja, koji teže nekamo; ona se ne obazire na čovjeka, te je on samo igračka zlobne dinamike zbivanja. Ona nas vara i postavlja nam zasjede. Gerontion se tuži da nam ona ili prepano pruža dobra ili onda kad nam nije više stalo do darova koje nam dobacuje (34—44). To su riječi čovjeka kojega je život prikratio i prevario.

Stav je Odisejev jasan. On vjeruje u razvoj i napredak; on je jedan od onih koji su stvarali povijest, on je toga svjestan i ponosan na svoj udio. Iskustvo mu nije otupilo želju za novim iskustvom. On je gospodar života, i kakav god život bio, ne boji ga se.

Značajna je razlika između Odiseja i Gerontiona u njihovu stavu spram nauke. Poletom i optimizmom devetnaestog stoljeća, koje je vjerovalo da je nauka kamen mudraca što će riješiti sve probleme čovječanstva i osloboditi čovjeka znoja, bolesti i nevolje, junak godine 1840. čezne da pohrli za znanjem, „... preko najdaljih da segne madjaša ljudske misli”. Doseg se je ljudske misli skućio za Gerontiona, njegove su se „suhe” misli odvratile od bezgraničnih prostora i suzile na njegovo individualno ja, one se kreću u zatvorenom krugu.

Rijetko se u razmaku od 80 godina može naići na dva književna djela koja kroz jednostavnu autobiografsku liriku odražuju tako temeljitu promjenu životnoga nazora i moralnoga gledanja, kao da su ih razdvojili tok vjekova i promjena civilizacije, kao da se je intelektualna i emotivna klima potpuno promijenila. Osjeća se da Odisej živi u ustaljenom poretku; on ostavlja sina na djedovskom ognjišta, siguran da će ga, kada dodje vrijeme, naslijediti; u Gerontiona je iznajmljena ruševna kuća (7,50) simbol nesigurnosti i privremenosti društvenog poretka i znak rasula jednog stanja koje je dotrajalo, jer su zasade na kojima je ono osnovano izgubile svoj sadržaj. U toj atmosferi pometenih vrijednota

Gerontion i ostali beskućnici ne traže ni znanje, ni spoznaje, niti se oslanjaju na uvjerenja, nego očekuju nadnaravne znake, otkrivenja, uzdaju se u čudesne svetište, a u mislima im je naivno sujevjerje i zbrčkana parodija onoga što je za prošla pokoljenja bilo bit vjerovanja (17—20). Galerija lica internacionalnih imena sa svih kontinenata (24—28), koja Eliot nabacuje, različite su sjene kojima je nastanjen Gerontionov svijet, a prema njima golemih su razmjera i pune života sjene Ahileja silnog i ostalih junaka, koje će Odisej sreći kad se svrši njegova posljednja plovidba, jer je njihov korijen u rasnome mitu. A mit je mrtav za Gerontiona i za njegovo pokoljenje.

Samo ona bitna oprečnost, koju je stvorila temeljita promjena duhovne klime i životnih nazora, mogla je biti odgovorna da se iskristaliziraju dva tako oprečna gledanja na život, a analiza uzroka te promjene može nam pomoći da shvatimo odnos između stvarnosti i pjesnika.

Jer: pred složenim i mnogolikim zbivanjima svoje sadašnjice čovjek stoji zbunjen kao dijete pred hrpom razasutih kocaka sa isječcima zadane slike, koju ono složiti ne zna. Videći te isječke ono sluti vezu među njima, ali slika u cjelini njemu je nejasna. Veliki se pjesnik hvata u koštac s takovim nesredjenim materijalom što mu ga nudi život, i katkad zna od tih rastrganih česti stvoriti sintezu i posredno tumačeći život nizom dinamičkih slika dati istinu o njemu i o čovjeku. Ali isto onako kako velika djela svjedoče o istini života i odnosu čovjeka i života, tako i život i povijest svakog pojedinog trena tumače pjesnika, jer je i on samo čest općeg zbivanja, a gradnja, kojom raspolaže da uobličí svoju viziju, nametnuta mu je spoznajama što ih crpi iz iskustva uvjetovanog prilikama u kojima se on kreće, Poznavanje tih prilika može nam makar djelomično osvijetliti put i način stvaralačkog čina, i ukloniti ograde koje gradi vrijeme između pisca i čitaoca. Što je složenija sredina iz koje djelo potječe — a ta složenost nastaje u epohama prijelaza, promjene materijalnih uvjeta života i izmjene duhovnih vrijednota — to je potrebnije poznavanje povijesne pozadine, da čitalac djelo u punini prihvati.

Homeru treba malo tumačenja, čak i onda kad je u pitanju čovjek koji ne zna ništa o Grecima; on je jasan, pogotovo stanovnicima obala Sredozemnog mora. Nepismen čovjek ispravno će reagirati ako mu se pročita, uzmimo, prizor u kojemu ražalošćema majka Ahilejeva božica Tetida<sup>59)</sup> dolazi u pohode Hefestu da moli novo oružje za sina, svijesna da mu je skoro smrt određena voljom bogova. Žena se Hefestova raduje milom posjetu boginje, koja je njezinu mužu u ranoj mladosti bila bolja nego majka, te ovu dočekuje riječima kojih jednostavna istinitost izravno djeluje, te nije uopće važno što se tu radi o bogovima. Kad uzrujana domaćica dozivlje majstora kovača, on užurbano spušta čekić, ostavlja mjehove, pere rutave i zagarene grudi i, navukavši čistu košulju da dostojno dočeka milu gošću, u susret joj izlazi raširenih ruku. Dok je još čovječanstvu svježa uspomena na predindustrijsko doba, ono će

