

# ELIOTOV KRITIČKI OPUS U PERSPEKTIVI

## 1

Kad piše o Eliotu,\* anglistu je u nas manje potrebno da pruži opravdanje nego za bilo kojeg drugog suvremenog pjesnika ili kritičara iz angloameričkog kulturnog područja. Eliotov utjecaj i središnja važnost već su opća mjesta književne kritike; na odjeke njegova djela nailazimo u geografski i etnički udaljenim književnostima; tako se npr. u *Panorami hrvatske književnosti XX stoljeća* Eliot češće spominje među najutjecajnijim suvremenim stranim književnicima. Nije teško pronaći sudove o veličini i zamašnosti Eliotova kritičkog opusa. Tako je npr. engleski književni historičar Bonamy Dobrée već 1929. ustvrdio da je Eliotova kritika »po dubini, širini zahvata, po svojim lijepim odlikama, ushitu i pravičnosti najvažnija u Engleskoj otkako je Coleridge napisao *Bio-*

\* *Thomas Stearns Eliot* (1888–1965), pjesnik, kritičar i dramatičar. Rođen u St. Louisu, SAD, školovan na Sveučilištu Harvard, na Sorboni u Parizu, i u Oxfordu. Sa stalnim boravkom u Londonu od 1915. Kratko je vrijeme djelovao kao nastavnik, a zatim kao bankovni činovnik. Njegova *Ljubavna pjesma Alfreda J. Prufrocka* prvi je put objavljena 1915, zatim opet 1917. u zbirci sa drugim Eliotovim pjesmama. Godine 1915. Eliot se oženio; 1917. postao je pomoćnik urednika časopisa »The Egoist«, glasila imagističkog književnog pokreta (1917–1919). Njegova poema *Waste Land* (Pusta zemlja), 1922, pobudila je veliku pažnju i brojne komentare kritičara; iste godine Eliot je osnovao vlastiti časopis »The Criterion« (Kriterij), 1922–1939. Izjasnio se pripadnikom katoličke crkve 1927, a 1930. objavio svoju poznatu religioznu pjesmu *Ash Wednesday* (Pepelnica). Godine 1932. bio je profesor poezije na Harvardskom sveučilištu. Eliotove drame su *Murder in the Cathedral* (Umorstvo u katedrali), 1935; *Family Reunion* (Obiteljski sastanak), 1939; *The Cocktail Party* (Koktejl partija), 1950; *The Confidential Clerk* (Povjerljiv činovnik), 1954, i *The Elder Statesman* (Viši državnik), 1938. Eliotovi kritički eseji su sabrani u knjigama *The Sacred Wood* (Posvećena šuma), 1920; *Selected Essays* (Izabrani eseji), 1932; *The Use of Poetry and The Use of Criticism* (Upotreba poezije i upotreba kritike), 1933; *Notes towards the Definition of Culture* (Bilješke za definiciju

*graphiu Literariu*«. <sup>1</sup> Amerikanac Lewis Freed u knjizi o Eliotovoj estetici kaže da »tko god danas uzima predmet kritike, pronaći će da svi pravci vode prema Eliotu (i I. A. Richardsu), kao što su nekada vodili Arnoldu«. <sup>2</sup> Australijanac Vincent Buckley u svojoj studiji o poeziji i moralu tvrdi da je Eliot »kao kritičar i pjesnik imao golem utjecaj ne samo na suvremeni književni ukus . . . , nego također na naš osjećaj vrijednosti poezije kao reprezentativnog ljudskog čina«. <sup>3</sup> Nakon ovakvih sudova – a sličnih bismo još mogli dosta nanizati – čovjek i nesvjesno očekuje da će u Eliotovu kritičkom opusu naići na monumentalna djela o suštini književnosti ili na opsežne studije koje otvaraju nove vidike i kategorije vrednovanja. Nasuprot tome, čitalac će možda biti razočaran činjenicom što se glavnina Eliotova kritičkog rada sastoji od eseja (većinom kraćih od 20 stranica), osvrta i prigodnih recenzija. Tek dvije njegove knjige možemo smatrati većim zaokruženim kritičkim studijama; to su *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (zapravo štampana Eliotova predavanja na Harvardskom sveučilištu) i *Notes towards the Definition of Culture* (u američkom izdanju 128 stranica). Potrebno je još dodati da su ta dva djela od manjeg značenja za Eliotov kritički profil od kratkih eseja koje smo prije spomenuli. Ukupno je Eliot napisao oko 450 eseja; oko stotinjak ih je objavljeno u knjigama eseja, a drugi se nalaze razasuti po časopisima u kojima je Eliot surađivao. Premda eseji objavljeni u knjigama Eliotovih napisa pružaju osnovni uvid u njegove kritičke stavove, za njihovo potpuno razumijevanje potrebno je poznavanje njegovih nesabranih radova. Tek tada stječemo uvid u cjelovit razvoj i spektar Eliotovih misli i uvjerenja od ranog književnog revolucionara (fazu koju mnogi smatraju najznačajnijom u Eliotovu kritičkom opusu), preko gorljivog vjerskog konvertita tridesetih godina, pa konačno do ustaljenosti u posljednjih dvadeset godina. Sam Eliot je ovako podijelio faze svog razvitka u retrospektivi na svoj rad godine 1961: rano, ili prvo razdoblje, kad je surađivao sa Ezrom Poundom u imagističkom časopisu »The Egoist« (doba iz kojega potječe njegov čuveni esej o tradiciji i individualnom talentu), zatim drugo

kulture), 1949; *On Poetry and Poets* (O poeziji i pjesnicima), 1957, i *To Criticize the Critic* (Kritika kritičara), 1965. Godine 1948. Eliotu je podijeljena Nobelova nagrada za književnost; 1959. oženio se po drugi put.

**Napomena.** Budući da oko 50 posto citata u ovom radu potječe iz Eliotovih napisa koji nisu prevedeni na hrvatskosrpski, odlučio sam da sve citate sam prevedem (a ne da već prevedene tekstove citiram iz Eliotovih *Izabranih tekstova*, Beograd, 1963), kako bih izbjegao stilsku i jezičnu neujednačenost. — Pri označivanju citata služio sam se ovim kraticama: *Selected Essays* – SE; *Sacred Wood* – SW; *The Use of Poetry and the Use of Criticism* – UPC; *On Poetry and Poets* – PP; *To Criticize the Critic* – CC; *Selected Prose* – SP.

<sup>1</sup> *The Lamp and the Lute*, London, 1929, str. 129.

<sup>2</sup> T. S. Eliot, *Aesthetics and History*, (Purdue University), 1962, str. 174.

<sup>3</sup> *Poetry and Morality*, London, 1957, str. 87.

razdoblje, nakon 1918, kada je uglavnom pisao recenzije i prikaze, i treće razdoblje kad je Eliot držao javna predavanja i govorio pred različitim ustanovama i skupovima. Tipičnom skromnošću – kad govori o vlastitom radu – on izražava uvjerenje da će se njegovi eseji o manjim elizabetskim dramatičarima najduže održati čime implicitno pripisuje ograničeno značenje svojoj kritici.

Tek poznavanje Eliotovih nesabranih eseja pokazat će nam svu širinu Eliotovih interesa; oni su uključivali pored književnosti i opće probleme kulture i civilizacije, politiku<sup>4</sup> i tzv. zabavnu književnost. U »Criterionu« je Eliot znao objaviti čak i po desetak vlastitih recenzija detektivskih romana uz vrlo uspješne pokušaje da pronade shemu po kojoj su građeni ti romani. Svi nam ti napisi otkrivaju da su težišta Eliotovih interesa u poeziji i kritici te da su mu najdraži autori Vergilije, Dante, Shakespeare, dramatičari postelizabetskog razdoblja, tzv. metafizički engleski pjesnici 17. stoljeća, engleski klasicisti Dryden i Samuel Johnson, francuski simbolisti, a od suvremenih autora Henry James, Joyce, i Ezra Pound. Pored tih tema ima tu eseja iz znatno šireg raspona svjetske književnosti, ali primjećujemo i neke praznine, kao npr. da njemačka književnost gotovo uopće nije zastupljena (osim Goethea koga Eliot nije naročito volio),<sup>5</sup> a manje-više slično je i s književnostima slavenskih naroda. Pažljiv će čitalac također zapaziti da se u tom raznovrsnom mnoštvu ponavljaju uz određena imena i neke teme: to su tradicija, red, disciplina, klasicizam, impersonalnost umjetnika, jezik pjesničkog djela i versifikacija, disocijacija senzibilnosti, objektivni korelativ itd. I upravo će te teme biti predmet razmatranja u ovom napisu, jer su bitne za poznavanje Eliotova kritičkog opusa.

Pristupiti tom opusu mogli bismo iz različitih aspekata i vjerojatno bismo uvijek došli konačno do identičnih rezultata – jer navedene teme nisu samo popabirčeni elementi zapažanja nego dijelovi jedne latentne misaone strukture. U tom smislu naš je izbor tradicije kao prve teme razmatranja donekle proizvoljan, jer bismo mogli početi npr. s Eliotovim pogledima na svijet i život te bismo konačno došli do tradicije. No sam pojam tradicije toliko je učestao kod Eliota da nam ona može opravdano služiti kao polazna tačka. U poimanju Eliotova shvaćanja tradicije esej *Tradicija i individualni talent* od ključnog je značenja. Esaj je objavljen 1919, dakle u doba kada je Eliot u poeziji već

<sup>4</sup> Eliot pri tome ističe da ga zanima samo politička teorija, a ne političke činjenice. I upravo se u tom ignoriranju političkih činjenica nalazi korijen njegovih neadekvatnih sudova o politici o kojima će kasnije biti govora.

<sup>5</sup> Svoje sudove o Goetheu je Eliot konačno revidirao u predavanju *Goethe kao mudrac*, održanom 1955. na Hamburškom sveučilištu. No ta je revizija negativnog suda možda manje uvjerljiva od prijašnjih Eliotovih kritičkih zamjerki ili, kako je rekao jedan kritičar, u tom predavanju »kao da se radi o primjeru Eliotove kulturne diplomacije«.

prekinuo s konvencijama svojih neposrednih preteča koji su nastavljali tradiciju kasnije viktorijanske poezije pišući nostalgичne pjesme o engleskom ladanjskom životu te dajući oduška sanjarenju. Na suprotnom polu bili su pjesnici i kritičari koji su važnost pjesnika isključivo mjerili po njegovoj »individualnosti« i apsolutnoj »originalnosti«.® Eliotov esej *Tradicijska i individualni talent* oštra je reakcija na tu hipertrofiranu koncepciju pjesničke ličnosti, i u njemu Eliot upozorava da originalnost može postojati tek kao alteracija i proširenje tradicije, a ne kao svaki svojevoljni pojedinačni hir. Eliot smatra tradiciju za mjeru orijentacije u ocjenama originalnosti; no tradicija ne smije biti samo niz sentimentalnih reminiscencija, nego živ organizam u kojem prošlost i sadašnjost sačinjavaju cjelinu, te gdje »postojeći spomenici obrazuju među sobom jedan idealan poredak koji se modificira uvođenjem novog (zaista novog) umjetničkog djela. Postojeći poredak je potpun sve dok se ne pojavi to novo djelo; a da bi se održao red i poslije novosti koja se nametnula, *čitav* postojeći poredak mora da se makar i najmanje izmijeniti; i tako se odnosi, razmjeri, vrijednosti svakog umjetničkog djela ponovno prilagođuju cjelini; a to predstavlja uklapanje starog u novo. Svatko tko se složi s ovom idejom o poretku, o formi evropske, odnosno engleske književnosti, neće smatrati neopravdanim što sadašnjost isto toliko mijenja prošlost koliko prošlost upravlja sadašnjošću. A pjesnik koji je toga svjestan bit će svjestan velikih poteškoća i odgovornosti.« (SE, str. 15.)

Književnik mora biti svjestan te prošlosti, on mora nešto dodati cjelokupnoj evropskoj kulturi, od Homera do naših dana. Originalnost se nikako ne može sastojati od hirovitog individualizma, nego od nastavljanja i alteriranja tradicije i kulturne prošlosti. Lako je zamisliti prigovore toj tezi. Je li zaista moguće da umjetnik svlada cjelokupnost goleme evropske kulture? Ili možda Eliota ne treba bukvalno shvatiti? On sam je na to dao indirektan odgovor svojom tvrdnjom da je Shakespeare preko Plutarha naučio više povijesti nego što bi većina mogla naučiti služeći se svim izvorima čuvenog Britanskog muzeja.

Značenje ni jednog umjetnika ne može se iscrpiti njime samim. Njegovo značenje i njegova konačna ocjena zavisi od ocjene njegova odnosa prema mrtvim umjetnicima. Da bismo jednog umjetnika vrednovali, moramo ga zbog usporedbe i kontrasta svrstati među njegove prethod-

® U članku o modernoj poeziji iz istog razdoblja (»The Egoist«, juli 1919, str. 39) Eliot ističe: »Osjećam da tragovi takvog iskustva nedostaju u suvremenoj poeziji te da u suvremenoj poeziji nema dovoljno tradicije. Nemamo nikakvih zamjerki na račun eksperimenata ako su eksperimentatori kvalificirani; no možemo zamjeriti tome što se ni jedan od eksperimentatora ne drži ničega čvrstog ispod različitih fenomena eksperimenta.«



nike. Pjesnik mora biti svjestan glavnog pravca književne tradicije<sup>7</sup> koji nikako ne mora nužno protjecati kroz najpoznatije reputacije. Umjetnik mora biti svjestan činjenice da umjetnost nikada ne postaje bolja, ali također da materijal umjetnosti nikada nije posve isti. On mora znati da je duh Evrope – i duh njegove zemlje – mnogo važniji od njegova privatnog duha – da se taj duh mijenja te da se putem ništa ne napušta, da tu ne gubi na značenju ni Shakespeare, ni Homer, ni crtarije pećinskog čovjeka. Taj razvoj sa stanovišta umjetnosti nije nikakvo poboljšanje, on je možda samo profinjenje i stvaranje veće složenosti. Na taj način ono što se dešava neprestano je predaja samog sebe nečemu što je vrednije: »Napredak umjetnika je neprekidno samožrtvovanje, neprekidno gašenje ličnosti.« (SE, str. 17.)

Iz svega ovoga slijedi ono što Eliot naziva impersonalnom teorijom poezije prema kojoj se zreli pjesnik razlikuje od nezrelog ne zato što bi zreliji imao »više toga da kaže« ili zato što bi bio zanimljiviji, nego zato što je on finiji medij u kojem različiti osjećaji slobodno ulaze u nove kombinacije. Nakon toga slijedi čuvena Eliotova usporedba između pjesnika i platine u proizvodnji sumporne kiseline. Platina je u procesu proizvodnje te kiseline katalizator, njoj u kiselini nema ni traga, ali je sama platina također ostala nepromijenjena: »Pjesnikov duh je komadić platine. On može djelomično ili isključivo da upotrebljava iskustvo samog čovjeka; ali ukoliko u njemu radikalnije budu razdvojeni čovjek koji trpi od duha koji stvara utoliko će njegov duh savršenije da vari i preobražava strasti koje su njegov materijal.« (SE, str. 18.)

Čuvstva se u umjetnosti izražavaju impersonalno, a pjesnik neće znati što treba da učini ako živi samo u sadašnjem, a ne u sadašnjem času prošlosti. Na taj način prema impersonalnoj teoriji umjetnosti tradicija postaje vodilja i smjernica umjetniku. Ova teorija o depersonalizaciji pjesnika i poštivanje tradicije – nastala kao reakcija protiv romantičnog isticanja pjesnikove ličnosti – dovela je do zaključka da između biografije autora i njegova djela ne mora postojati jednostavna veza, a kao rezultat toga pažnja kritike usredotočila se na djelo a ne na činjenice oko njega. Sam Eliot se ovako založio za tu promjenu kritičke

<sup>7</sup> Pišući o jednoj suvremenoj antologiji francuske poezije, Eliot kaže: »Pjesnik poput učenjaka nešto pridonosi organskom razvoju kulture; isto je tako apsurdno da on ne zna djela svojih prethodnika ili autora koji pišu na drugim jezicima kao što bi bilo za biologa da ne zna Mendela ili De Vriesa. Isti je takav jalov gubitak energije da pjesnik čini ono što je već učinjeno kao što bi bilo da biolog ponovno otkrije Mendelova otkrića. Francuski pjesnici o kojima je ovdje riječ izvršili su „otkrića“ u poeziji koja mi ne možemo ignorirati, otkrića koja nisu isključivo predmet interesa francuske sintakse. Da ostanemo još kod Wordswortha isto je kao da učenjak prirodnih znanosti ignorira cijelu znanost poslije Erazma Darwina.« (»The Egoist«, juni-juli 1918, str. 84.)

pažnje: »Odvratiti zanimanje od pjesnika prema poeziji cilj je dostojan hvale; jer to bi dovelo do pravilnije ocjene same poezije, bila ona loša ili dobra«. (SE, str. 22.)

Eksplisitno ili implicitno Eliot se često navraća na temu tradicije. Tako u poznatom esaju *Što je klasik?* on učestalo naglašava da tek kao kruna, vrhunac jedne tradicije može nastati klasik, pjesnik »koji unutar formalnih ograničenja mora izricati mogući maksimum opsega osjećaja koji predstavlja karakter naroda koji govori taj jezik« (PP, str. 67). Kada pored te sveobuhvatnosti unutar *vlastitog* jezika književno djelo ima isto značenje u odnosu prema *više* književnosti, možemo govoriti o njegovoj univerzalnosti, tj. o univerzalnom klasiku.

O klasiku, bilo u užem, nacionalnom, ili širem, univerzalnom smislu, ne može biti govora bez zrelosti jezika. A jezik postiže tu zrelost tek kao svjesni dio tradicije, tek u času kad ljudi imaju kritičan odnos prema prošlosti, kad osjećaju pouzdanje prema sadašnjosti i nemaju sumnji u pogledu budućnosti. To za književnika znači da je svjestan svojih preteča, a za čitaoca također da je svjestan preteča iz umjetnikova djela – isto kao što možemo biti svjesni porijekla neke osobe koja je u isti čas individualna i dio zajednice. Eliot smatra Vergilija za jedinog neospornog klasika u tom smislu; Vergilije je bio svjestan središnje tradicije kojoj je pripadao te je neprestano adaptirao i služio se otkrićima i konvencijama grčke poezije. On je pored već spomenutih kvaliteta klasika do maksimuma usavršio ono što Eliot naziva zajedničkim stilom (common style) tako da, kada ga čitamo, nećemo uskliknuti: »Ovo je genij koji barata jezikom«, nego: »Ovo ostvaruje genij jezika.« I opet vidimo da Eliot ne cijeni samu ličnost nego prije svega savršenstvo umjetničkog medija. No klasični status Vergilija nikako ne valja ograničiti samo na njegov jezik nego ga treba proširiti i na njegova heroja, Eneju, koji nije pustolov, karijerist, intrigant, nego čovjek nošen sudbinom, čovjek kojim upravljaju više sile bogova. Dakle i kod Eneje nailazimo na zatumljivanje ličnosti te na isticanje bezličnih sila kojima se pojedinac pokorava.