<sup>59)</sup> Homer: Ilijada, Osamnaesto pjevanje (369—480.)

bez tumača prihvatiti ovakove i slične prizore. Ali tko zna hoće li se jednog dana čovjeku budućeg atomskog naraštaja oteti intimni užitak toplog prepoznavanja već poznatih stvari u ovome prizoru, kad zaboravi kako se je baratalo čekićem i mijehom, čovjeku koji nije nikad iz daljine čuo lupu kladiava o nakovanj, niti u ljetnom sumraku nabasao na žar kovačnice i opazio kako se oko ognja miču uvećane sjene? Ali ipak jednostavna tragika majke koja nabavlja sinu oružje, a zna da će u njemu poginuti, možda će ostati pristupačna osjećaju i takovih naraštaja; jer u narativnoj epici i dramskoj tragici ove vrste osjećajni život čovjeka kao da je sveden na vječni zajednički nazivnik. Medjutim, u književnosti ima malo tih općih prvotnih situacija, a kada umjetnik odstupi od epa i tragedije, onda djelo postaje sve više uvjetovano mjestom i vremenom i čitavim spletom asocijacija, kojima je ono organski povezano uz društvo i sredinu gdje je nastalo i spram kojih zauzima stanoviše.

Da sve puniji miris i glazbu umjetničkog djela osjeti čitalac, što se više potruđi da upozna povjesnu i društvenu pozadinu u kojoj je ono nastalo, dobro pokazuje slijedeći primjer iz Shakespearea, koji iznosi A. P. Rossiter<sup>60</sup>) u uvodu studije o razvoju drame. Radi se samo o jednoj rečenici iz *Sna Ljetne Noći*<sup>61</sup>). Bottom Tkalac okićen magarećom glavnom nabasao je na usnulu Titaniju. Kada je probudi Tkalčeva neskladna pjesma i kad je otvorila oči, ona kliče: „Koji me to andjeo budi s cvjetnoga ležaja moga?“ Komika tog trenaja je posredna i danas, ali koliko je komični sadržaj tog stiha bio puniji za elizabetanskog slušača! On je u tom stihu još osjetio jeku jednog drugog stiha, što ga je kao revan posjetilac kazališta često sa dasaka čuo u oprečnom kontekstu i u situaciji koja je na suprotnom polu od komike. On ga je čuo iz usta nesretnog oca starog Hieronima<sup>62</sup>) u Kidovoj Španjolskoj Tragediji. Španjolska Tragedija je melodrama, u kojoj okrutnost i zlo haraće dušama učesnika, a zločin se gomila na zločin. Atmosfera, kad pada gotovo taj isti poklik, nabijena je strahotama, a uzvikuje ga otac, kad probudjen bukom ustaje i kroz mrak srće u vrt, gdje se spotiče o mrtvo tijelo svoga sina, kojega su malo prije umorili. On melodramatično kliče: „Kakova me to buka diže s ležaja moga?“<sup>63</sup>) Shakespeare je Titanijinim poklikom potakao na smijeh ne samo one koji su izrugivali pretjeranosti Španjolske Tragedije, nego možda još i više one koje pojava starog Hieronima bila ozbiljno ganula i potresla, jer je kod ovih komično iznenadjenje zbog kontrasta bilo još jače.

Čitalac koji bez priprave uzme u ruke Božansku Komediju, čita je kao niz živih slika i incidenata iz jednog okrutnog doba. Komentari o suvremenim prilikama osvijetlit će mu pojedine likove; vidjet će u Danteu velikog narativnog majstora i velikog slikara riječima. Ali sve dok trenutno ne iskopča iz svoje svijesti sve vlastita naziranja i dok ne

<sup>60</sup>) A. P. Rossiter: *English Drama from Early Times to the Elizabethans*. (1950.)

<sup>61</sup>) Shakespeare: *San ljetne noći*, čin III. prizor 1.

<sup>62</sup>) Thomas Kyd: *The Spanish Tragedy*, davana prviputa oko god. 1592.

<sup>63</sup>) Kyd: *The Spanish Tragedy*, Act II. sc. IV. 63—64.

postane svijestan Danteove kozmologije i teologije, ne će osjetiti arhitektonsku veličinu njegova djela.

Ova tri primjera o odnosu djela i čitaoca ne tiču se izravno našeg predmeta, i možda su malo preduga disgresija, ali neka ovdje posluže kao opće mjerilo, da pokažu kako kritika, da bi zbližila pjesnika i čitaoca, mora zasjeći i u vanjske životne i društvene oblike kao i u sve ono što je relevantno za ljudsku misao na ostalim područjima u vremenu, kojemu umjetnik pripada.

Kratak prikaz onoga što se dogodilo u raznim granama nauke kroz šezdeset godina prošloga stoljeća i u prvim desetljećima ovoga upotpunit će shvaćanje, zašto je u razmjerno kratkom vremenu došlo do tolike razlike u životnom naziranju Tennysonova junaka Odiseja i Eliotova Gerontiona, kao i to zašto se je izražajna tehnika njihovih pisaca izmijenila.