Vergilije je najviši izraz središnje evropske tradicije, jer je to »žila kucavica evropske književnosti – latinski i grčki – ne kao dva sistema cirkulacije, nego kao jedan, jer kroz Rim moramo tražiti naše očinstvo u Grčkoj. Kakvu zajedničku mjeru imamo u književnosti, među našim brojnim jezicima, ako to nije klasična mjera?« (PP, str. 70.)

Time Eliot definira što smatra središtem svoje tradicije. A bez primjene te klasične mjere, bez tog kriterija, kako Eliot ističe, postajemo u književnosti provincijalni. Pod provincijalnim on smatra iskrivljavanje vrednota, isključivanje jednih i hipertrofiju drugih elemenata, do čega dolazi ne zbog nedostatka geografske širine, nego zbog primjene standarda usvojenih na ograničenom području na cijelo ljudsko društvo.

Provincijsko stanovište brka slučajno s bitnim i efemerno s trajnim. A opasnost postojanja tog provincijalizma, tvrdi Eliot, danas je naročito akutna; prema tom provincijalizmu povijest je tek kronika ljudskih izuma koji su odigrali svoju ulogu i zatim su odloženi; prema tom shvaćanju svijet je vlasništvo isključivo živih u kojemu mrtvi i prošlost nemaju nikakva udjela. Drugim riječima, to je opasnost da se zaboravi i zanemari tradicija.

U predavanjima objavljenim pod naslovom *Za stranim bogovima* (1933), Eliot gotovo isključivo razrađuje temu tradicije i proširuje ju na ne-književna područja, ističući da pod tradicijom smatra sve one uobičajene radnje i običaje, od starih rituala pa sve do načina na koji pozdravljamo nepoznata čovjeka, a koji predstavljaju zajedničko nasljeđe istog naroda. Tradiciju moramo dakle shvatiti kao popratni proizvod ispravnog načina života što se ne postiže na svjestan način. Tradicija je tako reći iracionalna, običajna, a ne stvar mozga; to je način kojim vitalnost prošlosti obogaćuje sadašnjost. U suradnji prošlosti i sadašnjosti nalazi se izmirenje misli i osjećaja. Nedostatak tradicije u književnosti se manifestira na dva načina: ekstremni individualizam u ličnim pogledima i nepriznavanje pravila mišljenja u pogledu ograničenja književnog zadatka. Eliot nastavlja tvrdnjom da je danas potrebno govoriti o tradiciji, jer činjenica da je postajemo svjesni dokazuje da se ona gubi. Ono što treba da postane predmet kritike nisu novost i originalnost same po sebi, već njihovo glorificiranje zbog samih sebe. Umjetnikovu preokupaciju originalnošću možemo smatrati uglavnom negativnom ako umjetnik isključivo želi da izbjegne da kaže ono što je već bilo rečeno.

Ono što je prema Eliotu sudbonosna opasnost za pisca jest popuštanje iskušenju da njeguje svoju »individualnost«, da razvija ono po čemu se razlikuje od drugih umjetnika, te da ga njegovi čitaoci cijene kao darovitog pisca ne *unatoč* njegovim odstupanjima od naslijeđene mudrosti nego upravo *zbog* njih. Na kraju svojih predavanja Eliot ponovno upozorava da tradicija<sup>8</sup> sama po sebi nije dovoljna, nego da ona cijelo vrijeme mora biti pod udarom kritike, te da je ortodoksija ona snaga koja spašava tradiciju iz škripca. Dok je tradicija nesvjesni aspekt u životu zajednice, ortodoksija je po Eliotu njezin čuvar i usmjerivač.

<sup>8</sup> Kod Eliota je očito da je njega nedostatak tradicije u Americi učinio svjesnim potrebe kontinuiteta i osjećaja prošlosti. Tako npr. govoreći o nastavi u Engleskoj i Americi (*«The Criterion»*, oktobar 1933), on ističe da u Engleskoj postoji tradicija nastave i odgoja, dok u Americi nastava svake dvije do tri generacije pokušava zadovoljiti neki novi hir pomodne pedagogije, gdje »pojedinač čvrste volje i karaktera može nametnuti svoje poglede cijeloj naciji, te gdje su različiti ideali naučnih radnika školovanih u Njemačkoj, Francuskoj i Engleskoj bili izvor slabosti i nestabilnosti, a svaka nedosljednost je imala dobre prilike, tako da su uzastopna pokoljenja trpjela od uzastopnih eksperimenata«.

Potrebno je ovdje dodati da su predavanja pod naslovom *Za stranim bogovima* Eliotov najekstremniji i najnepomirljiviji izraz njegove koncepcije tradicije, koji mjestimično poprima karakter fanatičnog i gornjivog manifesta te koji danas čitaoca može upravo zapanjiti svojom jednostranošću i kratkovidnošću (npr. kad Eliot govori o potrebi etničke monolitnosti). Tako Eliot nasuprot ortodoksiji govori o herezi u književnosti; to su naravno književnici koji zanemaruju tradiciju i daju oduška svojoj ličnosti. U slučajevima gdje je taj individualizam ekstreman Eliot čak govori o dijabolizmu u književnosti (!), a kao glavnog predstavnika te dijaboličke književnosti smatra D. H. Lawrencea.<sup>9</sup> Moramo na kraju istini za volju napomenuti da je sam Eliot kasnije znatno revidirao svoje ideje o tradiciji pa nije nikada više dopustio nova izdanja predavanja pod nazivom *Za stranim bogovima*.

Nakon ovog manje-više općeg razmatranja Eliotove ideje o tradiciji valjalo bi još navesti autore koje on najviše cijeni zato što izražavaju bogatu, središnju evropsku kulturnu tradiciju. Danteovu se imenu ovdje nećemo začuditi. Eliot ne želi reći da je Dante bio veći umjetnik od npr. Shakespearea, no Dante je živio u vrijeme kad su prilike za izražavanje jedinstvene evropske kulture bile neizmjereno povoljnije nego u bilo kojem kasnijem razdoblju. »Kultura Dantea nije bila kultura jedne evropske zemlje, nego Evrope.« Premda su i Chaucer i Villon pripadali zajedničkoj kulturi iz vremena prije reformacije i renesanse, oni su ipak bili mnogo udaljeniji od središnjeg toka evropske kulturne tradicije.

I kad govori o engleskim pjesnicima, Eliot uzima kao jedan od bitnih kriterija pripadnost kulturnoj tradiciji. Andrewa Marwella, pjesnika iz 17. stoljeća, Eliot između ostalog cijeni zato što je izražavao i nastavio veliku tradiciju engleske elizabetske poezije. Također iz 17. stoljeća, on hvali propovijedi malo poznatog Lancelota Andrewesa, jer iza njega stoji, kako kaže Eliot, tradicija jedne velike crkve, tako da Andrewes govori sa starim autoritetom i novom kulturom. Vrlo su karakteristične i Andrewesove stilske odlike: to su strukturalni red, preciznost u upotrebi riječi i relevantni intenzitet.

Kada govori o najnovijim umjetnicima i misliocima, Eliot također ističe njihovu pripadnost tradiciji, pa tako svoj esej o britanskom filozofu Bradleyu završava s pohvalom da i Bradley, poput Aristotela, brižno pazi na izbor riječi, trudeći se da njihovo značenje nikada ne bude nejasno i pretjerano. Tendencija je Bradleyevih napora, ističe Eliot, da britansku filozofiju približi grčkoj tradiciji.

<sup>9</sup> Eliotove kritičke primjedbe na Lawrenceov račun mogu se svesti u tri kategorije: Lawrence nije bio školovan i bio je bez smisla za humor; bio je također snob; imao je duboku intuiciju ali je izvodio krive zaključke i, na kraju, bio je morbidno opsjednut seksom.



Na drugoj strani su umjetnici koji možda i posjeduju značajnu darovitost, ali im nedostaje okvir i vodilja tradicije. To je slučaj s engleskim predromantičarom Williamom Blakeom, pjesme kojega često ilustriraju nastranost i ekscentričnost pisaca izvan latinskog kulturnog kruga. No Blake je, nastavlja Eliot, bio nadaren izvanrednim razumijevanjem ljudske prirode, imao je značajan i originalni smisao za jezik i muziku jezika. Da je taj njegov dar bio usmjeren poštovanjem prema impersonalnom razumu, prema razboritosti, to bi za njega kao pjesnika bilo mnogo bolje. Ali bez osjećaja tradicije Blake je dao oduška svojoj ličnoj filozofiji. Time je sličan Nietzscheovu Zaratustri koji je po konfuziji misli, čuvstava i vizije tipično ne-latinskog porijekla. Koncentracija koja rezultira iz okvira mitologije, teologije i filozofije jedan je od razloga zašto je Dante klasik, a Blake – koji je bez toga – samo je veoma darovit pjesnik. No, nastavlja Eliot, možda to nije bila Blakeova lična greška, nego greška sredine koja nije pjesniku dala ono što mu je trebalo; možda su ga prilike navele na to da fabricira svoju vlastitu filozofiju i mitologiju, premda je svjesni Blake bio potpuno nesvjestan tih motiva.

## 2

Gotovo uporedo s tradicijom javlja se kod Eliota kao kriterij *red* (*order*) što navodi Vincenta Buckleya na tvrdnju da je »cijelo Eliotovo djelo, u neku ruku, ispitivanje reda kako se on javlja na različite načine«. <sup>10</sup> Sam Eliot kaže da je funkcija sve umjetnosti »da pruži neku predodžbu reda u životu, time što životu nameće red« (PP, str. 86). Upravo tim nametanjem vjerodostojnog reda životu, stvaranjem predodžbe reda u stvarnosti, umjetnik nas dovodi do stanja vedrine, mira i izmirenja. U brojnim napisima Eliot razmatra taj problem u različitim vidovima: kao postojanje ili nedostatak reda ili konvencije, kao prodor ličnosti i narušavanje reda, itd. Vrlo je značajan u tom pogledu njegov esej o četiri elizabetska dramatičara. Za razliku od kritičara koji tvrde da su djela elizabetskih dramatičara suviše konvencionalna, Eliot smatra da bi možda bio opravdaniji prigovor da njihova djela premalo poštuju konvenciju, da su ti dramatičari i suviše nedosljedni i nemarni, a njihova djela amorfna. Ali suština svih njihovih nedostataka je ista kao kod moderne drame – a to je potpuno odsustvo konvencije. Imitiranje života u umjetnosti, ističe Eliot, uvijek je ograničeno, bitno je da djelo bude samom sebi dosljedno, da umjetnik povuče krug preko kojega neće prelaziti; stvarni je život uvijek materijal umjetnosti, ali je u drugu ruku apstrakcija života nužna pretpostavka za stvaranje samog djela.

<sup>10</sup> *Poetry and Morality* (Poezija i moral), London, 1957, str. 92.



Kad Eliot govori o potrebi konvencije, on nema na umu neku određenu normu, nego misli na bilo kakvu selekciju, strukturu ili tehniku; bilo kakav oblik ili ritam, dakle red nametnut svijetu radnje. Ono što se odnosi na dramatičara isto tako važi za glumca; i on se mora pokoravati konvencijama i zahtjevima djela, a prodor ličnosti može biti samo na-uštrb kvalitete. Kako bi što bolje dočarao što misli, Eliot se služi primjerom klasičnog baleta. Razvoj baleta u striktnu formu trajao je stoljećima. Tu je plesaču prepušteno samo ono što je zaista njegov udio u djelu. Plesaču su određeni pokreti i od njega se ne traži da daje oduška svojoj ličnosti. A razlika između velikog i samo kompetentnog plesača sastoji se u vitalnom elanu, ili kako je Eliot naziva, u onoj impersonalnoj, upravo neljudskoj snazi koja probija kroz svaki pokret velikog plesača. Isto bi tako trebalo da bude u drami, ali ako ona neprestano pokušava da izbjegne uslovima umjetnosti, ljudsko će biće neprestano izbijati na površinu. Eliot brzo dodaje da želi izbjeći svaki nesporazum prema kojem bi se moglo činiti da on shvaća glumca kao automat ili marionetu: kao kod plesača čija je pažnja do maksimuma usmjerena na izvršenje zadatka, i drama bi trebala ovisiti o velikom discipliniranom i školovanom glumcu. Iz ove usporedbe Eliot konačno izvodi zaključak: »Prednosti konvencije za glumca su posve slične prednostima za autora. Nijedan umjetnik ne proizvodi veliku umjetnost kroz svjesni pokušaj da izrazi svoju ličnost. On izražava svoju ličnost indirektno, koncentriranjem na svoj zadatak, što je zadatak u istom smislu kao proizvodnja uspelog stroja, vrča ili noge stola.« (SE, str. 114.)

Tako su uvijek radili najveći umjetnici, tvrdi Eliot. I Shakespeare je bio preokupiran borbom da pretvori lične i privatne muke i boli u nešto bogato i strano, nešto univerzalno i impersonalno. Drugim riječima, iz kaosa ličnih osjećaja (kao što Eliot govori na drugom mjestu) on je stvarao izvjestan red. Govoreći o Danteu, Eliot kaže da je on pružio najsređeniji prikaz ljudskih čuvstava u povijesti književnosti. U predgovoru Valeryjevoj pjesmi *Zmija* on ističe da je najveća umjetnost uvijek impersonalna, u smislu da se lično iskustvo širi u nešto impersonalno, ali ne u smislu da bi nešto bilo potpuno odvojeno od ličnog doživljavanja i iskustva.

I ukus, sposobnost razlikovanja između boljeg i lošijeg, stvar je mentalnog reda, sistema, premda ukus – kako Eliot naglašava – uvijek mora imati svoj početak i kraj u osjećaju. »Ukus je, pretpostavljam, organizacija neposrednog iskustva stečenog u književnosti, koje je individualno modificirano tačkama koncentracije naših najsnažnijih osjećaja prema autorima koji su nas najosebujnije i najdublje dirnuli. (Ukus) ne možemo steći bez napora, a bez ukusa naše su sklonosti samo beznačajne slučajnosti. Za neke ljude je lako da im se Donne neposredno i bez napora sviđa... (ali) poteškoća leži u... organizaciji osjećaja

koja će omogućiti ne samo da cijenimo Shelleya na jedan a Donneu na drugi način, nego i uključivanje čak veće raznolikosti u sistem zapazanja i osjećaja.«<sup>11</sup>

Red i sklad su potrebni društvu u kojem se može pojaviti klasik. Da bi nastao klasik, potreban je zajednički stil, a da bi do toga došlo potrebno je doba u kojem je društvo postiglo čas reda, stabilnosti, ravnoteže i sklada, »isto kao što je doba koje očituje najveće ekstreme individualnog stila doba nezrelosti ili senilnosti« (PP, str. 57). Konačno da čujemo Eliota kad govori o još jednoj ne-literarnoj temi; u svom eseju o Macchiavelliju on kaže: »Sloboda je dobra, ali red je važniji, a održanje reda opravdava svako sredstvo.«<sup>12</sup>

Godine 1926. Eliot je ustvrdio da je moderna tendencija u umjetnosti usmjerena prema nečemu što bismo zbog nedostatka boljeg termina mogli nazvati *klasicizmom*.<sup>13</sup> »Upotrebljavam taj termin s oklijevanjem, jer je jedva nešto više od analognog; moramo se svjesno čuvati da ne mjerimo živu umjetnost i živ duh starim zakonima reda... Prema postojbi tendencija – koju možemo čak zamijetiti u umjetnosti – prema višoj i jasnijoj koncepciji razuma te strožoj i vedrijoj disciplini čuvstava razumom. Ako se time približavamo ili tek sugeriramo grčki ideal to bolje; no on nužno mora biti različit.«<sup>14</sup>

U prilog svojoj tvrdnji o novoj tendenciji prema klasicizmu Eliot navodi imena kao što su Jean Maritain, Charles Maurras, T. E. Hulme i Irving Babbitt. On priznaje da su to djelomično reakcionarni pisci, ali kao što kaže u osvrtu na posthumno djelo T. E. Hulmea (u komentaru

<sup>11</sup> »The Athenaeum«, 23. maja 1919, str. 521.

<sup>12</sup> *Lancelot Andrewes*, str. 58.

<sup>13</sup> U predgovoru svojoj maloj zbirci eseja pod naslovom *Lancelot Andrewes* (1928) Eliot je napisao da je u književnosti klasicist, u politici rojalist, a u religioznom pogledu anglo-katolik. Kasnije se pokajao za tu izjavu, budući da je ona, po njegovim vlastitim riječima, »nastavila da progoni autora dugo nakon što je, po njegovu mišljenju, prestala da bude zadovoljavajuća formulacija njegovih vjerovanja« (CC, str. 15). Tačno je da je ta rana Eliotova izjava bezbroj puta bila citirana, te da je služila kritičarima da obilježe Eliota kao reakcionara, a da pri tome ne vode računa o modifikacijama Eliotovih pogleda. Potrebno je ipak dodati da Eliot u suštini nije mnogo promijenio svoja gledišta; u osvrtu na svoje kritičko djelo (1961) on ističe: »... moja religiozna vjerovanja su nepromijenjena, i ja sam snažno u prilog održavanja monarhije u zemljama koje imaju monarhiju; a što se tiče klasicizma i romantizma, nalazim da oni za mene nemaju onu važnost koju sam im ranije pripisivao. Ali čak kad moja izjava o vjerovanju uopće ne bi iziskivala rezerve nakon toliko godina, ne bih bio sklon da je izrazim na posve isti način.« (CC, str. 15).

Ova izjava dobro ilustrira Eliotovu nesposobnost da uoči političku složenost. On monarhiju ovdje uzima potpuno apstraktno kao garanciju kontinuiteta, stabilnosti i dostojanstva, uopće ne vodeći računa o sudbonosnoj ulozi koju je monarhija svojom sebičnošću, kratkovidnošću i zaslijepljenošću upravo u najnovije vrijeme odigrala u brojnim zemljama.