Samo devetnaesto stoljeće nije dublje osjetilo posljedice kojima će ono što se je u njemu odigralo na polju znanosti, sociologije, psihologije i tehnike, uroditi u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća na raznim područjima duhovnog i materijalnog života, niti je ono moglo omjeriti opseg i domašaj promjene, kojima je bilo svjedokom. Stoga je i Tennyson u Odiseju sadržajno i po obliku na crti tradicije, što najbolje dokazuje donesena usporedba sa prikazom Odiseja u Danteovu Paklu, premda su Tennysonova vjera u neograničeni napredak znanosti i optimizam što se tiče sudbine čovjekove u uskoj vezi sa čudesnim vidicima, koje su naučna otkrića otvorila u drugoj polovici devetnaestog stoljeća. Međutim iznesene činjenice i spoznaje koje su slijedile za tim činjenicama, još nijesu, da tako rečemo, prodrle u opću svijest, niti se uočilo njihovo lice i naličje, te još nijesu bile izvršile djelo psihološkog i materijalnog pomjeranja, koje donosi privremenu pometnju i obezglavljenost. Ta pometnja i obezglavljenost zahvatila je istom prve generacije dvadesetog stoljeća, koje su se našle na ruševinama starog duhovnog poretka, a nijesu uočile konture novoga. Istom u Gerontionu zrcali se to duševno stanje, koje pjesnik smiono iznosi novim izražajnim sredstvima.

Istina, već kod viktorijanskih pjesnika u Engleskoj zapaža se neki neodređeni nemir, nevoljkost, sumnja i nezadovoljstvo sa suvremenim stanjem i postojećim odnosima; ali oni izbjegavaju pomisao da pogledaju činjenicama u oči, te jedni, zabašurujući sumnje, nastoje da pokrpaju postojeći misaoni sistem, a drugi se, stvarajući fiktivni svijet sanja, sklanjaju u taj svijet. Oni se ne snalaze u zbiljskom svijetu, koji se mijenja i koji se više ne da interpretirati unutar konvencija postojećih pjesničkih oblika i postojećeg jezika, te bijegom u vlastiti svijet, a to je često idealizirani Srednji vijek, posredno priznaju da im je stvarnost u kojoj se kreću tuđa i da nijesu dorasli da je pjesnički obrade (Morris<sup>64</sup>), Swinburne<sup>65</sup>); a među ostalima djelomično i Tennyson). Povlačenje pjesnika iz te za njih nepoetične stvarnosti u područja legende i ton gorčine i rezignacije (Tennyson: *Smrt Arthurova*; Morris: *Zemaljski*

<sup>64</sup>) William Morris (1834—1896.)

<sup>65</sup>) A. Ch. Swinburne (1834—1909.)

Raj) jedini su znak prosvjeda protiv živornih uvjeta u kojima je nestalo patriarhalnih obzira, koji su ipak bili obziri, kad se je lice ratarske i obrtničke Engleske nagrdilo bezobzirnom industrijalizacijom i kad je u velikim razmjerima počelo izrabljivanje čovjeka u svrhu gomilanja dobiti u rukama pojedinca.

Na području stihovane poezije nema nekoga koji bi bio i blizu učinio ono što je Dickens postigao sredstvom romana, niti je i jedan pjesnik pokušao, uključivši i nakaznu stvarnost, dati sintezu životnih zbivanja u viktorijanskoj Engleskoj. Dok su pjesnici čekali Freuda, da ih uvede u mračne špilje ljudske psihe i upozori na simboličku vezu psihičkih stanja i ljudskih djela, Dickens stvara sliku svoga doba i sliku novog novčanoga gospodara i tiranina društva sa svim njegovim crnim porivima egoizma, a stvara je intuicijom genija, kakova na području pjesništva nije bilo u viktorijansko doba. Izbjegavanje pjesnika da posegnu za stvarnošću tipično je za viktorijanske pjesnike. Ono je možda jedan od uzroka, da su ih tako prezirno odbacile novije pjesničke generacije, kojima doista ne manjka umne hrabrosti da bez sentimentalnog zgražanja zavire u dugo skrivana mračna mjesta ljudske psihe i da pogledaju u gorgonsko lice stvarnosti, bola, zla i pokolja (Auden<sup>66</sup>) u Ahilejevu štitu, među mnoštvom ostalih), pa čak i mogućnosti općeg uništenja (E. Sitwell<sup>67</sup>) u pjesmama o atomskom dobu) sredstvom one iste nauke, koja je za Tennysona bila najveća nada budućnosti.

Medjutim da se povratimo na temelje, na kojima je bilo izgrađeno gledanje viktorijanaca u Engleskoj, na čovjeka, povijest i društvo prije nego što su nova učenja biologije, arheologije i psihologije izmijenila te čovjekove poglede! Engleski protestanizam crpio je iz Biblije ne samo osnovne moralne zasade, nego je ona čovjeku bila i tumač postanka Zemlje na kojoj on živi kao i njegova postanka i mjesta koje on zauzima u prirodi, a sadržavala je i povijest njegove prošlosti. Koliko geologija, tada još nova nauka, koja govori o dugim razvojnim fazama Zemlje, toliko ni otkrića pretpovijesnih ostataka, koji su svjedok evolucije samog čovjeka, još nijesu bili otvorili vidik na mnoge milenije u kojima je postojalo čovječanstvo, te se je na osnovi Biblije računalo samo na nekih šest tisuća godina povijesti čovjeka. Kao što je Palada Atena mudra, lijepa i naoružana iskočila iz Zeusove glave, tako se je vjerovalo da je čovjek stupio na pozornicu svijeta kao tjelesno, razumski i moralno potpuno razvijeno biće, koje se nije mnogo razlikovalo od današnjeg čovjeka. Kada su godine 1857 orkriveni ostatci Neandertalskog čovjeka, poljuljalo se je uvjerenje u stalnost čovjekova oblića i njegove psihe. Umjetnost, književnost i filozofija prošlosti temeljile su se na aksiomu, da su sve promjene u vidljivom svijetu drama koja se odigrala na nepromjenljivoj pozornici prirode, a da se ni glumci koji u njoj učestvuju isto tako ne mijenjaju. Geologija, koja je iz novih podataka dala druge poglede na starost i razvoj Zemlje, dovela je u pitanje ispravnost vjekovima prihvaćenog tumačenja postanka svijeta

<sup>66</sup>) W. H. Auden (r. 1907.)