<sup>14</sup> »The New Criterion«, januar 1926.

u »Criterionu«, april 1924), klasicizam u dubljem smislu riječi mora biti revolucionaran. Novo klasično doba postižemo kad je dogma ili ideologija kritičara tako modificirana kontaktom s kreativnim pisanjem i kad su kreativni pisci tako prožeti novom dogmom da je dostignuto stanje ravnoteže. U čuvenom eseju *Funkcija kritike* Eliot navodi da je princip klasičnog vodstva da se valja pokoravati dužnosti ili tradiciji. Tome se suprotstavljaju sljedbenici tzv. unutarnjeg glasa, što je za Eliota identično s hirovitošću, proizvoljnošću i kaosom.

Sve što se suprotstavlja njegovoj koncepciji tradicije i discipline on smatra pogubnim za umjetnost i kulturu. To su centrifugalne sile samovolje i anarhije, u umjetnosti to je romantizam, a u društvenom i političkom životu liberalizam. Tako u već spomenutom eseju o funkciji kritike Eliot razliku između klasicizma i romantizma smatra razlikom između potpunosti, zrelosti i sredenosti te fragmentarnosti, nezrelosti i kaosa. U eseju *Nesavršeni kritičar* Eliot tvrdi da je jedini lijek za romantizam da ga analiziramo. Ono što je trajno u romantizmu je radoznalost koja shvaća da je bilo koji život, ako u njega duboko prodremo, zanimljiv i osebujan. Romantizam je kratica do osebuynosti, mimoilazeći stvarnost, te zbog toga vodi svoje sljedbenike natrag k sebi samima. Time dovodi do svojevoljnog subjektivizma koji Eliot ne može odobriti. Za romantizam možda ima mjesta u životu, ali u književnosti za nj ne može biti opstanka.

U društvenom pogledu liberalizam pruža idealne prilike za anarhiju i raspadanje, jer liberalizam svojim bespućem pogoduje snagama dezintegracije. To je pokret koji nije toliko definiran svojim ciljem koliko polazištem – odlaženjem više nego kretanjem prema nečem određenom. Naše je polazište realnije nego naše odredište; i kad stignemo na to odredište, ono će vjerojatno pružiti drugačiju sliku nego što je bila nejasna slika u našoj mašti. Time što uništava tradicionalne običaje ljudi, time što rastvara njihovu prirodnu kolektivnu svijest u individualne samostalne jedinice, time što dopušta mišljenje najglupljih, time što nadomješta odgoj naobrazbom, time što »daje više podstreka spretnosti nego mudrosti, skorojeviću više nego zaslužnome, time što potpiruje ideju o društvenom karijerizmu, alternativa za koju je beznadna apatija, (liberalizam) pripravlja tlo za ono što je zapravo njegova vlastita negacija; umjetna, mehanizirana i surova vlast koja je očajnički lijek za njegov kaos«. <sup>15</sup>

U već spomenutim predavanjima pod naslovom *Za stranim bogovima* Eliot govori kako ne može zamisliti vrijednu književnost bez duboke moralne i duhovne borbe koja ovisi o duhovnim sankcijama. Jer ako uklonimo borbu i ustvrdimo da će sve biti dobro putem tolerancije,

<sup>15</sup> *Ideja o kršćanskom društvu*, »Purpose«, septembar 1939.

dobronamjernosti ili povećanjem kupovne moći, uz odanost elite umjetnosti, onda možemo očekivati da će ljudska bića postajati sve praznija i maglovitija. Pišući 1928. u »Criterionu« Eliot konstatira da je žalosna istina da se demokratska vlast – pri čemu prije svega misli na zapadno-evropski tip demokracije – razvodnila ni do čega. Zbog toga Eliot i zove naše doba »razdobljem klonulosti« (u eseju o Johnu Bramhallu, 1928), u kojem za lijene i inertne duhove postoje samo ekstremiti ili apatija. U eseju o granicama kritike Eliot naziva naše doba vremenom neizvjesnosti u kojem su ljudi zbunjeni novim znanostima i gdje nema zajedničkih vjerovanja i pretpostavki. Govoreći o relativnoj monolitnosti književnih normi i ukusu u Engleskoj 18. stoljeća, on to stanje stvari uspoređuje s našim vremenom u kojem se čak ni dva pisca ne slažu ni u čemu; a ta je anarhija u standardima ukusa barem djelomično rezultat društvenih uslova i historijskog je porijekla izvan moći i domašaja umjetnika. Kao lijek protiv takvog stanja Eliot navodi različite vrste samoodricanja, samodisciplinu, razvoj osjećaja odgovornosti i aktivizaciju kršćanskih vrednota.

Eliotova shvaćanja tradicije, impersonalnosti umjetnika i nužnosti discipline u kreativnom radu, njegovo traženje reda u umjetnosti i životu uvijek sa sobom nose zahtjev za samozatajom, askezom i mukotrpnim radom kao uslovima stvaranja bilo čega vrijednog. Postavlja se pitanje koja su uvjerenja kod Eliota uvjetovala ovako stroga načela. Vjerojatno ćemo najbolji odgovor na to pitanje naći u Matthiessenovoj knjizi o dostignuću T. S. Eliota. Matthiessen navodi da Eliota ne možemo u potpunosti shvatiti ako ga ne povežemo s puritanskim duhom. Tek tada ćemo razumjeti Eliotovu preokupaciju problemom vjere i časovima vizije, tek tada nam u potpunosti postaje jasnim otkuda potječe njegova svijest o prirodi i veličini zla, o posljedicama samoće i inhibicija. Poput Yeatsa, i Eliot spoznaje da život nema značenja bez postojanja zla i dobra, jer bez tog dualizma ne bi bilo tragedije u neminovnom porazu čovjeka smrću. Tek ta spoznaja oslobađa nas od – kako Eliot tvrdi – bezrazložnog optimizma ili isto tako kaotičnog besciljnog očaja. A čovjek je sam po prirodi sklon stvaranju zabluda i zla, ili kao što Eliot kaže: »Većina čovječanstva je lijenog duha, apatična, preokupirana svojom taštinom i mlačna u svojim čuvstvima, te je zbog toga nesposobna bilo za mnogo sumnje bilo za mnogo vjere; i kad običan čovjek sebe zove skeptikom ili agnostikom, to je redovito obična poza koja u stvari sakriva nesklonost da bilo što promisli do zaključka.«<sup>16</sup>

Na drugom mjestu Eliot tvrdi da je teško zamisliti veliko intelektualno uzbuđenje kod jedne cijele generacije, budući da je u svakoj generaciji broj ljudi koji mogu biti intelektualno duboko uzbuđeni »vrlo, vrlo malen«. Kod takvog stanja stvari, tvrdi Eliot, iluzoran je

<sup>16</sup> SP, str. 158.



pokušaj, kao npr. u 19. stoljeću, da se stvaraju programi za naučni napredak, humaniziranje i pozitivan razvoj društva. Pišući skeptično o humanizmu, Eliot s povlađivanjem citira T. E. Hulmea kada ovaj tvrdi da je čovjek jedno stvorenje, koje međutim ipak može shvatiti savršenstvo. Eliot je dakle uvjeren da je čovjek nesavršeno, griješno biće i da je život neka vrst ispaštanja i tegobe. Tim svojim uvjerenjem on je dijametralno oprečan svim humanističkim opredjeljenjima koja stoje na stanovištu da se život može poboljšati i učiniti vrednijim bez nužnog oslonca na vjeru u transcendentne sile. Ta Eliotova uvjerenja objašnjavaju i njegov potpun nedostatak interesa za socijalnu komponentu čovjeka, što bismo mogli nazvati slijepom tačkom njegove senzibilnosti.

Zbog potpunosti objašnjenja treba opet naglasiti Eliotovo američko porijeklo. Poznato je naime da je američka književnost orijentirana znatno više »filozofski« od engleske. U suštini velikih djela američke književnosti razmatra se sudbina čovjeka uopće, borba između dobra i zla, opsesija grijehom itd., dok je engleska književnost, naročito roman, od svojih početaka (u Defoeu) pa sve do današnjice preokupirana socijalnim determinantama čovjeka. Značajni engleski romani govore o borbi pojedinca za svoj integritet u sukobu s ograničenjima koja mu nameće društveni poredak. Premda je izabrao Englesku za svoju domovinu i uzeo britansko državljanstvo, po prirodi svojih interesa Eliot je ostao u tradiciji američke književnosti. No pored tih interesa za vanvremensku problematiku suštine čovjeka i njegove sudbine Eliot je pokazivao interes za krize svog vremena, ali taj interes je uvijek bio apstraktan i udaljen od kompleksnosti stvarnosti. Reagirao je negativno na pojave raspadanja i stvaranje novog a da pri tome nije pitao da li je možda u određenim slučajevima taj proces bio opravdan. Tako je Eliot negativno reagirao na versajski ugovor zbog stvaranja novih država za koje nije imao razumijevanja, a na slične aluzije nailazimo u njegovoj velikoj poemi dezintegracije, u *Pustoj zemlji*.<sup>17</sup>

Komentirajući 1928. u »Criterionu« literaturu o talijanskom fašizmu, Eliotu nije bilo ni na kraj pameti da se zgrozi nad bezobzirnim pokušajima uništenja nacionalnih manjina u tadašnjoj Italiji. Preokupiran tako rekavši metafizičkim aspektom politike, Eliot jednostavno nije imao oka da uvidi koliko činjenično stanje može negirati i pretvoriti u farsu političke teorije. A ipak, taj isti Eliot je tako često, pišući o književnosti, pokazivao istančan historijski osjećaj. Govoreći o Samuelu Johnsonu, engleskom neoklasičnom kritičaru iz 18. stoljeća, Eliot nas opominje: »Ako kritiziramo jednog kritičara iz 18. stoljeća zato što nema moderan,

<sup>17</sup> *Kule se ruše*  
Jeruzalem Atena Aleksandrija  
Beč London  
Nestvarni

historijski i sveobuhvatni senzibilitet, mi sami onda prema njemu zauzimamo stav nedostatak kojega njemu zamjeramo; mi ne smijemo biti uski time što njega optužujemo zbog uskoće, ili prejudicirani time što njega optužujemo zbog predrasuda. Johnson je imao pozitivan stav koji nije naš; pozitivan stav za koji je potreban snažan napor mašte da ga razumijemo; no ako ga shvatimo, sagledat ćemo njegovo neznanje ili njegov nedostatak senzibiliteta u drugom svjetlu.» (UPC, str. 76.)

Eliot nastavlja da Johnson nije imao historijskog osjećaja, ali takav osjećaj nije ni postojao u njegovo vrijeme, i ako smo ga mi razvili, onda ga treba i dalje razvijati, a jedan od načina kako to možemo postići jest upravo taj da pokažemo razumijevanje prema kritičaru kojemu takvo razumijevanje nije bilo jasno. Danas znamo da se jezik neprestano razvija i da današnji idiom poezije za recimo 50 godina više neće imati vitalnosti. No u Johnsonovo vrijeme takva svijest nije postojala, on je vidio napredak jezika u dva stoljeća prije sebe i pretpostavljao da je jezik postigao kulminaciju i apsolutno savršenstvo.

Govoreći u svojoj knjizi *Primjena poezije i primjena kritike* (1933) o engleskoj renesansnoj književnoj kritici, Eliot se zalaže za razumijevanje dramskih jedinstava koja on naziva prirodnim zakonima za razliku od ljudskih zakona, te dodaje da je za svaku dramu bolje da se drži tih jedinstava, ako je ikako moguće. Pišući o engleskim romantičarima, Eliot naglašava da, ukoliko želimo u potpunosti shvatiti poeziju jedne epohe, moramo uzeti u razmatranje predmete za »koje se u prvi čas čini da imaju malo veze s poezijom«. <sup>18</sup>

Iz ovih zapažanja o Eliotovu odnosu prema povijesti zapravo se nameću dva zaključka: Eliot u svom odnosu prema povijesti nije bio dosljedan; katkada mu je stav bio metafizičan – vjerovanjem u vječne, nepromjenjive osobine društva i čovjeka – a katkada je određenom društvu pripisivao specifične kvalitete. On u svom metafizičkom aspektu ističe kako ne smatra da je naše vrijeme naročito pokvareno; »sva vremena su pokvarena«. (SE, str. 180/1931); u istom duhu on se slaže s Hulmeom kad ovaj govori da je čovjek »jadno biće koje ipak može shvatiti savršenstvo« (SE, str. 453/1929). Govoreći o 18. stoljeću, Eliot kaže da je ono, »poput svakog drugog doba, prelazno doba« (SP, str. 163/1927).

<sup>18</sup> Poznati američki kritičar Edmund Wilson nasuprot tome smatra da Eliot svojim pristupom poeziji uzima u obzir samo »estetske« vrednote; kao što kaže u svom *Axelovu dvorcu*, Eliot pokušava da nam nametne »konceptiju poezije kao neke vrsti čiste, rijetke estetske suštine« (str. 119). Osnovu za takvu tvrdnju daju izjave samog Eliota, u kojima on daje prioritet estetsko-formalnim normama, kao npr.: »Ne naši osjećaji nego uzorak koji možemo učiniti iz svojih osjećaja središte je vrijednosti.« Norveški kritičar Kristian Smidt u svojoj knjizi o Eliotu smatra da Eliotova shvaćanja osciliraju između formalističkog i posve sadržajnog vrednovanja, ali uz češće pozivanje na formalističke kriterije.

No u svom drugom, historijskom ruhu, Eliot često pravi aluzije na specifične nedostatke našeg doba. Čovjek dobiva dojam da su, da malo preokrenemo poznatu frazu Georgea Orwella,<sup>19</sup> »sva vremena pokvarena, ali neka su pokvarenija«. Tako je ovo naše doba »amorfno« (SW, str. 64) – veoma negativan sud za kritičara kojem su glavni kriterij tradicija i red – naše je vrijeme »doba klonulosti« (SE, str. 349). Našem dobu kao da prijeti neka naročita opasnost uslijed činjenice da će, kao što Eliot kaže, 100 kinematografa zamijeniti jedno kazalište, 100 jeftinih automobila jednog konja, itd.; ukratko, da će »cijeli civilizirani svijet rapidno slijediti sudbinu Malezijanaca« (SE, str. 421), tj. da će izumrijeti od dosade. U našem vremenu – za razliku od Johnsonova vremena Engleske 18. stoljeća – »ni dva pisca se ni u čemu ne trebaju složiti« (PP, str. 184), to naše vrijeme je, napokon, »izjedeno liberalizmom« (ASG, str. 1).

Na taj način kod Eliota se izmjenjuju mišljenja koja s jedne strane proizlaze iz njegovih filozofskih i vjerskih uvjerenja o slabosti čovjeka, a s druge strane nailazimo na zapažanja osnovana na Eliotovu osjećaju za posebnost određenog doba i čovjeka. Kod Eliota se oba stanovišta javljaju bez svijesti o nedosljednosti ili, u najizrazitijim slučajevima, o kontradikciji.

Eliotova koncepcija tradicije imala je velikog odjeka i utjecaja. S. E. Hyman u svojoj knjizi o suvremenoj angloameričkoj kritici među najznačajnijim odjecima spominje tzv. američke jušnjake od kojih je za nas J. C. Ransom vjerojatno najzanimljiviji. Poput Eliota, i on je izgradio svoju tradiciju. S Eliotom ga veže veliko poštovanje prema engleskom pjesniku Johnu Donneau, ali za razliku od Eliota Ransom vrlo cijeni Milтона, a potcjenjuje Shakespearea. Ransom svoju kritiku zasniva na ranijim Eliotovim napisima, kad se ovaj bavio pretežno estetskim i tehničkim problemima poezije, te zamjera Eliotu njegovo kasnije bavljenje moralnim kriterijem u književnosti. Središte Ransomova interesa je struktura pjesme – ono što on naziva tkivom (texture) – te on na pojedinostima pjesme i međusobnim odnosima unutar pjesme zasniva svoje ocjene. Tim razmatranjem odnosa između pojedinosti i cjeline Ransom podsjeća na suvremenog engleskog kritičara F. R. Leavisa koji i pored ozbiljnih razmimoilaženja pokazuje nedvojbene znakove Eliotova utjecaja – poštivanje veze između sadašnjosti i prošlosti,<sup>20</sup> uzdizanje »metafizičkih« pjesnika i antiviktorijanizam. A ako bismo u

<sup>19</sup> Orwell u svojoj satiri *Farma životinja* govori kako su »sve životinje ravnopravne, ali neke su ravnopravnije«.

<sup>20</sup> Leavisov rad na pokušaju uspostavljanja i formulaciji tradicije engleske književnosti najbolje je predstavljen u njegovim knjigama *The Great Tradition* (Velika Tradicija) za roman, i *Revaluation* (Revalorizacija) za poeziju.

jednoj rečenici pokušali formulirati razliku između Eliota i Leavisa, onda bi to vjerojatno bilo u njihovim osnovnim uvjerenjima: dok Eliot zauzima pesimističan, mogli bismo reći negativan stav prema ljudskoj prirodi, dotle je Leavis empirik i agnostik koji se pita kako umjetničko djelo može poslužiti životu, a da pri tome ne bude opterećen apriornim uvjerenjima.

Od Leavisa je Eliotu bliži poznati američki kritičar Cleanth Brooks. U svojoj prvoj knjizi, *Modern Poetry and Tradition* (Moderna poezija i tradicija), 1939, Brooks također razrađuje tradiciju engleske poezije prema načelima Eliotovih sudova o ispreplitanju misli, osjećaja i duhovitosti te i on kao glavne uzore uzima Donneu i »metafizičare« iz 17. stoljeća. Brooks se međutim u drugim svojim djelima<sup>21</sup> služi većim brojem kritičkih uzora – on sam priznaje da je eklektik – te razrađuje kritičke pojmove paradoksa, dvosmislenosti, ironije, simbola, itd

Eliotov utjecaj na angloameričku kritiku mnogo je širi nego što je ovdje prikazan i on uključuje znatno veći broj imena i varijanata suvremene kritike što prelazi granice ovog napisa. Spomenimo samo da je od Eliota kritičara i pjesnika na angloameričkom području Eliot kritičar ostao utjecajniji.<sup>22</sup> No kad se radi o utjecaju njegova shvaćanja tradicije, onda tu nije bitan upravo Eliotov izbor pojedinaca koji sačinjavaju tu tradiciju, nego sama *ideja* o izboru pisaca koji sačinjavaju bitni tok književnosti jedne nacije. Snagu tog utjecaja treba dakle tumačiti željom za čvrstoćom orijentacije i otporom prema kaosu i svaštastvu. Jer sam Eliotov izbor prilično je borniran, ličan i trpi upravo od onog nedostatka koji želi da izbjegne: on je izraz individualnog, ličnog ukusa, a ne »impersonalan« red. Kao što ističe S. E. Hyman u već spomenutoj knjizi, »glavna greška Eliotove tradicije leži u njezinim propustima«.<sup>23</sup> Tako u toj tradiciji nema čuvenog engleskog pjesnika iz

<sup>21</sup> Među tim djelima (koja pored Eliotova odjeka pokazuju priznate odjeke Richardsa, Empsona, Jamesa i drugih) treba naročito istaći *Razumijevanje poezije* (1938, revidirano izdanje 1947). Taj izbor engleske i američke poezije namijenjen američkim studentima popraćen je brojnim komentarima, vježbama i analizama te je po svom opsegu, postupnosti i načinu obrade vjerojatno najbolja pedagoška knjiga o pristupu poeziji na angloameričkom području. Kao jedinu zamjerku naveli bismo ponešto usku, jednostranu orijentaciju prema Eliotovim koncepcijama tradicije engleske poezije. To je tim nezgodnije što je knjiga namijenjena studentima, tj. mladim ljudima, koji na taj način bivaju indoktrinirani jednom koncepcijom poezije.