<sup>67</sup>) E. Sitwell (r. 1878.)

po Genezi. Objava Darwinove knjige *Podrijetlo vrsta* baca drugo svijetlo na prošlost čovjeka i na njegov odnos prema prirodi, donoseći teorije koje su u sukobu sa ukorijenjenim teološkim gledanjem. Zaključci koje su viktorijanci bili prisiljeni izvoditi iz suvremene nauke donekle su na užtrb ljudskom ponosu, jer je čovjek iz nje morao spoznati da je prestao biti odabranik među živim bićima i da je on samo jedna stepenica u razvojnoj ljestvici, biće koje se mijenja, u svijetu koji se takodjer mijenja. Za ljudsku samosvijest to je bio potres sličan onome koji je čovjek doživio u sedamnaestom stoljeću, kada je otkrićem svemirskih prostora spoznao da njegov dom Zemlja, nije više središte Svemira, i kad se je uplašio te spoznaje, osjetivši da je čest neumitnog svemirskog mehanizma. Međutim u mehanističkoj filozofiji koja je proistekla iz Newtonovih načela bilo je mjesta za božanstvo i za prvog racionalnog stvoritelja svemirskog reda i poretka, te se kompromis teologije i nauke kod viktorijanaca kreće na toj liniji.

Na osnovi otkrića iz područja prahistorije povijest se čovječanstva počinje gubiti u sumraku nepoznatih milenija, a kad na vidjelo izadje slikarstvo špiljskog čovjeka, starina egipatske<sup>68)</sup> i minojske kulture<sup>69)</sup>, tada pade i postavka da je književnost počela s Biblijom i Homerom a umjetnost s Grcima. Iz te perspektive evropska civilizacija postala je nešto maleno i beznačajno. Tako je nauka iz temelja poljuljala čvrstim okvirom, unutar kojega su se kretala dotadanja vjerovanja, umjetnost i filozofija. Sva su područja misli čekala novu interpretaciju. Nama je teško shvatiti kako su te nove spoznaje djelovale na suvremenike u dva pravca: s jedne su strane poljuljale misao i unijele pometnju u sva ustaljena gledanja, jer se viktorijanska teologija nije dala prilagoditi novim činjenicama, a s druge strane stvorile su neograničene perspektive za nauku i pobudile nadu da ni jedno mračno područje ne će ostati neosvijetljeno. Držeći ovo u vidu shvaćamo Tennysona, kad kroz Odiseja daje izraza svojoj vjeri u moć ljudskog duha da „segne preko krajnjih međaša ljudske misli“, dok naprotiv T. S. Eliot u *Gerontionu*, što se tiče nauke, nagovješćuje ono što je osjetio čovjek generacije koja je u Prvom Svjetskom ratu gledala nauku primijenjenu ne na dobrobit čovječanstva, nego na sredstva njegova uništavanja, a iza rata nastavila živjeti „u ruševnoj kući“ životom u kojemu nije bio riješen ni jedan načeti problem, niti su u njemu na mjesto odbačenih moralnih vrijednosti došle nove.

Sharewood Taylor u jednom članku u *Listeneru* ovako slikovito prikazuje tu prijelaznu krizu, koja je nastala između skupina intelektualaca pod utjecajem promjene materijalnih prilika života i duhovne klime: „Umjetnost, književnost i čudoredna načela Evrope počivala su na Bibliji, koja se tumačila na jednostavan stari način. Viktorijanci, našavši se pod konac tog razdoblja osamljeni u beskonačnim prazninama prostora i vremena, s Bogom, koji se je udaljio i depersonalizirao pretvorivši se u maglovit pojam dalekoga Graditelja

<sup>68)</sup> Sir Flinders Petric počeo 1895. povijesna ispitivanja u „giptu.

<sup>69)</sup> Schieman (1822—1910.) počeo otkapati Mikenu 1878.



Svemira, nijesu više uspostavili veze s naraštajima koji su nekad zadovoljno nastavali mali Svemir prošlih vjekova . . . niti su se mogli snaći u njihovoj ostavštini . . . Stoga napuštaju djedovska selišta, hramove, dvorove, zaseoke i katedrale, koje je starost pozlatila a ruka majstora uobličilca, i sele u novi grad nauke . . . koji je svrsishodan, zdrav i dobro planiran, ali u njemu nema topline ljudskoga kontakta niti stare ljepote". Taj gubitak, veli pisac, „još nije naknadjen i čovjek je još i danas raseljena osoba u zemlji, koju istom mora učiniti svojim domom". Stav stranca bez pravog doma je stav koji i T. S. Eliot formulira u Gerontionu, s razlikom da on ne vidi toga novoga grada nauke, niti u nj vjeruje, nego živi u „zabiti pospanoga kuta". Njegov glas je izraz dubokog nezadovoljstva sa društvenim prilikama, čovjekom i moralom u godinama nakon Prvog Svjetskog rata.

Za razumijevanje T. S. Eliota, i novije poezije uopće, potrebno je uočiti još jednu činjenicu, a ta je promjena gledanja na odnose između subjekta i objekta, promatrača i predmeta motrenja. Sa gledišta egzaktnih nauka, na osnovi kojega su postignuti toliki uspjesi u devetnaestom stoljeću, subjekt i objekt su dvije različite i međusobno nezavisne stvari. Zaključci stvoreni na osnovi otkrivenih pojava na bilo kojem području Svijeta i Svemira apsolutni su i nezavisni od stanovišta promatrača. Objektivnost nauke je utvrđena činjenica, a pouzdanje u njezine metode čvrsto. Naturalistička škola francuskog romana prenosi metode nauke u književnost, u težnji za objektivnom istinom o životu. Medjutim Einsteinova teorija relativnosti i nova psihologija, poremetivši taj odnos subjekt-objekt i smanjivši ulogu racionalnog faktora u psihičkom doživljavanju, dale su neizravno opravdanje za ono što su Baudelaire a za njim Rimbaud i Laforgue kao preteče modernih unijeli u pjesništvo slijedeći intuitivne putove. I u romanu, od Dickensa preko Dostojevskog do Prousta i Joycea, subjektivna nota postaje sve naglašenija, ali to je subjektivizam nove boje. Svijet stvarnosti ne odrazuje se više samo na jednom ogledalu, pisac tu stvarnost ne ocrtava sa svoga gledišta, realnost se ogleda u bezbroju ogledala, svaki je pojedini nosilac radnje gleda i vidi sa svoga stanovišta, te je pisac samo posredno daje nizom pokretnih različito osvjetljenih slika kako one nastaju u psihi likova koji prolaze njihovim romanima. Objektivne stvarnosti više nema, a od čitaoca se očekuje da iz tih mnogolikih, pokretnih sjena rekonstruira popratne događaje, konkretnu sredinu, pa često i samu radnju romana.

Uspoređujući Tennysonov način izlaganja u Odiseju sa T. S. Eliotovim u Gerontionu zapažamo tu istu promjenu u gledanju. Oko i misao Tennysonova upravljani su van, na svijet koji čvrsto stoji i postoji u vremenu i prostoru. Sve obasjava jasno svjetlo, u kojemu se ne gube obrisi. Pa i sumrak dana je proziran i svjetlo na školjima vidljivo. Dok pjesnik govori o brigama i nadama starca u savezu sa konkretnim činjenicama, mi duševno stanje toga starca ne upoznajemo po pjesnikovu opisu toga stanja, već posredno po onome što i kako nam onaj govori o svojim doživljajima u vanjskom svijetu i kako gleda na svoju budućnost u tom svijetu. U Gerontionu metoda je suprotna. T. S. Eliot je usredotočio sve da u fokus uhvati totalitet unutarnjeg doživljaja. Ona

baca snopove drhtavog svijetla na pojedine trenove psihičkog doživljavanja, kad samo na čas podsvijesna stanja postaju svijesna, da se opet izgube u tami drijemeža. Vanjski svijet samo neizravno naslućujemo kroz prizmu Gerontionove psihe, iz nedorečenih i nepotpunih napomena, koje zvuče kao obračun čovjeka sa samim sobom.

Taj posredni pogled u svijet kroz psihu pjesnika ili njegovih likova dovodi do još jedne velike pojave, koja je stubokom izmijenila naš pojam o nama samima, o našem „ego”. To je revolucija koju je Freud unio u područje psihologije, a Jung, psiholog pjesnik, uz neke izmjene dovršio. Kao što je nauka Einsteinovom teorijom izmijenila odnos između pojedinca i svijeta fenomena, tako su i Freudov koncept podsvijesti (1890.) i interpretacija snova (1900.) otvorili dotad zabranjena područja psihe, udaljili zakone logike sa tih područja, izmijenili pojmove prostora i vremena i ojačali pozicije pjesnika. Način doživljavanja u snima dovodi ga pod konac života do slijedećega zaključka: „Zakoni logike i kontradikcije ne vrijede za Id. Suprotni impulsi postoje jedan uz drugog, a da jedan drugoga ne neutraliziraju... i mi se čudimo otkrivši da tu nalazimo iznimku tvrdnji filozofa da su prostor i vrijeme neophodno potrebni oblici naših mentalnih akata. U Idu ne postoji ništa što bi odgovaralo pojmu vremena, što bi ukazivalo na to da vrijeme... mijenja mentalne procese... ”<sup>70)</sup>.

Pjesnik se je sad našao u izvanlogičnom svijetu, gdje uzročnost i vrijeme nijesu elementi s kojima treba računati. Analiza snova i simbola u koju se pretaču psihička stanja posredno je djelovala i na pjesnički izraz. Kao što je san odraz složenog psihičkog totala, tako pjesma nema više linearnog oblika i ne sadržava doživljaje u vremenskom nizu — u suprotnosti sa psihičkim zakonom sukcesije, koja je svojstvena svim postupnim doživljajima, kao što su nizovi riječi i stihova — nego zahvaća simultano tren psihe, kao nekoliko slika na istome filmu, i kreće se u zatvorenu krugu. Elementi doživljavanja nijesu s pomoću logike sredjeni i racionalizirani, nego se nekoliko misaonih i emocionalnih strujanja spliću i kondenziraju u jedno. Osobne asocijacije igraju veliku ulogu u pjesničkom simbolizmu i otežavaju kontakt sa čitaocem, jer su predmeti, koji su došli u asocijativnu vezu sa odredjenim duševnim stanjima, ovisni o slučaju i prirodi osobnog iskustva. I književni jezik, koji je izrađen na aristotelovskoj logici sa svojim gramatičkim aparatom podnesnim za apstrakcije, više ne zadovoljava pjesnika, jer su mu — da komprimira kompleksna stanja u jednu mnogostruku sliku — potrebne riječi višestrukog naboja, i rečenica gdje bi odnos subjekta i objekta bio labav. Engleski jezik, jer nema složenog sistema infleksija, osobito je sugestivan i podesan za takovu kompresiju više značenja u jedan izraz.