<sup>22</sup> Engleska poezija poslije drugog svjetskog rata pokazuje izrazito ne-eliotovske i anti-eliotovske tendencije. Pjesnici su zazirali od stvaranja poezije kozmopolitske kulture i univerzalnog značenja. Bilo je i glasova u prilog »provincijalizma« najnovije engleske poezije – o čemu će biti kasnije govora u ovom napisu.

<sup>23</sup> *The Armed Vision* (Naoružana vizija), str. 57.



14. stoljeća Chaucera, tu nema mjesta za Cervantesa, Goethea,<sup>24</sup> a od suvremenih romanopisaca Eliot se samo zadržava na Henryju Jamesu. Osim toga postavlja se pitanje da li je uopće moguće i da li je zaista potrebno – kao što to Eliot zahtijeva od pisca – da svaki značajni književnik mora nešto dodati cjelokupnoj evropskoj tradiciji od Homera do naših dana, odnosno da je mora imati na umu.

Eliotova teorija o impersonalnosti umjetnika uključuje još veće probleme i poteškoće od njegove tradicije.<sup>25</sup> Zašto svako zrelo umjetničko djelo treba da udovolji načelima impersonalne teorije književnosti prema kojoj se ličnost stvaroca mora izgubiti u korelativu samog djela? Prema toj bismo teoriji poput testa lakmusovim papirom mogli ocijeniti vrijednost poezije, pa bi tako npr. Ujevićeva *Molitva iz tamnice* kao direktan ličan pjesnikov izraz trebala biti slabije ocijenjena od npr. *Visokih jablana* gdje je pjesnik našao u jablanima korelativ za svoje osjećaje. Tu teoriju – koja od pjesnika traži predaju i često naliči na pasivan odnos pjesnika prema materiji književnog djela – oštro je kritizirao F. R. Leavis u svom članku o položaju Eliota kao kritičara. Pozivajući se – kao što to Leavis često čini – na Lawrencea, on ističe da bez izrazite ličnosti i pune odgovornosti prema životnom iskustvu izražene u umjetničkom djelu, teško možemo i zamisliti značajno umjetničko djelo. Iz te postavke Leavis izvodi svoju tvrdnju da do Eliotova inzistiranja na impersonalnosti umjetnika i njegova djela – tj. do te dihotomije između djela i životnog iskustva<sup>26</sup> – dolazi zbog Eliotova negativnog

<sup>24</sup> Kritičari su primijetili da njemačka književnost nije zastupljena u Eliotovoj tradiciji te da je on rijetko spominje u svojim napisima. Ako možemo nešto zaključiti iz Eliotovih rijetkih aluzija na njemačku književnost i misaonu povijest (koju on na jednom mjestu ilustrira Nietzscheom), onda je njegovo uvjerenje da je za njemački duh karakterističan izraz bujna, često maglovita i nedisciplinirana fantazija. Nije suvišna pretpostavka da bi Eliot pronašao više kongenijalnih mislilaca u njemačkoj kulturi da ju je bolje poznavao; tako je npr. očita njegova sličnost sa Schopenhauerom: samozataja, pesimistički stav prema životu, kritika jalove ljudske taštine kao jedne od glavnih pokretača ljudskih djelatnosti, bavljenje i poštivanje indijske filozofije. I kod Thomasa Manna (za kojeg je Eliot izjavio da ga nije čitao) on bi našao misli o potrebi umjetničke samodiscipline i kritike bujne mašte s čime bi se Eliot u potpunosti složio.

<sup>25</sup> Lewis Freed u svojoj knjizi o Eliotovoj estetici (*T. S. Eliot, Aesthetics and History*, Purdue University, 1962) pridaje golemo značenje Eliotovoj teoriji o impersonalnosti pjesnika. On u tome vidi radikalni obrat od jednog bitnog pravca moderne evropske filozofije koja je preko Descartesa, pa kasnije Kanta i Rousseaua koncentrirala svu važnost na pojedinca i na subjektivnu svijest, stvorivši na taj način pretpostavke za romantički ideal. Prema Freedu, Eliotova koncepcija znači oživljavanje klasičnih ideala suprotnih subjektivizmu kasnijih stoljeća.

<sup>26</sup> Yvor Winters u poglavlju »T. S. Eliot ili iluzija reakcije« – u knjizi *Anatomy of Nonsense* (Anatomija besmislice), Norfolk, Connecticut, 1943.) – iznosi

stava prema životu i zbog njegova pretpostavljanja umjetnosti životu. Svoju tvrdnju Leavis ilustrira citatima iz Eliotovih eseja u kojima ovaj uzima izolirano formalne elemente te im pridaje apsolutno vrednosno značenje, npr. kad Eliot izjavljuje da bi »svođenje čovjekove kaotične i vrlo glupe ličnosti na ozbiljnost igre s čunjevima bila odlična stvar« i slično.

Kolikogod Leavisova kritika bila prihvatljiva, ona ipak ne vodi računa o *razvoju* Eliotovih kritičkih stavova; Leavis se naime obara na ranog Eliota, a nigdje ne spominje da je on kasnije modificirao svoje poglede. U svom predavanju o Yeatsu (održanom 1940) Eliot ovako komentira svoju teoriju impersonalnosti: »U svojim ranijim esejima hvalio sam ono što sam zvao impersonalnom umjetnošću te bi se moglo učiniti da sam, navodeći snažniji izraz Yeatsove ličnosti, kao jedan od razloga za superiornost njegova kasnijeg djela, sam sebi protuslovio. Možda sam se loše izrazio ili je moje shvaćanje te ideje bilo nedoraslo – ali kako nikada ne podnosim da ponovno čitam svoju prozu, voljan sam da ostavim tu tačku neriješenom – no čini mi se da je istina onakva kao što slijedi.« (PP, str. 255.)

Eliot zatim navodi da postoje dvije vrste impersonalnosti: prva je ona običnih spretnih stručnjaka a zatim impersonalnost umjetnika koji do-zrijevaju. Ta druga je ona bitna impersonalnost pjesnika koji iz intenzivnog ličnog iskustva mogu da izraze opću istinu »zadržavši pri tome svu specifičnost svog iskustva i učinivši iz toga opći simbol« (PP, str. 225). Kasnije je Eliotova teorija impersonalnosti postala još kompromisnijom te u *Četiri kvarteta* on očito govori u svoje vlastito ime<sup>27</sup> tako da i taj dio njegove kritike možemo smatrati onim što sam Eliot zove »dogmatizmom mladosti«. U osvrtu na svoju vlastitu kritiku iz 1961. Eliot je između ostalog rekao: »Kad smo mladi, problemi nam se čine oštro omeđenim; kad starimo, imamo tendenciju da učinimo više rezervi, da pobliže odredimo svoje pozitivne tvrdnje, te da uvedemo više ograda« (CC, str. 16). Upravo u tu kategoriju ide i intransigentnost rane Eliotove teorije impersonalnosti. Ona je bila uvjetovana oštrinom reakcije protiv pretjeranog subjektivizma njegovih neposrednih pret-hodnika te je tek u tom historijskom kontekstu možemo potpuno shva-titi. No nedostatak je te teorije u tome što je za njezino shvaćanje po-treban historijski kontekst; ona dakle ne stoji sama po svojoj vrijednosti,

brojne Eliotove nedosljednosti; između ostaloga i njegove izjave prema kojima se umjetnost čini kao djelatnost koja je sama sebi svrhom bez nužne veze sa životnim iskustvom.

<sup>27</sup> Eliot očito govori lično u svoje ime kad u *Četiri kvarteta* kaže:

*Tu sam dakle, na sredini, nakon dvadeset godina –  
Nakon dvadeset uzalud utrošenih godina, godina entre deux guerres –  
Pokušavajući da upotrebljavam riječi, a svaki pokušaj  
Je posve nov početak i druga vrst neuspjeha...*

nego joj je potrebno dodati opširnije objašnjenje. Da opet citiramo samog Eliota: »Nikakva kritika ne može kod buduće generacije probuditi ništa više od puke znatiželje ako sama po sebi više nije korisna budućim generacijama, ako nema inherentnu vrijednost izvan historijskog konteksta.« (CC, str. 17.)

## 3

Ako dakle pjesnik ne treba da izrazi svoje osjećaje direktno, koja će onda biti njegova mogućnost i način izražavanja. Na to pitanje Eliot pruža odgovor u svom čuvenom i često citiranom eseju o Hamletu: »Jedini način kako da se izrazi čuvstvo u umjetničkoj formi je pronalaženje „objektivnog korelativa“; drugim riječima, nizom predmeta, situacijom, lancem događaja koji će postati formulom tog određenog čuvstva; tako da, kad su vanjske činjenice dane, koje moraju završiti u osjetnom iskustvu, čuvstvo je neposredno evocirano.« (SE, str. 145.)

Kao uspješke primjere objektivnog korelativa Eliot navodi dramu *Macbeth*: mentalno stanje Lady Macbeth, kad hoda u snu, uspješno je prikazano spretnim gomilanjem zamišljenih osjetnih predodžbi. Umjetnička »nužnost« leži u toj potpunoj primjerenosti vanjskoga prema čuvstvu. Nasuprot tome Eliot smatra da u Hamletu Shakespeareu nije pošlo za rukom da za svoja čuvstva pronade prave korelative; u drami osjećamo previranje, borbu za izraz do kojeg nije došlo.<sup>28</sup>

U eseju o mogućnosti poetske drame Eliot ističe da je svaka vrijedna književnost uvijek prikazivanje, »ili prikazivanje misli, ili prikazivanje osjećaja putem konstatacije događaja u ljudskim radnjama ili predmetima vanjskog svijeta« (SW, str. 65). Pjesnik dakle neće npr. o svojoj žalosti govoriti »Tužan sam i nesretan«, nego će pronaći situacije radnje ili predmeta koji će dočarati i prikazati njegovu tugu. Eliot taj zahtjev za eksternalizacijom, za zornošću i konkretnošću objektivnog korelativa naročito ističe u svojoj ranoj fazi pa tako 1917. navodi da se »velika strast može izreći samo u nečem čvrstom; neodređeno je za poeziju opasnije od suhoparnog« (»The Egoist«, septembar 1917, str. 119). U jednoj od najranijih (1932) ali još uvijek korisnoj studiji o Eliotovoju kritici Estonac Ants Oras ističe da objektivni korelativ predstavlja maksimalnu koncentraciju pjesničkog izraza na koji je kasnije usmjerena

<sup>28</sup> Kristian Smidt u svojoj studiji o Eliotu kaže da je objektivni korelativ »izvorni poticaj koji je potpuno ličan (te) pretvoren u korelativ koji je potpuno impersonalan«. No Smidt naglašava da objektivni korelativ ne mora biti pjesnikov lični *doživljaj*. Tako je npr. Eliot dao jednoj pjesmi naslov *La Figlia Che Piange* samo zato što je jednom u Italiji čuo za skulpturu pod tim imenom. Pišući pjesmu o kojoj je ovdje riječ, Eliot joj je nadjenao ime *La Figlia Che Piange*, jer mu se taj naslov učinio adekvatnim za sadržaj i ton pjesme – dakle objektivni korelativ za ono što pjesma izražava.

sva čitaočeva pažnja. Sve što odvrća pažnju od objektivnog korelativa, tj. od same biti, kao npr. emocionalni pridjevi bez konkretnog značenja, treba da bude izostavljeno. No to opet ne znači da se Eliot zalaže za poeziju bez svojstava koja smatramo za nju bitnima, tj. bogatstvo sugestivnosti i raznolikosti asocijacija. Upravo je obratno slučaj: Eliot je u teoriji i praksi pobornik simbolične, mnogoznačne i sugestivne poezije, ali poezije koja mora imati čvrstu, opipljivu jezgru – objektivni korelativ – iz koje tako reći zrače aluzije, paradoksi, ironija. Tom velikom koncentracijom na bitnom možemo objasniti i poteškoće u razumijevanju Eliotovih pjesama; sve je svedeno na najekonomičniji minimum pa je na čitaocu da svojom inventivnošću interpolira veze i stvori tkivo pjesme. Time je dio posla prepušten čitaocu i njegovoj fantaziji, te je na taj način izbjegnuta tradicionalna deskripcija ili neodređena sugestivnost protiv čega je Eliot redovito najoštrije reagirao.

Eliot nije bio usamljen u tom traženju, on je s odobravanjem komentirao Lawrenceovu izjavu da se u naše doba golih i nelijepih aktualnosti suština poezije sastoji u goloj neposrednosti, bez ijedne sjenke laži ili odstupanja. I Joyce je govorio o sličnim časovima vizije koji mogu biti npr. nenadana duhovna manifestacija, bilo u načinu govora ili neke geste, bilo u nekoj nezaboravljivoj fazi same svijesti. Te, kako ih Joyce naziva, »epifanije« simbolički nam sugestivno osvjetljavaju čitavu jednu perspektivu i pružaju uvid u stanje stvari.<sup>29</sup> Na slične časove vizije nailazimo kod Virginije Woolf kad govori kako nam neka naoko beznačajna pojava može pružiti sliku ili simbol stvarnosti. U svim tim slučajevima, bez obzira na individualne razlike, radi se o odstupanjima od tradicionalne metode prikazivanja i pomne deskripcije<sup>30</sup> i o želji suvremenog umjetnika za prikazivanjem predmeta svog ispitivanja slikom, situacijom ili simbolom koje navodi čitaoca na daljnje zaključke, vizije i pretpostavke. I premda je kasnije sam Eliot izrazio skepsu prema korisnosti izraza objektivni korelativ, ipak je taj termin obogatio književnu kritiku te postao instrument u rukama kritičara.

Eliotova teorija o objektivnom korelativu usko je povezana s njegovim kriterijem ocjenjivanja poezije. U gotovo bezbroj slučajeva Eliot će pohvaliti poeziju nekog autora zbog zornosti, jasnoće i preciznosti njegovih slika i rječnika; tako, pišući o Danteu, on hvali njegovu lucidnost stila – i to poetsku a ne intelektualnu lucidnost. Premda misao

<sup>29</sup> Na sličnost između Eliotova objektivnog korelativa i Joyceovih epifanija upozorava Svetozar Koljević u svojoj knjizi *Trijumf inteligencije* (Beograd, 1963).

<sup>30</sup> Eliot se češće kritički osvrće na naivne pokušaje za realizmom koji pokušava da negira zakone umjetnosti. Govoreći o engleskoj drami od renesanse do danas, on kaže: »Velika mana egleske drame od Kyda do Galsworthya bila je u tome što je njezin napor za realizmom bio neograničen.« (SE, str. 111.).

može biti komplicirana, riječ je kod Dantea lucidna, upravo prozirna;<sup>31</sup> njegova imaginacija je izrazito vizuelna.<sup>32</sup> Vrlo je karakteristična i razlika koju Eliot pravi između engleskog pjesnika Swinburnea (1837–1909) i Drydena (1631–1700). Obojica su bili majstori riječi, no Swinburneove su riječi samo sugestije bez denotacije, a to je upravo ono što Eliot ne može podnijeti. Ako Swinburneove riječi ništa ne sugeriraju, to je zbog toga što sugeriraju previše. U drugu ruku Drydenove su riječi neobično precizne, ali im Eliot zamjera što nemaju nikakvu sugestivnost. Sličnu usporedbu on pravi između engleskog pjesnika Andrewa Marvella (1621–1678) i William Morrisa (1834–1896). Osnovni je dojam Marvellove poezije njezina jasna i čvrsta preciznost, dok se kod Morrisa u poeziji slične tematike radi o maglovitosti osjećaja i neodređenosti predmeta. Ne radi se dakle o tome da bi Morrisova čuvstva bila finija ili više produhovljena, ona su samo mutnija. Ako se bilo tko želi uvjeriti da li produhovljeno čuvstvo može biti precizno prikazano, Eliot ga upućuje na Danteov *Pakao*. U konačnoj bilanci, ako usporedimo Morrisovu poeziju s Marvellom, vidjet ćemo da kod Morrisa imamo svijet sanjarenja, a Marvell, premda obrađuje sitnu temu, povezuje ju s »onom neiscrpnom i strašnom maglicom čuvstva koja okružuje sve naše neodređene i praktične strasti te se s njima mijesha« (SE, str. 300). Govoreći o Shakespeareu, Eliot ga hvali između ostalog zato što riječi prožima novim životom te one postižu izvanrednu svježinu *specifičnosti*, dok je u drugu ruku npr. Miltonov rječnik izvještačen i konvencionalan.

Katkada je Eliot izricao svoje ideje više teoretski, bez primjene na određeno književno djeio. Tako čujemo i Eliota kako ističe da metafora nije samo ukras stila, nego je sam život stila i jezika. Zdrava metafora povećava vitalnost jezika; ona stvara onu fizičku energiju o kojoj ovisi život jezika (»The Egoist«, oktobar 1918, str. 113–4). Eliot također s povlađivanjem citira Rémy de Gourmonta kada ovaj govori da pjesnik uvijek nastoji da fascinira čitaoca, da ga neprestano želi suočiti s fizičkom stvari, da želi spriječiti mogućnost da čitalac tako reći klizi kroz apstrakcije. Pored Gourmonta Eliot hvali i Hulmea zato što je uvidio jednostavnu činjenicu da se u samoj osnovi književne umjetnosti nalazi zor. Ta zornost poezije prema Eliotu treba da bude toliko vidljiva da pri čitanju pjesme u idealnom slučaju zaboravimo na same riječi, slova i glasove te da vidimo *kroz* riječi same predmete, odnosno situacije. Tako Eliot tvrdi da jezik u zdravom stanju predstavlja sam

<sup>31</sup> Govoreći o Danteovu *Paklu*, Eliot ističe da u tom pjevanju čovjek može naučiti da se najveća poezija može pisati uz maksimalnu ekonomičnost riječima i najvećom štedljivošću u upotrebi metafore, poredbe, jezične ljepote i elegancije.