James Joyce, poznati majstor proze, odbacivši sve norme koje čine jezik racionalnim sredstvom sporazumijevanja, preinačivao je i samovoljno oblikovao riječi, slijevao dvije u jednu i gradio nove po svojoj intuiciji, da otkrije do tada neizražena zbivanja na granicama

<sup>70)</sup> S. Freud: *Beyond the Pleasure Principle*, 1920.

svijesti i podsvijesti, ali je i do kraja iscrpio sve mogućnosti tog eksperimenta. I američki pjesnik E. E. Cummings služi se jezikom alogično, nearistotelovski, reda riječi po svome osjećanju bez ikakvih obzira na slovnice u naoko besmislene nizove, ali ipak uspijeva u nekim pjesmama da na taj način pobudi trenutne percepcije časovitih stanja, koje vjerojatno na drugi način ne bi uspio pobuditi. I Gertrude Stein igrala se je tako apstrakcionistički jezikom, samo joj nije uspjelo ništa čitaocima priopćiti.

Simbolički aparat pjesnika obnavlja se i obogaćuje iz psihologije i antropologije, a nauka mu daje saznanje da simboli kojima je pjesništvo baratalo sežu daleko u rasnu podsvijest čovječanstva. Veliki antropolog Frazer, koji u Zlatnoj Grani<sup>71)</sup> ulazi u bit postanka magije i religija, analizirajući kako se pravištvost čovječanstva u njima ogleda, otkrio je neiscrpan izvor simbola za engleske pjesnike.

Izmjena pojma o prirodi prostora i vremena te njihova uzajamnog odnosa i utjecaj te izmjene na sadržaj i oblik novije književnosti ne mogu se dovoljno naglasiti. To ne znači da su pisci pod izravnim utjecajem učenjaka, nego da pod posrednim njihovim djelovanjem na opći misaoni sklop oni intuitivnim putem idu do iste konačnice. Po novoj formuli prostor je  $n$  — dimenzio — niran, a vrijeme mu je četvrta dimenzija. H. V. Routh<sup>72)</sup> u prikazu književnosti i ideja dvadesetog stoljeća ovako govori o vremenu: „Čovjek se u životu ravna po satu i kalendaru . . .”, ali takov pojam vremena „. . . ne može mu objasniti ono što se događa u njegovoj svijesti. Takov linealni pojam vremena nameće fikciju . . . da se život sastoji od niza povezanih, a ipak razlučenih trenutaka, dok svi umjetnički doživljaji i doživljavanja na području mašte dokazuju da je život, kako ga mi osjećamo, neprekinuto postojanje. Na primjer, prva nota fuge još je uvijek prisutna kad odjekne posljednji ton; prvi prizor dobro konstruirane drame isto nam je tako blizu kao i epizoda na koju se spušta zastor. Sav je život stapanje u jedno, na isti način, kao što je i tok . . . a prošlost se spaja sa sadašnjošću, da gradi konture budućnosti . . .” Moderna poezija posize za tim sredstvom, da izrazi to stapanje, dok nesvijesno reproducira nešto slično prostorno-vremenskom kontinuumu, jer je put po kojemu se ona kreće prije cikličan oblik nego produljena crta.

Novo vrijeme nije više rijeka koja teče i koja se giba kroz stanovita područja, nego je nešto što neprestano postoji uvijek se vraćajući i tu jest. Gerontionove misli kreću se u zatvorenom krugu, ako se uopće kreću, i pjesma se svršava na istoj noti na kojoj je počela. I roman je do pred posljednjih nekoliko godina ilustrirao tu tehniku vremenske simultanosti. Težnju moderne književnosti, da zahvati vremenski i sadržajni totalitet, možda ne objašnjava loše ono što je A. Gide o tome rekao u *Faux Monnayeurs*. On govori o tome kako je naturalistička škola uzela kao predmet romana „isječak” iz života. Ali, nastavlja, pogreška je što je ta škola uvijek „svoj isječak rezala u istom smjeru po duljini vre-

<sup>71)</sup> H. V. Routh: *English Literature and Ideas in the Twentieth Century*.

<sup>72)</sup> J. G. Frazer: *The Golden Bough*, 1890.

menškog toka. A zašto se ne bi taj komad mogao rezati odozgor ili odozdol ili poprijeko? Ja, uostalom, ne želim uopće rezati život . . . U svoj roman želim uključiti sve i ne ću da odsijecam gradju ni s jedne strane”.

I T. S. Eliotov Gerontion je sličan „lirski total”, u kojemu mjesto da se, kao nekad, trenovi doživljavanja iznose u razloženom nizu, i da se obrađuje izlučen jedan doživljaj, pjesnik teži za tim da se vidi lik govornika i lik svijeta kroz prikaz njegovih duševnih stanja, koja uključuju prošlost i sadašnjost, a obuhvaćaju i budućnost. Ono što se na prvi pogled ukazuje kao nedostatak oblika determinirano je silnim zbijanjem stanja u kratke simbolične znakove, i iznošenjem pogleda u orakularnim izrekama, što je pokazala i analiza same pjesme. Kružni oblik i ponavljanja uvjetovani su konceptom pojma o vremenu.

Da objasnimo zašto smo prikazujući promjene u sadržaju i obliku novije lirike — od 1920. — kao središnji lik obnove uzeli T. S. Eliota, navest ćemo što o njemu kaže J. Middleton Murry, publicist i kritičar, koji budno prati događaje iz književnog područja već gotovo pedeset godina. On piše<sup>78)</sup>: „Teško bi bilo, mislim, naći slučaj utjecaja u čitavoj književnoj povijesti, koji bi se mogao istinski usporediti sa utjecajem T. S. Eliota. On kao da je sam, bez suradnika, emotivno odgojio i naučio čitavo jedno razdoblje kako će osjećati i dać svoj biljeg poeziji, nametnuo svoju metodu kritici i bio začetnik pjesničke drame. Ne mogu vjerovati da se utjecaj i samoga Drydena može mjeriti s njegovim utjecajem i autoritetom . . .”.