<sup>32</sup> Eliot dodaje da je Danteova imaginacija bila druge vrsti od vizuelne imaginacije suvremenog slikara mrtve prirode, »ona je vizuelna u smislu da je (Dante) živio u doba u kojem su ljudi još vidjeli vizije« (SE, str. 243).



predmet, da je u stvari takav jezik »toliko blizu predmeta da se oba poistovjećuju« (SE, str. 327). Hvaleći uvodne stihove Hamleta, Eliot ističe da u njima ne slušamo poeziju, nego *vidimo* smisao, značenje te poezije. Zbog toga te stihove možemo zvati prozirnim. Tu ideju o prozirnosti riječi i stihova u poeziji Eliot je najjasnije formulirao u predavanju o engleskim autorima pisama u kojem ističe da on sam pokušava pisati poeziju »koja na sebi nema ništa poetičnog, poeziju koja stoji gola u svojim kostima, ili poeziju koja je toliko prozirna da ne treba da vidimo poeziju, nego da vidimo *kroz* poeziju, poeziju tako proziranu da kad je čitamo, naša pažnja bude usredotočena na ono što poezija *pokazuje* ... to mi se čini vrijedno pokušati. Doprijeti onkraj *poezije*, kao što je Beethoven u svojim djelima pokušao da dopre *onkraj* muzike.«<sup>33</sup>

Eliotova koncentracija pažnje na zornost u pjesmi ne ograničava se na statične slike, nego naravno uključuje radnju, pokret i sukob. Kao što on kaže u *Dijalogu o dramskoj poeziji*: »Mi smo ljudska stvorenja, pa u čemu smo više zainteresirani nego u ljudskim radnjama i stavovima« (SE, str. 51). Zbog toga možemo i shvatiti retorsko pitanje u istom napisu: »koja velika poezija nije drama?« Najveća poezija je to jedinstvo između poezije i ljudske radnje pa zbog toga Eliot npr. za Shakespearea kaže da je njegov posao bio da ljudske radnje pretvori u poeziju. Iz toga proizlaze i dobro poznate i na prvi pogled zbunjujuće Eliotove izjave da Shakespeare nije mislio i da je svijest Henryja Jamesa bila odviše fina a da bi prihvatila ideje. Pjesnik ne misli, on ne sačinjava apstraktne misaone sisteme, nego se zorno i dramatski izražava. Niti je bitno, nastavlja Eliot, da se pjesničko djelo osniva na nekoj velikoj i koherentnoj filozofiji. Bila je Danteova sreća što je iza njegove poezije stajala jedna velika filozofija – mnogo veća i suvislija od bilo čega iza Shakespeareova djela – no to ne znači da je zbog toga Danteova poezija značajnija od Shakespeareove. Eliot citira Shakespeareove stihove iz *Kralja Leara*:

*Poput muha objesnim dječacima, mi smo bogovima,  
Ubijaju nas sebi za razonodu,*

te nastavlja kako iza tih stihova očito ne stoji velika filozofija, ali je ipak u kontekstu drame to velika poezija, jer savršenim jezikom izražava jedan trajan ljudski impuls. Emocionalno su ovi stihovi isto tako istiniti kao da iza njih stoji najprihvatljiviji filozofski sistem. Svaki pjesnik počinje od svojih čuvstava, a veliki pjesnik pišući sebe piše svoje vrijeme. Tako je i Shakespeare pretvarao svoja lična previranja i patnje

<sup>33</sup> Citirano prema F. O. Matthiessenu: *The Achievement of T. S. Eliot* (Dostignuće T. S. Eliota), New York, 1959, str. 90.

u nešto strano, univerzalno i impersonalno. Njegov posao bio je da izrazi najveći emocionalni intenzitet svog vremena koji se zasnivao na bilo čemu što je njegovo vrijeme slučajno mislilo.

Eliot, pjesnik i kritičar koji nije mogao podnijeti isključivo razmišljanje, meditacije i jednoliku ozbiljnost u poeziji, u engleskoj književnoj prošlosti našao je pjesnike koje je sebi postavio kao uzore; bili su to takozvani engleski metafizičari, pjesnici iz 17. stoljeća. Kod metafizičara, ističe Eliot, misao se isprepliće s osjećajima, njihove slike ređaju se u brzom nizu te izazivaju brojne asocijacije. Kontrastima postižu se sukobi suprotstavljenih slika i asocijacija koje iz njih proizlaze. Tako Eliot hvali Donneov stih

*Narukvica svijetle kose oko kosti*

zbog tzv. teleskopiranja slika koje tako reći dovode do iskrenja sugestija i aluzija. To pjesničko bogatstvo, tvrdi Eliot, nije karakteristično samo za Donneu, nego i za Shakespearea i većinu njegovih značajnih suvremenika. Iza toga slijedi poznata Eliotova izreka da je za Donneu »misao bila doživljaj, ona je promijenila njegov senzibilitet« (SE, str. 287). Takav pjesnik neprestano skuplja iskustvo raznovrsnog porijekla, ali za razliku od običnog čovjeka – kod kojeg takvo iskustvo ostaje kaotično i fragmentarno – kod pjesnika takvi doživljaji stvaraju nov red i uzorak. Običan će se čovjek zaljubiti ili čitati Spinozu i ta dva doživljaja neće imati nikakve međusobne veze (a ni veze s drugim doživljajima), ali kod pjesnika će ti doživljaji stvarati nove cjeline, a naročito su »pjesnici 17. stoljeća... posjedovali mehanizam senzibiliteta koji je mogao progutati bilo kakvu vrst iskustva.« Eliot dalje ističe kako je naša današnja civilizacija neobično raznolika i kompleksna te tvrdi da ta heterogenost mora ostaviti trag na pjesnikovu senzibilitetu. »Pjesnik mora postati sveobuhvatniji, sve više aluzivan, sve indirektniji kako bi, ako je potrebno, prisilio jezik da izrazi ono što želi reći« (SE, str. 289). A time pjesnik često po načinu izražavanja, po smionim kombinacijama riječi i slika podsjeća na engleske »metafizičare«. U prilog svojoj tezi Eliot navodi stihove francuskih pjesnika Julesa Laforguea i Tristana Corbierea koji su izvršili značajan utjecaj na njegovu vlastitu poeziju.

Za englesku poeziju 17. stoljeća karakteristična je dominacija duha, duhovitosti,<sup>34</sup> a Eliot naročito ističe da postoji čvrsta racionalnost ispod te lirske razigranosti. Za pjesmu u kojoj je duhovitost bila načelo organizacije ozbiljnost će se miješati s prpošnošću te će na taj način ozbiljnost imati istaknutije mjesto nego u pjesmi jednostavnog tona. U toj poeziji riječ se pretvara u osjet, a osjet u riječ bez oštih međa. A takav način pjevanja ne nalazimo samo kod engleskih pjesnika 17. stoljeća,

<sup>34</sup> Engleski »wit« koji ne možemo prevesti jednom riječi na naš jezik.

nego i kod Gautiera, Baudelairea i Laforguea, a u klasičnoj prošlosti kod Katula, Propercija i Ovida. U stvari, dodaje Eliot, to je općenita osobina profinjene zrele književnosti. Međutim, ta profinjenost i taj čvrsti zahvat u ljudsko iskustvo nestali su negdje u 17. stoljeću. Poezija je pod snažnim utjecajem Miltonove magnilokvencije i Drydenove racionalističke poezije izgubila – kako tvrdi Eliot – onaj jedinstveni zahvat u ljudsko iskustvo koji je prije imala. Ili da citiramo samog Eliota: »U sedamnaestom stoljeću nastupila je disocijacija senzibilitnosti<sup>35</sup> od koje se nikada nismo oporavili.« Kao rezultat te disocijacije senzibilitnosti poezija je ubrzo pokazala slabosti jednostranosti: sentimentalnost, čisti racionalizam ili kontemplativnost. Na sličnu izjavu nailazimo u Eliotovu eseju o dramatičaru Massingeru (1583–1640): nakon Donnea dolazi do kraja razdoblja »kad je (pjesnicima) intelekt bio neposredno na vršcima prstiju« (SE, str. 210). Obje izjave potječu od »ranog« Eliota koji se na tu tvrdnju osvrnuo s nešto više skepse 1947. (u svom drugom predavanju o Miltonu): »Vjerujem da opća tvrdnja zastupljena u frazi „disocijacija senzibiliteta“ ... sadrži izvjesnu vrijednost, no sada sam sklon da se složim sa dr Tillyardom da je pogrešno teret svaliti na leđa Milтона i Drydena. Ako se takva disocijacija desila, čini mi se da su njezini razlozi suviše složeni i suviše duboki da bismo mogli opravdano o toj promjeni govoriti u okvirima književne kritike. Sve što možemo reći jest to da se nešto takvo desilo; da je imalo nekakve veze sa građanskim ratom,<sup>36</sup> da čak ne bi bilo mudro reći da je (disocijacija) bila prouzrokovana građanskim ratom; da uzroke moramo tražiti u Evropi, ne samo u Engleskoj; te koji su ti uzroci bili, mi možemo kopati i kopati dok ne stignemo do dubina gdje nas riječi i pojmovi izdaju.« (PP, str. 153.)

Osvrćući se na svoj kritički opus 1961, Eliot je bio još skeptičniji u pogledu disocijacije, izjavivši da je potpuno neizvjestan što se tiče vrijednosti fraze o disocijaciji. Danas, nastavlja Eliot, on više ne bi mogao dosljedno braniti tu frazu, ali ona je vjerojatno u svoje vrijeme bila korisna. Termini »disocijacija senzibiliteta« i »objektivni korelativ« bili su »prihvaćeni, odbačeni i uskoro mogu postati potpuno staromodni; no oni su odigrali svoju ulogu kao stimulans kritičkim mislima drugih kritičara« (CC, str. 17). Konačno Eliot završava dio predavanja o tim terminima proročanstvom da će oni, ukoliko se na njih budu osvrtni za jedno stoljeće, biti razmatrani »samo u njihovu historijskom kontekstu, i to od učenjaka koji će se zanimati za duh moje generacije« (CC, str. 19).

<sup>35</sup> Spacionirao M. B.

<sup>36</sup> Engleski građanski rat iz 17. stoljeća; prvi dio 1642–1646. i drugi 1648–1651. Ishod građanskog rata označio je pobjedu mlade građanske klase nad feudalnim oblikom apsolutističke vladavine.

Eliotova teza o disocijaciji senzibiliteta izazvala je toliku pažnju u svijetu<sup>37</sup> da je sam Eliot – po vlastitim riječima – bio zapanjen odjekom. Kritičari su preuzeli taj termin, razrađivali ga, tražili historijsku pozadinu i zasnivali nastavne programe na pretpostavci o prelomnoj tački pjesničkog senzibiliteta u 17. stoljeću. No s vremenom je Eliotova teza doživjela i kritiku, što opet ne znači da je u potpunosti izgubila na prestižu i upotrebnoj vrijednosti.<sup>38</sup>

Eliotovu tezu razmatrao je vrlo kritički oksfordski kritičar i urednik uglednog časopisa »Essays in Criticism« F. W. Bateson. Kao što Bateson u svom članku o disocijaciji senzibilnosti (»Essays in Criticism«, juli 1951) kaže, Eliot, pišući o toj tezi, mora da je pred sobom držao otvoren *Le Problème du Style* od Rémy de Gourmonta kao i druge napise toga francuskog kritičara. Za francuskog simbolista Laforguea Gourmont ističe kako je njegova inteligencija bila usko povezana s njegovom senzibilnošću te tvrdi da bi vjerojatno kasnije uslijedila disocijacija da je on duže živio. Kad piše o Flaubertu, Gourmont navodi da je on svu svoju senzibilnost izlio u svoja djela. A Gourmont ovdje pod senzibilnošću smatra i razum, ili kako sam kaže, »kristaliziranu senzibilnost«. Po Gourmontu duševni proces dijeli se na tri faze: 1. put od osjeta do predodžbe (mots-images); 2. put od predodžbe do ideja (mots-idées), i 3. put od ideja do čuvstava (mots-sentiments). Književni senzibilitet obuhvaća prve dvije faze, naročito prijelaz između prve i druge faze. Rezoniranje pomoću osjetnih predodžbi, tvrdi Gourmont, mnogo je lakše i sigurnije od rezoniranja idejama. Dakle ono što Gourmont tvrdi za Laforguea i Corbièrea, Eliot tvrdi za englesku književnost prije sredine 17. stoljeća, a disocijacija koja je mogla nastupiti kod Laforguea da je duže živio, desila se prema Eliotu u engleskoj književnosti druge polovice 17. stoljeća. Tako bi rana engleska poezija (prema Gourmontovoj shemi) odgovarala fazi »mots-images«; zatim bi druga etapa odgovarala (naročito kod Drydena) fazi »mots-idées«, a treća (sentimentalno-meditativna, uključivši 18. i 19. stoljeće u Engleskoj) fazi »mots-sentiments«.

Među najnovijim kritičarima disocijacije nalazi se F. M. Kuna koji u svom članku (»Essays in Criticism«, juli 1963) tvrdi da je pri konstataciji o disocijaciji senzibiliteta Eliot kao kriterij uzео svoju vlastitu poeziju prema kojoj je revaluirao prošlost, a ne da je pokušao dati objektivnu ocjenu poezije prošlosti. Kako Kuna nastavlja, Eliot je kritička otkrića

<sup>37</sup> Kao što kaže F. M. Kuna, »Vrlo rijetko se desilo u povijesti kritike da je jedan esej napisan kao prikaz jedne antologije izvršio takav silan utjecaj kao T. S. Eliotov prikaz knjige *Metafizička poezija* od Sir Herberta Griersona« (»Essays in Criticism«, juli 1963, str. 243).

<sup>38</sup> Njime npr. barata poznati kritičar Alvarez u svojoj knjizi *The School of Donne* (Donneova škola), London, 1962.

postromantičnih vremena projicirao u 17. stoljeće. Tako je metafizičarima pripisao kreativnu ulogu mašte – bez oslonca mašte na vanjski svijet – premda je ta funkcija mašte novost engleskog romantizma početkom 19. stoljeća. Mogli bismo zaključiti ovaj odlomak konstatacijom da je »disocijacija senzibilnosti« od svih Eliotovih termina i kritičkih instrumenata pretrpjela najoštriju kritiku<sup>39</sup> te će vjerojatno preživjeti – kao što i kaže sam njezin autor – tek kao historijski pojam za one koje zanima kritička klima jednog vremena.

## 4

Eliotova opća zapažanja o poeziji i stvaralačkom aktu manje su sporna od Eliotovih kritičkih termina o kojima je upravo bila riječ. Za Eliotov način mišljenja vrlo je karakterističan njegov opis pjesničke inspiracije. U pjesniku se odvija neko vrienje za koje on mora pronaći riječi: »no on ne zna koje riječi da traži dok ne pronađe te riječi; on taj embrio ne može identificirati dok ga nije pretvorio u strukturu pravih riječi u prvom redu. Kad su riječi pronađene, „stvar“ zbog kojih su riječi trebale da budu pronađene je nestala i zamijenila ju je pjesma. Ono od čega počinjete nije tako određeno kao čuvstvo u običnom smislu, a svakako nije ideja.« (PP, str. 97–98.)

U pjesmi koja nije ni didaktična ni narativna, i bez društvene je namjene, pjesnika vjerojatno jedino zanima da izrazi u stihovima taj početni impuls, služeći se pri tome svim mogućnostima koje pružaju riječi svojom poviješću, konotacijama i muzikom. Pjesnik ne zna što treba da kaže dok nije rekao, te u naporu da se izrazi njega ne zanima da li će ga drugi ljudi razumjeti. U toj fazi ga samo zanima da pronađe prave riječi ili, barem, riječi koje su najmanje neadekvatne. On je opsjednut teretom koji mora iznijeti na vidjelo dana kako bi postigao olakšanje; on se pred tim pritiskom osjeća nemoćnim, jer je ovaj u početku potpuno amorfan, bez lica i imena; a riječi koje pjesnik nalazi neka su vrst istjerivanja đavla. Pjesnik će se izložiti svim tim nevoljama i mukama, ne zato da bi s nekim komunicirao, nego da bi postigao olakšanje od akutnog čuvstva neugode; a kad su riječi konačno sredene, pjesnik će vjerojatno osjetiti čas iscrpljenosti i umirenja, pa čak i osjećaj uništenja koji je gotovo neopisiv. U knjizi o primjeni poezije i kritike Eliot navodi da je pjesnički akt prije nešto negativno nego »inspiracija« kako je obično shvaćamo: »Nekakva zapreka je momentano uklonjena. Popratni osjećaj je manje nešto što bismo mogli nazvati pozitivnom radošću, nego više olakšanje od neizdrživog tereta« (UPC, str.

<sup>39</sup> O knjizi Franka Kermodea koja sadrži jednu od najbolje osnovanih kritika »disocijacije senzibiliteta« bit će govora kasnije.



144–145). Vrlo je karakteristično za Eliotov asketski stav, za njegovu sklonost da uoči ono što je mučno i trpkno, da i kreativni pjesnički akt smatra tek oslobođenjem od akutne neugode, a ne da u njemu gleda nekakav stvaralački trijumf.<sup>40</sup>

U eseju o tradiciji i individualnom talentu Eliot za pjesnikovu svijest kaže da je ona prihvatilište za bezbrojne osjećaje, fraze, predodžbe koje tamo ostaju dok svi djelići koji se ujedinjuju u novu cjelinu ne budu prisutni. No ne smijemo smatrati da velika poezija nastaje kao rezultat »veličine« ili intenziteta čuvstava, nego je ta poezija rezultat intenziteta umjetničkog procesa ili pritiska pod kojim se dešava fuzija pri stvaranju pjesničkog djela.

Pjesnik želi svojom poezijom pružiti zadovoljstvo, radost, on želi da zabavi ljude, »i on bi normalno trebao da bude sretan ako osjeti da tu razonodu ili zabavu osjeća što širi i raznolikiji broj ljudi« (UPC, str. 31). A to je kriterij za značajnog pjesnika: »Evropski pjesnik ne smije biti samo onaj koji drži određen položaj u povijesti: njegovo djelo mora nastaviti da pruža zadovoljstvo i korist uzastopnim pokoljenjima« (PP, str. 211). U svom značajnom eseju o društvenoj funkciji poezije Eliot opet ističe da je prva funkcija poezije da pruži zadovoljstvo. Na pitanje kakvo zadovoljstvo poezija pruža, Eliot odgovara tautologijom da je to zadovoljstvo koje pruža poezija te dodaje da bi ga daljnja ispitivanja odvela u područja estetike i do pitanja suštine umjetnosti što je za njega kao empirika izvan kruga interesa. Naravno da se Eliot ne ograničava samo na tvrdnju da pjesnik treba da pruži zadovoljstvo, nego nastavlja da on uvijek saopćava neki novi doživljaj, da pruža novo, svježije shvaćanje poznatog, ili da nalazi izraz za ono što smo mi sami doživjeli, ali za što nismo našli pravi izraz, što samim tim proširuje našu svijest i profinjuje naš senzibilitet. Poezija izražava naša čuvstva i osjete, a za takav izraz ljudskog iskustva naravno da je najpodesniji i zajednički živi jezik ljudi. No poezija je više nego prikaz prosječnog ljudskog iskustva, ona je najsvjesniji izraz najdubljih osjećaja, što opet ne znači da je poezija ograničena na osjećaje koje svatko može odmah shvatiti. Sve što Eliot tvrdi jest to da u homogenom narodu osjećaji najprofinjnijih i najsloženijih pojedinaca imaju nešto zajedničko s najjednostavnijim i najobičnijim.<sup>41</sup> »A kada je civilizacija zdrava, velik pjesnik će imati nešto da kaže svojim sugrađanima na svakoj razini obrazovanosti« (PP, str. 20). Moglo bi se reći, nastavlja Eliot, da je pjesnikova

<sup>40</sup> Da je to u skladu s Eliotovim općim stavovima, vidimo i po njegovoj izjavi – kad govori o naporima za održavanje suvremene kulture – da se »borimo više u nadi da nešto očuvamo nego u očekivanju nekog trijumfa«.

<sup>41</sup> Tako u Shakespeareovim dramama ima »nekoliko razina značenja. Za najjednostavnije slušaoce tu je fabula, za pažljivije tu su lica i njihovi sukobi, za literarno orijentirane riječi i izrazi, za slušaoce osjetljive za muziku tu je ritam,

dužnost samo indirektno prema njegovu narodu, a direktno prema njegovu jeziku. Izrazivši ono što drugi ljudi osjećaju, pjesnik također mijenja osjećaje time što ih čini svjesnijim; time »on čini ljude svjesnijim onoga što oni već osjećaju te ih na taj način uči nešto o sebi samima« (PP, str. 20). Nestanak poezije u jednom narodu ne bi, prema tome, značio gubitak nekog ukrasa ili elementa nacionalnog prestiža, nego bi značio otupljivanje osjetljivosti, jer uporedo s nestankom pjesnika koji nalazi riječi za složenije osjećaje, s vremenom bi se osjetljivost srozala na primitivna čuvstva. Budući da je poezija izraz individualnih čuvstava, ona je prije svega nacionalna, a ne internacionalna. Kroz cijeli srednji vijek latinski je bio jezik filozofije, teologije i znanosti, a impuls prema književnoj upotrebi jezika različitih naroda počeo je s poezijom: »Čini se da je to posve prirodno kad uvidimo da se poezija prije svega bavi izrazom osjećaja i čuvstava te da su osjećaji i čuvstva pojedinačni dok je misao opća. Lakše je misliti na stranom jeziku, nego osjećati na stranom mediju. Zbog toga ni jedna umjetnost nije tako uporno nacionalna kao poezija.« (PP, str. 19.)

Kako bi spriječio dojam da se zalaže za nacionalnu izolaciju kulture i poezije, Eliot ističe da autarkija u kulturi uopće ne može egzistirati pa zbog toga »nada da se kultura bilo koje zemlje učini vječnom leži u njezinim komunikacijama s drugim kulturama« (PP, str. 23).

Raspravljajući o sadržaju poezije u predavanju o Matthewu Arnoldu (1822–1888) Eliot odbacuje tvrdnju da pjesnik treba da živi u svijetu ljepote. »Znam da mislimo na različite stvari kod ljepote«, ističe Eliot, »no za pjesnika je bitna prednost ne da pred sobom ima lijep svijet o kojem će pisati, nego da bude sposoban da vidi povrh ljepote i ružnoće: da vidi dosadu, stravu i slavu« (UPC, str. 106). Pjesnik izražava najveći emocionalni intenzitet svog vremena, koji se zasniva na bilo čemu što je njegovo mislilo (SE, str. 137), a u suštini pjesničkog djela nalazi se prikaz ljudske sudbine.

Ali prije nego što katkada čitalac poezije dopre do sadržaja pjesme, ono što će ga se prvo dojmiti bit će ritam i dikcija. To su prvi elementi koji nas mogu navesti da se vratimo pjesmi i da je bolje upoznamo. Tu tvrdnju Eliot ponavlja u svom poznatom eseju o muzici poezije. U istom napisu on tvrdi da bi bila kriva pretpostavka da sva poezija treba da bude melodiozna, ili da je melodija više od same jedne komponente poezije. Disonanca, čak i kakofonija, imaju svoje mjesto, isto kao što u pjesmi bilo kakve dužine treba da postoje prijelazi između većeg ili

a za slušaoca veće osjetljivosti i razumijevanja značenje koje se pomalo otkriva. Ali ne vjerujem da je klasifikacija slušalaca tako oštro podijeljena, prije da svi ti elementi djeluju na osjećajnost svakog slušaoca, premda u različitim stepenima svjosti. Ni na jednoj od tih razina slušaoca ne muči prisutnost onoga što on ne razumije, ili prisutnost nečega što ga ne zanima.« (UPC, str. 153.)

manjeg intenziteta koji predaju ritam fluktuirajućeg čuvstva koji je bitan za muzičku strukturu cjeline. Ne treba vjerovati da postoje posebne lijepe ili ružne riječi. Muzika jedne riječi nalazi se, tako reći, u njezinu presjecištu; ona nastaje prije svega iz odnosa prema riječima koje joj neposredno prethode te je slijede, a zatim neodređeno iz odnosa prema ostatku konteksta; u drugom smjeru ta muzika zavisi od odnosa između neposrednog značenja u tom kontekstu te svih ostalih značenja u drugim kontekstima, s rezultatom koji može biti manje ili veće bogatstvo asocijacija: »Moja je nakana ovdje da inzistiram da je „muzička“ pjesma ona pjesma koja ima muzičku shemu glasova i muzičku shemu sekundarnih značenja riječi koje sačinjavaju pjesmu te da su te dvije sheme jedno nerazdvojivo jedinstvo.« (PP, str. 33.)

Osjećaj za tu muzičku shemu Eliot je u svojim predavanjima o primjeni poezije i kritike nazvao slušnom imaginacijom (*»auditory imagination«*); to je »osjećaj za slogove i ritam koji prodire duboko ispod svjesnih slojeva misli i osjećaja, a koji jača svaku riječ; spuštajući se do najprimitivnijeg i zaboravljenog, vraćajući se do porijekla i dovođeci nešto natrag, tražeći početak i kraj. On djeluje kroz značenja, svakako, ili ne bez značenja u običnom smislu, te spaja staro i zaboravljeno i trivijalno, tekuće, novo i iznenađujuće, najstariji i najciviliziraniji mentalitet.« (UPC, str. 119.)

Kao jedan od tipičnih modernih umjetnika koji su svjesni svoje umjetnosti, i Eliot se katkada osvrće na svoje vlastito mjesto u povijesti engleske poezije. U već spomenutom eseju o muzici poezije (iz 1942) on navodi da, »ako je nastojanje posljednjih dvadeset godina zavrijedilo da se uopće klasificira, ono to zaslužuje kao razdoblje traženja adekvatnog kolokvijalnog idioma« (PP, str. 38). U svom drugom osvrtu na Milтона (1947) Eliot govori kako se početkom ovog stoljeća pokazala potreba za revolucijom u jeziku poezije, potreba da se zamijeni dotrajali i izvještačeni jezik epigona. U takvom slučaju prirodno je da mladi pjesnici uzdižu zasluge onih pjesnika u prošlosti koji im pružaju primjer i stimulans te da ne trpe pjesnike kvaliteta koje im ne odgovaraju. Pjesnici s početka ovog stoljeća, ističe Eliot (a on sam je među njima bio najistaknutiji), željeli su da u svojoj poeziji asimiliraju suvremeni školovani govor te da tematikom i slikama uključe probleme suvremenih ljudi, apsorbirajući na taj način u poeziju teme koje su se konvencionalno smatrale ne-poetskim. U takvoj situaciji postali su Donne i metafizičari uzor mladima, a epičar Milton, ne pružajući im nikakvu pomoć i stimulans, predmet oštre kritike. Tu dakle Eliot više ne postavlja metafizičare kao apsolutnu vrijednost, nego tek kao rezultat situacije koja je nametnula takav izbor poetskog ideala. U osvrtu na svoje kritičko djelo iz 1961. Eliot je išao još dalje izjavivši da je ta faza – tj. faza popularnosti metafizičara i njegove vlastite poezije – vje-

rojatno pri kraju (CC, str. 22). No vjerojatno je najbolje ocijenio Eliot svoj vlastiti položaj u predavanju o američkoj književnosti i američkom jeziku (1953). Nije spominjao samoga sebe, ali je očito mislio na svoju ulogu u suvremenoj engleskoj poeziji izjavivši da se od vremena do vremena u formi i sadržaju književnosti desi neka revolucija ili nagla promjena. Tada nekolicina ljudi otkrije da je način pisanja kojim se služila jedna ili čak više generacija zastario, da više ne odgovara načinu mišljenja i osjećanja. Nov način pisanja je na početku suočen s porugom i nerazumijevanjem, govori se da je tradicija odbačena i da je nastupio kaos. Nakon nekog vremena uslijedit će priznanje da nov način pisanja nije destruktivan nego stvaralački. Nakon ovih impersonalnih konstatacija Eliot prelazi na prvo lice plurala te nastavlja: »Ne radi se o tome da smo prezreli prošlost kao što tvrdoglavi neprijatelji – a također i najgluplji sljedbenici – bilo kojeg novog pokreta vole da vjeruju, nego da smo proširili svoje shvaćanje prošlosti, te da u svjetlosti onoga što je sada novo, mi vidimo prošlost u novom sklopu. Takvom revolucijom možemo smatrati ono što se dešava u posljednjih četrdeset godina u Engleskoj i Americi.« (CC, str. 57.)

Ako uopće možemo opisati sadržaj takve pjesničke revolucije, onda je možemo definirati kao povratak pjesničkog jezika govornom jeziku svog vremena, jer kao što Eliot kaže, postoji jedan prirodni zakon koji je snažniji od bilo kojih pravaca ili bilo kakvih utjecaja, a to je zakon da se poezija ne smije suviše udaljiti od obična svakodnevnog jezika. Bez obzira na to je li poezija akcentualna ili silabična, rimovana ili bez rime, formalna ili slobodna, ona ne može dozvoliti da izgubi kontakt s jezikom običnog ljudskog saobraćaja koji se neprestano mijenja (PP, str. 29). Taj se jezik mijenja isto tako kao što se mijenjaju ljudski osjećaji, a svaka revolucija u poeziji je povratak običnom govoru. Naravno da nijedna poezija nije nikada potpuno identična sa svakodnevnim govorom, ali ona mora biti u takvom odnosu prema govoru pjesnikova vremena da slušalac ili čitalac može uvijek reći: »tako bih ja govorio kad bih mogao govoriti poeziju« (PP, str. 31). No bilo bi krivo iz toga izvesti zaključak da poezija treba da bude u neprekidnom previranju. Neprekidna revolucija jezika isto je tako nepoželjna kao tvrdoglavo čuvanje idioma naših djedova. Zadatak pjesnika se razlikuje, ne samo prema ličnim sklonostima, nego i prema vremenu u kojem živi. U nekim epohama njegov je zadatak da istražuje muzičke mogućnosti neke utvrđene konvencije, u drugom razdoblju taj će se zadatak sastojati u tome da se približi promjenama u govornom jeziku, što u suštini znači približavanje promjenama u načinu mišljenja i senzibiliteta. A taj ciklični pokret vrši dubok utjecaj na naše kritičke sudove. U doba kao što je vlastito Eliotovo, kad je potrebno osvježanje dikcije, kritičari su skloni da preuveličavaju važnost novatora na račun reputacije nastavljača tra-

dicije. Eliot ističe da je Shakespeare pjesnik koji je najviše učinio za engleski jezik; on je u svom kratkom životu izvršio zadatak dvaju pjesnika. U prvoj fazi Shakespeare je polagano prilagođivao svoj oblik govornom jeziku tako da je do svog srednjeg razdoblja razvio medij koji mu je omogućio da sve što kaže – bilo to »poetski« ili »prozaično«, uzvišeno ili trivijalno – bude prirodno i lijepo. Tako je ta prva faza kretanje od izvještačenog do jednostavnosti, od ukočenosti do elastičnosti. Kasnije je Shakespeare bio zaokupljen drugim zadatkom pjesnika – eksperimentiranjem da otkrije koliko razrađena i komplicirana može biti muzika poezije a da pri tome ne izgubi u potpunosti kontakt s govornim jezikom, te da njegovi likovi ne prestanu da budu ljudska bića. To je pjesnik *Cimbelina*, *Zimske priče*, *Perikla* i *Oluje*. Stih bez sroka Shakespepareovih i ostalih elizabetskih drama upotrebljavali su i kasniji dramatičari; naročito je u 19. stoljeću bilo pokušaja da se oživi taj stih, no uspjeh je redovito izostao. Nakon Shakespearea, napominje Eliot, nerimovan stih je tako često bio upotrebljavan za poeziju koja nije imala veze s dramom da je u potpunosti izgubio vezu s ritmom govornog jezika.

## 5

U Eliotovim zapažanjima o prirodi, zadacima i opsegu književne kritike također možemo vidjeti razvitak od rane intransigentnosti do prihvaćanja i pomirljivosti u kasnijim godinama. U svojim ranim »revolucionarnim« esejima Eliot kritiku uglavnom smatra sporednom popratnom djelatnošću, kojom se uspješno bave prije svega sami pisci, napose pjesnici. U svom ranom eseju o suvremenoj kritici<sup>42</sup> Eliot s odobravanjem citira Ezru Pounda kad ovaj tvrdi da »sve što kritičar može da učini za čitaoca je da usmjeri njegov pogled ili sluh«. U istom napisu Eliot ističe da čitaoca treba dovesti do faze da sam vidi, te »konačno ga dovesti do remek-djela i upozoriti na nj, no ima mnogo faza kod kojih kritičar može da zastane ili da produži«. U jednom prikazu iz 1919.<sup>43</sup> Eliot tvrdi da je jedina vrijedna kritika praktičara, »dopustivši da praktičar u jednoj umjetnosti može kazati vrijednih stvari koje su analogne u drugoj umjetnosti. Kritika nije nezavisna djelatnost, nego nuzproizvod neke druge djelatnosti.« Već 1923. Eliot je priznao u svom eseju o funkciji kritike da je u prošlosti bio sklon »da prihvati ekstremnu poziciju da su jedini kritičari vrijedni čitanja oni koji su sami stvarali, i to stvarali dobru umjetnost o kojoj su pisali« (SE, str. 31). No i u toj fazi Eliot piše da »ni jedan eksponat kritike... nikada nije postavio apsurd-

<sup>42</sup> »The Egoist«, oktobar 1918, str. 113-114.

<sup>43</sup> »The Athenaeum«, decembar 1919, str. 1333.



nu tvrdnju da je kritika djelatnost koja je sama sebi svrhom« (SE, str. 24). U istom eseju Eliot tvrdi da je kritika koju pisac vrši na samom svom djelu »najvitalnija, najviša vrst kritike«<sup>44</sup> (SE, str. 30). Godine 1926. u uvodniku tjednika »Times Literary Supplement« (8. juli) Eliot kaže da je iskrena kritika »izraz stvarne duhovne potrebe. Ona je autonomna. To ne znači da je kritika samozadovoljenje potrebe za izražavanjem, što je prilično očito, nego da nije sekundaran i izveden način samoizražavanja.« Kasnije se Eliot više nije bavio načelnim pitanjem o mjestu kritike, nego ju je prihvatio kao takvu i od tog prešutnog prihvatanja dalje razvio svoja razmatranja.