Ova tvrdnja J. Middleton Murryja, koji se može smatrati jednim od najiskusnijih i najosjetljivijih kroničara književnih zbivanja u Englekoj, znak je da su danas za upućenog čitaoca poezije u glavnom već uklonjene psihološke smetnje, koje su ispočetka sprečavale ispravno prilaženje čitaoca pjesniku i puno doživljavanje lirike našega razdoblja, te da su se gledišta pjesnika i kritika, a donekle i čitaoca, približila.

Mi smo u posljednjih tridesetak godina svjedoci jedne od vrlo dinamičnih epoha pjesničkog razvoja, za kojim u stanovitoj udaljenosti u stopu slijedi izmjena stava kritike, koja je postupno ocrtała i oblikovala obrise novoga književnog ukusa i zbližila pjesnika i čitaoca. Pjesnici su pri toj reviziji vrjednota<sup>79)</sup> odigrali ulogu ne samo kao stvaraoci, nego i kao tumači svojih ciljeva i postupaka, te i kreativno i analitički utjecali na čitaoca, da integrira dotad neuočene aspekte u svoju viziju, da postane svijestan života i stvarnosti pod novim kutovima gledanja, te su time proširili obzorje ljudske svijesti. Prijelazno doba je na izmaku, jer je u okviru suvremenog doživljavanja nova poezija kao izraz svoga vremena već našla put do čitaoca.

<sup>78)</sup> U usporedbi prilika u književnom životu prije dva rata i danas, u članku napisanu povodom upravo izašle knjige „The Craft of Letters in England” (A symposium ed. by J. Lehmann), u The London Magazine, Vol. 3, No. 12, Dec. 1956.

<sup>79)</sup> Gotovo bez iznimke današnji pjesnici se bave kritičkim pisanjem i javnim predavanjima. Navest ćemo samo nekoliko primjera: W. H. Auden, Louis Mac Niece, Robert Graves, C. D. Lewis, Allan Tate, Laurence Durrell, Peter Viereck, Randall Jarrel, Edith Sitwell, Herbert Read, Stephen Spender, Rex Warner, Yvor Winters, Peter Quennell, William Empson, Robin Skelton etc.

## LITERATURA

- I. A. Richards: The principles of Literary Criticism, 1924.  
 I. A. Richards: Practical Criticism, 1929.  
 E. de Selincourt: An Introduction to Spenser's Poetical Works, Oxford, 1924.  
 John Dryden: An Essay on Dramatic Poesie; 1586.  
 Samuel Johnson: Lives of the Poets; life of Coweley, 1777.  
 Samuel Johnson: Preface to Shakespeare, 1765.  
 John Donne: An Anatomie of the World: The First Anniversary, 1611.  
 J. C. Grierson: Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century, 1921.
- T. S. Eliot: Selected Essays, 1917—1932.  
 T. S. Eliot: The Use of Poetry and the Use of Criticism, 1933.  
 T. S. Eliot: Poetry and Drama, 1935.  
 Herbert Read: Form in Modern Poetry, 1932.  
 Dante: De Vulgari Eloquentia, Book II. Ch. VII (1304?).  
 Cleanth Brooks: Irony as a Principle of Structure, 1943.  
 Y. Isaacs: The Background of Modern Poetry, 1951.  
 F. R. Leavis: New Bearings in English Poetry, 1938.  
 F. R. Leavis: Revaluations, 1940.  
 Peter Viereck: Dream and Responsibility, 1953.  
 Robin Skelton: The Poetic Pattern, 1956.  
 Rene Wellek: A Criticism of T. S. Eliot (iz neobjavljenog djela „A History of Modern Criticism; Sewanee Review, Spring, 1956.)  
 C. D. Lewis: The Poetic Image, 1947.  
 Elisabeth Drew: T. S. Eliot, the Design of History, 1956.  
 F. O. Matthiessen: The Achievement of T. S. Eliot, 1947.  
 Lawrence Durrell: Key to Modern Poetry, 1952.  
 S. Freud: Beyond the Pleasure Principle, 1920.  
 A. R. Rossiter: English Drama from Early Times to the Elizabethans, 1950.  
 J. G. Frazer: The Golden Bough, 1890.  
 William Empson: Seven Types of Ambiguity, 1932.  
 M. C. Bowra: Inspiration and Poetry, 1951.  
 M. C. Bowra: The Heritage of Symbolism, 1943.  
 Randal Jarell: Poetry and the Age.
-

Mira Šunjić

## NEW POETRY AND THE READER

(Summary)

The subject of this paper is the problem of communication in poetry with special reference to „modern poetry” in England after the First World War, when the new poetic techniques, the consequence of the poet's changed attitude to the world of realities and that of ideas stood in the way of a sensitive and discriminating response on the part of the reader and the academic critic.

The author begins by attempting to analyse poetic experience, examining the English critical term „response” and transferring it into Croatian. Failures in adequate response on the part not only of the general reader, but also of past critics of penetration, taste and sensibility, are illustrated with examples from English literary history. An attempt is made to suggest some of the reasons for these failures and also to give an account why at particular points in English history more than at others some of the contemporary poetry failed to communicate, while readers of later generations found it significant. Going back to the earlier statement that, what we call the poetic experience of a particular poem, should, with modifications, be determined mainly by the poem itself, the author considers how far the response is related to the reader's cognitive and emotive experiences, which, limited by the particular climate of his time, his literary and language education, and a number of varying factors, may limit his ability to respond and even pervert his value judgement.