Osim što se bavio problemom mjesta i *raison d'être*a kritike u okviru književnosti, Eliot je češće govorio o vrstama kritike i o intencijama tih vrsta. U svojoj ranoj fazi, dok je još smatrao da su bilješke praktičara o vlastitoj umjetnosti najbolja vrst kritike, Eliot naravno ograničava područje ostale književne kritike na faktografska istraživanja, tj. na biografsku kritiku (te pri tome ističe važnost poznavanja činjenica), historijsku kritiku (npr. Sainte-Beuve, s naročitim osvrtom na razvoj i ostvarivanje ideja) i na filozofsku kritiku (kao npr. Aristotel i Coleridge). Ta posljednja se izlaže opasnosti svojevoljne sistematizacije, ali može pružiti vrlo korisne rezultate. Premda je Eliot kasnije evoluirao, ipak su neka njegova uvjerenja ostala nepromijenjena. Tako i u kasnijim podjelama važno mjesto zauzima izučavanje činjenica, a isto tako Eliot ima razumijevanje za filozofski pravac kritike. U svojim predavanjima o primjeni kritike i poezije Eliot dijeli kritiku po njezinim tendencijama na onu koja se bavi načelnim pitanjima: što je poezija, što je njezina primjena, što ona želi zadovoljiti, zašto je pišemo i čitamo, te upozorava na drugu tendenciju kritike koja prešutno pretpostavlja da su nam te stvari poznate i donosi ocjene o pisanoj poeziji. Kritika naravno nikada ne pronalazi što je poezija, niti je takva definicija moguća. Postoje dvije teoretske granice kritike: kod jedne pokušavamo odgovoriti na pitanje »što je poezija?«, a kod druge »da li je to dobra pjesma?« Nešto kasnije u istom predavanju Eliot tvrdi da je »osnova kritike sposobnost da odabere dobru pjesmu te da odbije lošu; a najoštriji test kritike je sposobnost da odabere dobru *novu* pjesmu, tj. da

<sup>44</sup> U istom eseju nailazimo na dvije tvrdnje koje su gotovo kontradiktorne: »Ne poričem da se za umjetnost može tvrditi da služi ciljevima izvan sebe same; ali umjetnost ne mora biti svjesna tih ciljeva te u stvari vrši svoju funkciju, bez obzira kakva ona bila, prema različitim teorijama vrijednosti, mnogo bolje time što nije svjesna (tih ciljeva)« (SE, str. 24). – »Tvrdim... da su neki kreativni pisci superiorni drugima samo zato što je njihova kritička sposobnost superiorna« (SE, str. 30). U prvoj izjavi čini se kao da Eliot daje prednost spontanom umjetniku koji stvara zato što osjeća za tim potrebu, a ne vodi računa o primjeni i svrsi svojih djela, a u drugoj tvrdnji Eliot zastupa mišljenje da je spontanom autoru superioran onaj koji je svjestan svog načina stvaranja i svojih namjera.

adekvatno reagira na novu situaciju» (CP, str. 18). U tom otvorenom priznanju da kritika vrednuje književna djela nalazimo bitnu razliku između srednjeg i ranog Eliota kada je tvrdio da kritika jedino može upozoriti čitaoca na djelo i usmjeriti njegovu pažnju.<sup>45</sup> U predavanju o granicama kritike (1956) Eliot se više ne bavi problemom mjesta kritike u okviru književnosti, ali i dalje vrši svoje omiljene klasifikacije. Kao što kaže, dobar dio suvremene kritike bavi se proučavanjem i tumačenjem izvora književnog djela. Time se kritika stapa s naučnim istraživanjem. No vrijednost je takvog istraživanja, nastavlja Eliot, ograničena. Za ilustraciju on navodi knjigu *Putovanje u Kanadu* od J. Livingstona Lowesa. U toj knjizi, piše Eliot, Lowes je istražio sve moguće izvore Coleridgeove poezije, on je pročitao sve knjige koje je i Coleridge čitao i uvjerljivo nam prikazao koji su sve elementi ušli u Coleridgeove pjesme. No, nastavlja Eliot, čitav taj golem posao, kolikogod bio hvalevrijedan, ipak ništa ne pridonoši odgovoru na pitanje što sačinjava vrijednost i značaj Coleridgeove poezije. Ova Eliotova zapažanja potpisali bi sljedbenici tzv. nove kritike, no njegovi komentari na drugu kategoriju kritičara upravo su suprotno usmjereni. Kad govori o toj drugoj kategoriji kritike, Eliot kao primjer navodi knjigu pod naslovom *Interpretations* u kojoj se nalaze 12 interpretacija iz pera 12 mladih engleskih kritičara. Dodajući u blagom ironičnom tonu kako je pomalo zamorno čitati cijelu knjigu s detaljnim interpretacijama o 12 pjesama, Eliot naziva taj kritički smjer »kritikom cijedenja limuna«. Kao dvije opasnosti koje prijete toj kritici Eliot navodi pretpostavku tog pravca da mora postojati upravo jedna ispravna interpretacija pjesme kao cjeline, te druga opasnost pretpostavljanja da takva interpretacija nužno pruža uvid u ono što je njezin autor pokušao da ostvari. U eseju o muzici poezije (koji također potječe iz Eliotova kasnijeg razdoblja – iz 1942) on govori kako se čitaočeva interpretacija može razlikovati od autorove, a da ipak bude jednako vrijedna pa čak i bolja: »Može postojati mnogo više u pjesmi nego što je autor svjestan. Različite interpretacije mogu sve biti djelomične formulacije jedne stvari; dvosmislenosti mogu izvirati iz činjenice da pjesma znači više, ne manje, nego što običan govor može saopćiti.« (PP, str. 31.)

U ranim danima Eliot je imao više povjerenja u pronalaženje pravog bitka pjesme; u eseju *Savršen kritičar* on kaže: »Svrha je uživanja po-

<sup>45</sup> U već navedenom eseju o Marvellu (objavljenom 1921) Eliot navodi da je vječni zadatak kritike da pjesnika dovede natrag u život, da »iscijedi kap suštine« njegove poezije. »Ne odrediti rang, nego izolirati tu kvalitetu, to je kritički posao« (SE, str. 292). Ne radi se dakle o ocjeni koja je dobra, a koja loša pjesma – kao što je Eliot kasnije očekivao od kritike – nego o pronalaženju bitnih značajki u poeziji nekog pjesnika.

ezi je čista kontemplacija iz koje su isključene sve akcidencije ličnog čuvstva; naš cilj je da vidimo objekt kakav je zaista...» (SW, str. 14-15.)

U posljednjem opsežnom osvrtu na svoje kritičko djelo (1961) Eliot je bio najskeptičniji, objasnivši to tvrdnjom da, »kad smo mladi, problemi nam se čine oštro definirani, kad starimo imamo tendenciju da postavljamo više rezervi, da kvalificiramo svoje pozitivne tvrdnje, te da uvodimo nove ograde« (CC, str. 16). No i tom prilikom on je izvršio klasifikaciju pravaca u kritici. Sada Eliot, prvo, spominje kritičara-recenzenta (za časopise i novine) i kao najizrazitijeg predstavnika tog pravca spominje Sainte-Beuvea; drugo, navodi kritičara s elanom (»critic with gusto«) za kojeg je kritika tek sporedna djelatnost. Na početku Eliotova kritičkog rada stajao je pjesnik-kritičar kao jedini vrijedan ozbiljne kritičke pažnje, a na kraju se pjesnik-kritičar »srozao« na četvrto mjesto. Dok je uvijek imao razumijevanje za teoretsku kritiku, interpretativni se pravac činio Eliotu najdubioznijim. U toj vrsti kritike uvijek je vidio opasnost da se subjektivno proglaši za objektivno, da lični dojam zamijeni pjesnikove intuicije. Zanimljivo je također da je u posljednjem osvrtu potpuno izostavljen raniji naglasak na potrebi da kritičar otkriva i zasniva svoje sudove na činjenicama.

O zadatku i funkciji kritike Eliot je najodređenije govorio u svom eseju o funkciji kritike (1923). Spominjući u tom napisu svoj raniji esej o tradiciji i individualnom talentu, Eliot ističe da je i funkcija kritike – poput tradicije – problem stvaranja reda. A kad u tom eseju govori o kritici, Eliot misli na »komentiranje i prikazivanje umjetničkog djela pomoću pisanih riječi« (SE, str. 24). Konačni cilj kritike je razjašnjenje i ispravljanje ukusa. No da to ne znači detaljno prikazivanje, tumačenje i interpretiranje djela, upozorava nas Eliot u jednom drugom napisu iz svog ranog razdoblja u kojem kaže da kritičar ima put kojim treba da ide; on može pokazati dobru književnost i onda zašutjeti. On može izabrati i prikazati zanimljive činjenice, samo on »mora biti posve načisto o tome što je činjenica, tvrda činjenica, te zatim može naznačiti koje je djelo dobro, a koje je dobro na drugi način; njegovo usmjeravanje mora biti uredno i precizno.«<sup>46</sup>

Nećemo se začuditi kad čujemo Eliota kako u uvodu knjizi eseja *The Sacred Wood* (Posvećena šuma) ističe da je dio kritičareva posla da sačuva tradiciju tamo gdje postoji dobra tradicija: »Dio je njegova posla da vidi književnost u kontinuitetu i kao cjelinu; to znači eminentno da je *ne* vidi kao posvećenu vremenom, nego povrh vremena, da vidi najbolje djelo našeg vremena i najbolje djelo pred 2500 godina istim

<sup>46</sup> »The Athenaeum«, maj 1919.

očima« (SW, XV–XVI).<sup>47</sup> Kritičar kao čuvar normi kvaliteta i kontinuiteta tradicije treba da se prije svega bori protiv tzv. »unutarnjeg glasa«, tj. protiv diktata individualističkog, subjektivnog diktata. Više puta Eliot ističe da su kritičareva oruđa usporedba i analiza te da on mora imati razvijen smisao za činjenice. Čitaoca pomalo iznenađuje Eliotov odlučni zahtjev da kritičar prije svega mora imati razvijen osjećaj za činjenice, to više što on odmah dodaje da smisao za činjenice ni pošto nije sitan ili čest dar. »Smisao za činjenice katkada se vrlo sporo razvija, a njegov potpun razvitak vrlo lako znači sam vrhunac civilizacije« (SE, str. 31). No odmah se nameće pitanje kakve činjenice zapravo Eliot ima na umu. O tome postoji u samom eseju o funkciji kritike izvjesna nejasnoća. Eliot nas upućuje da postoje tako mnoge sfere činjenica da je naša izvanjska sfera činjenica, znanja okružena narkotičnim maštanjem; on dalje tvrdi kako se nekim ljudima te činjenice mogu činiti »suhoparnim, tehničkim i ograničenim«, a ipak radi se samo o svođenju osjećaja na razinu činjenica, na »suhu tehniku«, kojom je čuvstvo, npr. oduševljenje za izvjesnu poeziju, prevedeno na nešto »precizno, poslušno i obuzdano. To je«, nastavlja Eliot, »vrijednost kritike praktičara – on se bavi svojim činjenicama te nam može pomoći da sami isto učinimo« (SE, str. 32). Po tome bi nam se činilo da Eliot smatra za činjenice raspravljanje o tehničkim osobinama poezije, o pokušaju da se izvjesna poezija estetski-analitički definira te da se naglaskom na takvim činjenicama Eliot želi suprotstaviti kritici koja se iscrpljuje u izražavanju kritičarevih *čuvstava* prema djelu. No nešto dalje u istom eseju saznajemo da Eliot pod činjenicama smatra ono što obično imamo na umu kad o njima govorimo u vezi s književnošću, npr. kad raspravljamo o uslovima u kojima je neko djelo nastalo, kad razmatramo ambijent ili postanak djela. Eliot ide dapače tako daleko da naziva bilo kakvu bilješku u časopisu »Notes and Queries« (Bilješke i pitanja) – časopis koji se bavi bilježenjem novosti u historiografiji književnosti – korisnijom i boljom od »devet desetina najpretencioznijeg kritičkog žurnalizma u časopisima i knjigama« (SE, str. 33). I ovdje se Eliot obara na interpretativnu kritiku kod koje, kako tvrdi, jedan uspjeh prati tisuću prijevара, a često umjesto uvida u djelo dobivamo fikciju. I dok usporedba i analiza samo traže lešine na stolu, »interpretacija uvijek vadi dijelove tijela iz svojih džepova te ih stavlja na mjesto« (SE, str. 33).

Eliotovo predavanje o granicama kritike, održano 1956, objašnjava njegovo ranije inzistiranje na važnosti činjenica u književnoj kritici. Kako sam Eliot ovdje kaže, impresionistička je kritika ranije izazvala

<sup>47</sup> Postavlja se pitanje kako se ova izjava može složiti s Eliotovom tvrdnjom da različiti čitaoci mogu shvatiti pjesmu na različite načine, a da je svaka takva verzija shvaćanja vrijedna.

njegovu oštru reakciju u eseju 1923. (te je zbog toga pretjerano istakao važnost činjenica). U predavanju iz 1956. Eliot smatra neke svoje ranije tvrdnje pretencioznim – u skladu sa svojom skromnošću i skepsom iz kasnijih godina – te kaže da mu se formulacija o zadatku kritike kao »objašnjavanju umjetničkog djela i ispravljanju ukusa« čini ponešto pompoznom; zato sada izražava želju da tu frazu zamijeni riječima da kritika treba da »pospješi razumijevanje i uživanje u književnosti« (PP, str. 115). Eliot dodaje da pod razumijevanjem i uživanjem ovdje ne misli na dvije različite djelatnosti, jednu racionalnu a drugu emocionalnu. Pod razumijevanjem ne misli na objašnjavanje, premda je objašnjenje onoga što treba razjasniti često pretpostavka razumijevanju. Kao ilustraciju Eliot navodi slučaj engleskog pjesnika iz 14. stoljeća Chaucera. Poznavanje nepoznatih riječi i oblika kod Chaucera nužna je pretpostavka za razumijevanje tog pjesnika; no ipak možemo zamisliti čitaoca kome je sve to poznato, a koji ipak ne razumije Chaucerovu poeziju: »Razumjeti pjesmu isto je što i uživati u njoj zbog pravih razloga. Čovjek bi mogao reći da to znači steći iz pjesme zadovoljstvo kakvo ona može pružiti: uživati u pjesmi uz pogrešno shvaćanje što je ona, znači uživati u nečemu što je samo projekcija naše svijesti.« (PP, str. 115.)

Sigurno je da ne uživamo potpuno u pjesmi ako je ne razumijemo, a u drugu ruku isto je tako istina da ne razumijemo potpuno pjesmu ako u njoj ne uživamo. Iz toga slijedi zaključak da je književni kritičar onaj kritičar kojemu je prvenstveni cilj da pomogne čitaocima da razumiju i uživaju. No takav kritičar mora imati i drugih interesa – isto kao i pjesnik – jer kritičar nije samo tehnički stručnjak koji je naučio pravila kojih se pisci moraju držati; on mora biti potpun čovjek s uvjerenjima i principima, sa znanjem i životnim iskustvom. I ova izjava karakteristična je za kasnijeg Eliota. Dok je u ranijim esejima njegov naglasak bio gotovo isključivo na pjesničkoj tehnici i konvenciji, ovdje se interesi prostiru na šire područje ljudskog iskustva. No u drugim pojedinostima tog konteksta Eliot je ostao kod svojih starih pogleda, tako on ističe da je najviše zahvalan kritičaru koji ga navede da promatra nešto što prije nikada nije gledao ili je gledao očima zamagljenim predrasudama; on od kritičara očekuje da ga dovede pred djelo i onda ga napusti. Jer s te tačke dalje čitalac treba da se osloni na svoj vlastiti senzibilitet, inteligenciju i mudrost.

Kritika ne smije svu važnost nalaziti u razumijevanju, jer onda može iz razumijevanja nehotično skliznuti u objašnjavanje. »Čak smo u opasnosti da se kritikom bavimo kao da je znanost što ona nikada ne može biti« (PP, str. 117). Ako u drugu ruku opet suviše ističemo uži-



vanje, zapast ćemo u impresionizam i subjektivizam. I premda je, kako tvrdi Eliot, u najnovije doba prijetila opasnost i s jedne i s druge strane, ipak je »posljednjih trideset godina bilo briljantan period u književnoj kritici u Britaniji i Americi« (PP, str. 118).

Iz gledišta iznešenih u esejima ranog Eliota i iz pogleda Ezre Pounda i Wyndhama Lewisa formulirani su pogledi najradikalnijeg preokreta u poeziji angloameričkog jezičnog područja u ovom stoljeću, pogledi tzv. imagizma. Michael Roberts je u uvodu *Faberovoj knjizi moderne poezije* ovako formulirao šest glavnih ciljeva imagizma: preciznost, novi ritmovi, slobodne teme, prikazivanje pjesničkih slika, čvrsta jasnoća i puna koncentracija. Eliotove ideje o povezanosti ozbiljnog i duhovitog, poetskog i prozaičnog, eufonije i disonance u pjesništvu, obogaćene utjecajem I. A. Richardsa i Williama Empsona, i idejama imagizma, dovele su kasnije do cijele poetike za koju se smatralo da je pružila definitivna otkrića o suštini poezije i kriterijima koje valja u kritici primjenjivati. Tu nailazimo na već vrlo dobro poznate izjave o mnogoznačnosti prave poezije, o ironiji kao jednom od glavnih pišćevih metoda, o dramatskoj strukturi poezije, i slično. Vrlo je karakterističan za tu vrstu kritike esej američkog kritičara R. P. Warrena *Čista i nečista poezija* (1942). Warren ističe da mogu postojati različite vrste poezije; to može biti poezija koja maksimalno nastoji da bude jedne vrsti, da bude monolitna i bez ikakvih heterogenih elemenata. Po drugoj definiciji, nastavlja Warren, mogli bismo čistom nazvati onu poeziju koja želi uzvisiti svijest, ali isključivo pomoću ugodnih i lijepih stvari. Očito je da se takva koncepcija poezije ne slaže s Eliotovim mislima, a Warren također stavlja niz kritičkih primjedbi tom simplificiranom stanovištu. Pjesma, nastavlja on, sadrži niz otpora, npr. napetost između ritma pjesme i ritma govornog jezika, između formalnosti ritma pjesme i neformalnosti govornog jezika, između posebnog i općeg, konkretnog i apstraktnog, između lijepog i ružnog, između različitih elemenata ironije, itd. Ukratko, pjesma mora »izboriti« svoju vlastitu vrijednost. Svaka dobra pjesma na neki način uključuje otpore, ona mora sadržavati heterogene elemente otpora. Svoju tvrdnju Warren ilustrira na čuvenom prizoru iz *Romea i Julije* u kojem ljubavnik ispod balkona uzdiže biranim riječima ljepotu svoje voljene Julije. No u istom prizoru, podsjeća nas Warren, nešto dalje šeće se Mercutio, i on pravi dvosmisleno dosjetke s očitim aluzijama na fizičku stranu ljubavi. Merkutio dakle tu ima funkciju ironičnog kontrapunkta onoj »čistoći« eterične, nadzemaljske Romeove ljubavi; Merkutio ima ulogu osvjetljavanja cijele istine. Time u isti čas, nastavlja Warren, poezija odgovara složenosti i kontradikcijama ljudskog iskustva.

Kao što smo već rekli, takve su koncepcije duže vremena bile prihvaćene bez rezervi i kritičkih ograda. No u posljednjih desetak godina pozicije tzv. nove kritike – kojoj je Eliot jedan od glavnih duhovnih otaca – postale su cilj oštře i dobro zasnovane kritike. Među tim najnovijim kritičkim djelima ističe se knjiga oksfordske profesorice Helen Gardner *The Business of Criticism* (Posao kritike, 1959). Helen Gardner naročito se obara na traženje ironije, mnogoznačnosti i paradoksa kao opće karakteristike dobre poezije. Za ilustraciju uzima analizu američkog prof. Brooksa jednog odlomka iz Shakespeareova *Macbetha*. Govoreći o stihovima gdje Macbeth uspoređuje samilost prema svojoj budućoj žrtvi Duncanu sa

*a naked new-born babe,  
Striding the blast, or heaven's cherubim, hors'd  
Upon the sightless couriers of the air . . .*

Cleanth Brooks tvrdi kako zapravo i »samilost« i »kerubini« ovdje imaju dvosmisleno značenje nježnosti i moći, dobrote i osvetljivosti, te i tom prilikom izvodi zaključak o dvosmislenosti, ironiji i paradoksu kao bitnim crtama vrijedne poezije. Helen Gardner uvjerljivo dokazuje kako Brooks ne bi mogao doći do takvog zaključka da je malo proučio historijsku pozadinu i teološka gledišta Shakespeareova vremena, što bi ga uvjerilo da »kerubini« za Shakespearea nikako nisu mogli značiti anđela osvetnika. No, ne brinući se za historijski kontekst, Brooks je projicirao svoje omiljene ideje u Shakespeareovu dramu. Na sličan historijski dokumentiran način Helen Gardner kritizira drugog američkog kritičara, Leonarda Ungera, kad ovaj pronalazi smišljeno iznenađenje, ironiju i složenost u jednoj Donneovoj pjesmi. Pozivajući se na potrebu interpretacije uz poznavanje šireg okvira i historijsko-idejne pozadine, Helen Gardner zaključuje da pjesma nije bilo što što čitalac izabere, »pjesmu ne mogu shvatiti na bilo koji način želim. Ona je nešto što je autor smišljeno učinio, izabравši da ona treba da kaže ovo a ne ono . . . Moć da se prepozna takva koncepcija, koja je izvor života pjesme u svim njezinim dijelovima, te da se pjesma čita u tom svjetlu jest ono što smatram pravim kritičkim sudom.«<sup>48</sup>

Ovo je očito u suprotnosti s Eliotovim riječima iz eseja o muzici poezije gdje on govori da mogu postojati različite interpretacije pjesme te da one mogu čak biti i bolje od autorove interpretacije. Sličnu suprotnost između Eliota i Helen Gardner naći ćemo u Eliotovu prigovoru

<sup>48</sup> Helen Gardner, *The Business of Criticism*, London, 1959, str. 75.

novoj kritici da ona povremeno stvara dojam da upravo izvedena interpretacija mora biti ona prava i gotovo apsolutna. Nasuprot ironiziranja želje za takvim interpretacijama Helen Gardner se upravo zalaže za objašnjenja koja će pružiti pouzdanu i ispravnu rekonstrukciju pjesnikove intencije.