Tracing the critical misunderstandings in the course of literary history, the author uses the terms static and dynamic to discriminate between two types of situation in literature, briefly surveying the impact of beliefs, moral attitudes and social conditions on poetry in the two situations. Allowing for the dangers of generalisation, the author considers that in static periods of conformity and respect for tradition the poet, as spokesman of generally accepted attitudes, starting from the position shared by the reader, ranges for his poetic material within familiar areas and shapes it for his need, adapting already existing poetic moulds. In such times the word-value is recognised and stable. Exceptional mental efforts of adaptation to unexpected matter, form and vocabulary are not required from the reader.

A greater portion of space is given to the analysis of dynamic periods. The difficulties in communication that arise between the poet and his contemporary reader, the author thinks, are inherent in the situation and specifically true of such periods. The poet, sensitive to actuality and more aware than his reader of the changing structure of material and spiritual life, shifts his position the better to focus the till then unexplored but newly significant aspects of life and to gather into his vision yet unrealized elements of experience. Devaluation of concepts — characteristic of transitional periods — means also devaluation of word-contents. Thus to be true to his vision that contains „criticism of life” by „indirection” and faces the fact of fallen values in the old system of thought, sensing the new, nascent reality, the poet seeks words that, for him, possess a greater potential meaning than those in the accepted poetic vocabulary. The reader accepts these in their fuller significance only through repeated contacts and after an effort. Illustrating the changeable word-content in the language of poetry the author has taken a number of words (April, nature, spring, moon, May etc.), traced their usage in English Poetry and noted the changes in their colour and tone. She has analysed also their increasing or decreasing suggestive power.

The failures in adequate communication during dynamic periods, the author considers, are due to a great extent to the „unpoetic” vocabulary of those poets who find the areas of the language that are recognised hunting ground for poets too restricted to serve fitly their modified poetic sensibility. To illustrate that such poets frequently and among other sources exploited those of everyday speech, the author quotes the cases of Donne and the metaphysicals, who tacitly introduced the rhythms of the living language to achieve dramatic tension through the juxta-

position of everyday and unexpected; then she cites Wordsworth's deliberate equation of the language of poetry with the speech of „simple” man in the state of excitement which accompanied the new man-nature relationship. Finally she mentions the modern poet's distaste for words with poetic content, his preference for neutral, still colourless words and the apparent vulgarisation of the poetic language and its release from strict poetic patterns.

Discussing the formal element in poetry and those forms which do not follow traditional patterns but which serve the need of the poet in dynamic literary periods, the author uses for her ends the term „organic form”, taken from the English critic Herbert Read, describing it and translating it into Croatian. The organic form forced upon the poet by the requirements of his matter and vocabulary, poetic techniques unfamiliar to the reader, require an unusual effort of co-operation on his part which he is usually not fit or willing to give. Here the writer follows I. A. Richards in analysing the reasons for the resistance of the unprepared reader to the new poetic forms, imagery and vocabulary, giving an account of what Richards calls the „stock response”, explaining this term and rendering it in Croatian.

After this general introduction the central and larger section of the study deals with the problem of communication in poetry in the most recent dynamic period of English literature — the first years after the First World War — when the greatest English poet of the first half of this century T. S. Eliot published his early poems. To stress those elements in the poetry of the time which tended to alienate the unprepared reader and which were closely connected with the radical alteration of the poet's attitude and techniques as compared to what went before, the author has given a verse translation of Tennyson's „Ulysses” as representative of traditional poetic modes. This she contrasts with T. S. Eliot's „Gerontion”, also translated by the author, as a poem of transition, typical of a dynamic age. For the choice of the poems the author is indebted to Lawrence Darrel's „Key to Modern Poetry”. A detailed textual analysis of the two poems, the comparison of their forms, versification, rhythm and vocabulary serves in the first place to mark the significant differences between the poems and also to present certain aspects of the Victorian age, contrasting them with the intellectual climate of the nineteen-twenties. In summing up the background to Tennyson's beliefs and moral attitudes, the author points out signs of intellectual restlessness, intimating the coming break with the traditional creeds and principles of conduct and closely relating T. S. Eliot's „waste land” spiritual state to a number of events in nineteenth century England. The author analyses „Gerontion” and quotes from Eliot's essays to illustrate his break with the immediate literary past. She also explores the poet's approach to older English and European literary traditions, his use of the old literary material and his debt to the symbolists.

To show how profoundly altered T. S. Eliot's estimation of man's place in the universe was, as compared to that of the nineteenth century poet, the author draws a parallel between Tennyson's interpretation of the character of Ulysses and Dante's in the „Divine Comedy”, observing traits common to the Medieval and Victorian dramatisation of the hero, which are absent from the „devaluated” passive old man of the twenties, devoid even of wishes and memories.

The reduction in size and importance of the individual, which has been going on for some time, had its final and fullest dramatisation in „Gerontion”. It disturbed the preconceived ideals and pride of the average reader, who faced with the painful realisation of his insignificance, was unwilling to follow the poet. Thus, even when the language and form difficulties were overlooked, the power of the „new” poetry to unsettle and disturb the conventionally accepted views alienated the average contemporary reader.

The comparative analysis of „Ulysses” and „Gerontion” helped the author to bring out the specific traits of the poetry of the post — First War era both in matter and style, and to show why the poetry reading public for a time was averse to and failed in response to works written in this key.