U uvodnom poglavlju svoje knjige Helen Gardner implicitno kritizira tip kritike kao što je Eliotova i Leavisova. Obadvojica naime stvaraju određenu tradiciju, tj. književni kanon posvećenih veličina. To su kritičari koji mašu svojim despotskim žezlom, kaže Helen Gardner, te ne toleriraju suprotna mišljenja i sudove. Oni stvaraju određene norme i standarde i traže od svih da se po njima ravnaju. A to može biti od naročito kobnih posljedica kod nastave književnosti na školama i fakultetima. Mladi ljudi, umjesto da slobodno čitaju raznovrsna književna djela, indoktrinirani su određenim kalupima i »definitivnim« izborom koji se proglašava pravom tradicijom. »Pokušaj da se mladi ljudi uče toj vrsti distingviranja čini mi se ludošću, ako ne i zločinom.«<sup>49</sup> Jer čovjek koji prije svega vodi računa o tome da bude u pravu, da negdje slučajno ne napravi kakav pogrešan sud, te prilazi plodovima mašte i čuvstava s definitivno formuliranim pretpostavkama mora biti inhibiran i ne može posjedovati onu širokogrudnost i prijemljivost koje su preduslov estetskog doživljaja. Premda su ove riječi vjerojatno prije svega upućene na Leavisovu adresu, one se svakako odnose i na Eliota, barem na njegovu ranu – a i najutjecajniju – fazu, za koju je sam kasnije rekao da je često bila obilježena pontifikalnim tonom.<sup>50</sup>

Graham Hough u svojoj utjecajnoj knjizi *Image and Experience* (Slika i iskustvo, 1960) na sličan način, ali iz nešto drugačijeg kuta kritizira Eliota i pjesničku revoluciju nazvanu imagizmom. I Houghova se glavna zamjerka sastoji u tome da je ona što se smatralo osnovnim, trajnim i općim otkrićem suštine poezije zapravo vremenski definitivno određeno: izraz potrebe povijesnog časa kojemu se već naziru granice. Hough navodi ideale imagizma o kojima je već bilo riječi, kao što su koncentracija pjesnika na sam predmet i maksimalna ekonomičnost pjesničkog izraza. Hough dodaje da imagizam ne dozvoljava najstariji recept za pjesmu, tj. prikazivanje samog predmeta na početku a zatim iznošenje refleksije na koje taj predmet navodi pjesnika. Ono protiv čega su imagisti reagirali je automatizam melankoličnih meditacija, popularan među engleskim pjesnicima 19. stoljeća. Reakcija imagista bila

<sup>49</sup> Helen Gardner, *The Business of Criticism*, London 1955, str. 13.

<sup>50</sup> Godine 1961. Eliot je bio još oštrij prema svojim ranijim kritičkim napisima; govoreći o njima, on komentira: »Ima pogrešaka u sudovima, te, što mi je više žao, pogrešaka u tonu: povremeni ton arogancije, žestine, apsolutne samouvjerene sigurnosti, neotesanosti, hvalisanja čovjeka uglađenih manira sigurno ukopanog iza svog pisaceg stroja« (CC, str. 14).

je opravdana, jer pjesnici uvijek treba da reagiraju protiv učmalosti i klišeja izraza i osjećaja, i taktika napada imagista bila je umjesna, no pogrešno je bilo taktiku proglasiti za principe što npr. radi Ezra Pound u svojim upozorenjima pjesnicima. Hough također napada imagističku koncepciju da se dobra pjesma sastoji od kolokacije slika sa što manjim brojem elemenata vezivnog tkiva. Prema Houghovoj tvrdnji takva koncepcija dovodi do pjesama proizvoljne konstrukcije i do raskida veze s čitaocem, tj. ona često zbog svoje ekstremne kondenziranosti postaje nerazumljiva. Tu svoju tvrdnju Hough ilustrira na Eliotovoj poznatoj poemi *Pusta zemlja* ističući njezinu proizvoljnost te također pokazuje kako se neki elementi te pjesme ne mogu do kraja objasniti. Za razliku od toga i od vjerovanja u apsolutnu pjesničku impersonalnost, on ističe da u pjesmi mora postojati osjećaj da jedan – ili više glasova – govori; »da ono što ti glasovi govore treba da ima princip povezanosti koji nije različit od principa prihvatljivog u bilo kojoj drugoj vrsti razgovora; da kolokacija slika nije uopće metoda, nego negacija metode. U stvari, da se potpuno otkrijem, želim reći da pjesma, interno razmatrana, treba da pruži istu vrst smisla kao bilo kakav drugi razgovor.«<sup>51</sup>

Hough također izražava svoje neslaganje s Eliotovim zahtjevom da pjesnik treba da ima na umu cijelu evropsku kulturu. »Hvalevrijedan program, ali čovjek se prisjeća da je duh Evrope vrlo širok predmet svijesti. On uključuje enciklopediste isto kao i crkvene oce, Spinozu isto kao i Sv. Bernarda, Nietzschea isto kao i Dantea, Mallarméa, *Beowulfa* i *Odisejadu*.« A kad »pogledamo stvarni način rada pjesnika, vidjet ćemo da ih karakterizira vrlo selektivna indiferentnost prema velikom dijelu tog područja.«<sup>52</sup> U stvari, nastavlja Hough, pjesnik uzima izvje stan manji ili veći broj uzora, a ostale zanemaruje. Govoreći o samome sebi – a moramo držati na umu da Hough nije samo kritičar nego i pjesnik – on kaže da nikada nije bio u stanju da drži na umu cijelu evropsku književnost od Homera do ovog vremena.

Ono što je međutim ostalo od imagizma jest poetska dikcija, velika pažnja pri izboru rječnika pjesme. Eliotovi napisi bili su tu od odlučnog značenja; on je naglašavao nužnost veze između govornog i pjesničkog jezika te je isticao vitalnost i elastičnost Shakespeareova doba. A svojom poezijom dao je visoke uzore leksičkog senzibiliteta. Nakon Eliota, priznaje Hough, više nitko nije mogao tako nemarno pisati stihove kao što se to ranije dešavalo. Ali i tu se nameće pitanje do koje mjere besprijeekornost pjesme znači njezinu apsolutnu vrlinu. Kako bi testirao tu tvrdnju, Hough uzima romanopisca i pjesnika Thomasa Hardyja, posljednjeg velikog engleskog pisca izvan modernog pokreta. Ukočenost njegova jezika, nezgrapni humor, dijalog koji nije ni prirodan ni stili-

<sup>51</sup> Graham Hough, *Image and Experience*, London, 1960, str. 25.

<sup>52</sup> *Image and Experience*, str. 81.

ziran (nego samo izvještačen), sve su to nedostaci koje danas kod pisca približnog ranga ne možemo zamisliti. A ipak, Hardyjevi prikazi ljudskih bića, pri radu, u veselju i boli, suviše su potresni, a da bi netom navedene zamjerke mogle dovesti u pitanje vrijednost njegove umjetnosti. Njegovi romani i poezija na taj način trijumfiraju nad svim nedostacima. Aludirajući na Eliota i ostale tendencije u suvremenoj poeziji i kritici, Hough dodaje: »Bez pomoći rituala plodnosti i kolektivne podsvijesti Hardy je pokazao kako iz provincijalca može postati univerzalan genije.«<sup>53</sup>

Na temu provincijalizma – koja je bauk za Eliota – Hough se u svojoj knjizi navraća sa simpatijama. Za razliku od internacionalizma u brojnim područjima umjetnosti i civilizacije, u književnosti, tvrdi Hough, ne može doći do takvog niveliranja. Tu jezična barijera tako reći garantira neprekidnu raznolikost. I zbog toga se Houghu čini da je uslijedila reakcija protiv kozmopolitizma Eliota i njegovih sumišljenika. Brojni znakovi u Engleskoj govore u prilog vjerovanja u pokušaj da se poezija vrati na nevinost predimagističkih dana: »U poeziji i u razgovorima o poeziji, u romanu i u razgovoru o romanu, zapažena je poluprkosna uskoća naprama kozmopolitizmu razdoblja koje je prethodilo, i čini mi se da ja u tome sudjelujem, premda to nije moja namjera.«<sup>54</sup>

Hough ovdje izriče sud tipičan za posteliotovske reakcije u Engleskoj 50-tih i 60-tih godina. Po svom svjesnom inzularizmu uz njega stoji i poznati pisac Kingsley Amis (autor popularnog *Sretnog Jima*), a vjerojatno je najbolje teoretsko opravdanje tog stava dao pjesnik i kritičar Donald Davie u svojim predavanjima objavljenim u časopisu »Listener« (1957). Davie u tom članku ističe da likovna umjetnost i glazba postaju sve više međunarodnom kulturnom baštinom kod koje nestaju specifične nacionalne razlike. Tehnika reprodukcije u likovnoj umjetnosti i glazbi toliko je napredovala da kompozitor i slikar mogu u svom domu živjeti kao – kako ga Davie naziva – u nekom imaginarnom muzeju. Glazba na pločama i vrpcama i reprodukcije likovnih djela mogu u svakom slučaju pružiti velik izbor uzora iz najraznovrsnijih kultura. U poeziji međutim, tvrdi Davie, slučaj je gotovo suprotan. Nakon izumiranja latinskog kao međunarodnog jezika pjesnici su prisiljeni da se pretežno oslanjaju na nacionalne tradicije. To dovodi do sužavanja tematike i skromnosti u opsegu takve poezije, što se može zapaziti, kako tvrdi Davie, u suvremenoj engleskoj poeziji gdje »dobri pjesnici na sve strane uvlače rogove. Oni se oslobađaju pretencioznosti, kulturnog dekora i arogantnog samopouzdanja, te stvaraju englesku poeziju koja je oštro omeđena po svojim ciljevima, neugodno skromna po svojim pretenzi-

<sup>53</sup> *Image and Experience*, str. 82.

<sup>54</sup> *Image and Experience*, str. 77.



jama, namjerno provincijska po svom domašaju. Uvjeren sam da se (ti pjesnici) ne bi uvrijedili kad bi netko prigovorio da je njihova poezija neizbježno od periferijske važnosti.«

Prema činjenici da mnogi moderni pjesnici stvaraju poeziju nadahnjujući se najraznovrsnijim vrelima sadašnjosti i prošlosti Donald Davie se odnosi veoma rezervirano i tvrdi da je kod tih pjesnika moderan stil u poeziji reorganizacija starog stila prema modernim uzorima. Pokušati iskovati u poeziji nov stil koji bi bio nezavisan od prošlosti može dovesti jedino do poezije koja – ako nije loša – u najboljem slučaju je tek manje ili više provincijske vrijednosti. Jer poezija koja se služi obilno uzorima iz prošlosti te ih integrira u svoja djela, trpi od ozbiljnih nedostataka da nije potpuno samostalna i samodovoljna, te da uvijek treba komentar. Premda ne spominje Eliota, najvjerojatnije se taj komentar odnosi na njegovu poeziju koja je sva natopljena citatima i uzorima prošlosti. I tek kad u Eliotovoj poeziji saznamo izvor iz kojeg je pojedini citat »presaden«, dobivamo pravi uvid u efekt i novi funkcionalni kontekst unutar Eliotove poezije. A upravo tu zavisnost od komentara, tu potrebu da pored poezije slušamo još jedan glas, žele izbjeći mladi engleski pjesnici pa makar i uz cijenu da stvaraju poeziju provincijske vrijednosti. A kad treba da bira između te široke, sveobuhvatne poezije natopljene uzorima iz prošlosti i različitih tradicija te poezije koja je skromna ali samostalna i samonikla, Davieve simpatije nesumnjivo su na strani onih koji stvaraju tu skromnu poeziju, a isto tako na strani čitalaca koji zbog sličnih razloga vole upravo tu poeziju. Za svoje vlastite pjesme Davie kaže da u njih nije pokušao unijeti snagu koncentracije figurativnog jezika i razbiti tradicionalnu sintaksu – kao što su to radili imagisti – nego je svoju sintaksu pokušao učiniti što kompaktnijom i okretnijom prema uzorima engleskih racionalističkih pjesnika 18. stoljeća.

Od tih prigodnih predavanja još važnija je kao formulacija posteliotovskih kritičkih pogleda Davieova knjiga *Articulate Energy* (Artikulirana energija, 1955). Davie u knjizi ispituje i pronalazi jednostranom imagističku teoriju da je pjesma u suštini kolokacija slika te da je sintaksa gotovo irelevantan faktor. Pored toga on smatra neodrživim uvjerenje imagista da pjesma izražava jedinstveno iskustvo koje se može adekvatno izraziti tek nekonvencionalnim oblikom, dakle ne jednim od tradicionalnih pjesničkih rodova. Želja je imagista uvijek bila da iznenade čitaoce, da onemoguće tipične reakcije i da izbjegnu postojeće konvencije. Već je Graham Hough (u knjizi *Slika i iskustvo* o kojoj je bila riječ) upozorio da je to dobra taktika kada se radi o pokušaju da se ruše neke preživjele konvencije, no on odmah dodaje da pored povremenih faza rušenja postoje i duža razdoblja stabilnosti i uvriježenih oblika. Sličnu misao izražava i Davie ističući da takve uvriježene forme

predstavljaju izvjestan sporazum između pjesnika i čitaoca. Čitalac naime zna što treba da očekuje ako pristupa npr. elegiji, satiri itd. Radi se o konvenciji koju poštuju i jedna i druga strana – a pjesmi treba prići mjerilima određene konvencije. Davie dalje razrađuje ulogu sintakse u poeziji te tvrdi da ona može biti subjektivna (kada je njezina funkcija da nam se svida vjernošću kojom slijedi »oblik misli«), dramatična (kad slijedi »oblik misli« u duhu nekog drugog, a ne pjesnika), objektivna (kad slijedi oblik radnje i pokret, a ne misli), te da pored toga može biti poput glazbe i matematike. Budući da dobivamo dojam da se ova klasifikacija ne osniva na prirodi stvari, nego da je svojevoljna, ona ne djeluje naročito uvjerljivo. Mogli bismo naime pored navedenih zamisliti još druge sintaktičke kategorije (npr. »euforička sintaksa« – kad izražava neobrazloženo oduševljenje i zanos) koje bi vjerojatno imale isto toliko opravdanje kao Davie. No bilo bi krivo izvesti zaključak da Davie stvara neku razrađenu i kompliciranu teoriju poezije; upravo je suprotno istina. Poput Grahama Hougha, i Donald Davie (također jedan od viđenih posteliotovskih pjesnika) obara se na visoke pretenzije simbolističke i imagističke poezije prema kojima je pjesma autonomna i zatvorena jedinica, zaokružena jezična struktura. Prema tim teorijama riječi ne treba da pokazuju na nešto izvan pjesme, nego prije svega treba da služe ritmu, rimi, eufoniji, stilističkim figurama itd. A kako Davie ističe, »moj je argument protiv simbolističkih teoretičara da oni, u želji da udalje sav ljudski dah iz poezije, čine samo zlo. Da poezija bude velika, ona mora imati ljudski miris... To nije nova tvrdnja, ali je možda jedna od stvari koju ne možemo suviše često ponavljati.«<sup>55</sup> U skladu sa reakcijama na imagiste i Eliota, i Davie se dakle zalaže za veću skromnost poezije i kritike.

I Frank Kermode u svojoj utjecajnoj knjizi *Romantic Image* (*Romantična slika*, 1957) govori o visokim pretenzijama simbolističke poezije, no on nalazi porijeklo tih pretenzija kod romantičara i njihovih sljedbenika. Tako je za Patera (1839–1894) – kao kasnije za simboliste i imagiste – umjetnost najintenzivniji i najznačajniji vid života. Konačni je cilj umjetnika ili esteta da cijelim svojim bićem postane medij prijemljivosti umjetnosti. To se ne može postići putem apstraktnih istina i načela, nego kroz samo umjetničko djelo. Za Patera, Yeatsa i druge to uzvišeno mjesto umjetnosti dostiglo je pravi kult umjetničke slike, oličenja stvaralačkog čina i ujedno nove organske cjeline. Umjetna cjelina bila je dakle za umjetnika *prava* stvarnost, a budući da su tu cjelinu smatrali organskom, ona se nije mogla raščlaniti i pojmovno shvatiti. Na brojnim primjerima Kermode prikazuje kako su simbolisti tražili otjelovljenje svojih ideala pokušavši pri tome da pronađu savršenu integralnu ljepotu u kojoj nema stranih elemenata. Tako su kod

<sup>55</sup> *Articulate Energy*, London, 1955, str. 165.

riječi pokušavali da izbjegnu njihovu funkciju značenja – tj. služenje nekoj vrsti izvan funkcionalne uklopljenosti unutar estetskih normi pjesme, a kao simbole birali su plesačicu (pokretom izražena ljepota, a da povrh toga ne upućuje ni na što izvan sebe), drvo (kao simbol organskog, spontanog rasta i ljepote) i slično. Simbolisti i imagisti su, u želji da istaknu svoju potpunu odanost ljepoti za razliku od prošlih faza u umjetnosti, sebe uvjeravali da je negdje u prošlosti došlo do degeneracije poetskog izraza i da su upravo oni, tj. simbolisti i imagisti, oživjeli pravu poeziju. Kermode smatra najutjecajnijom među tim teorijama o degeneraciji poezije u prošlosti Eliotovu tvrdnju o disocijaciji senzibiliteta koja je navodno nastupila negdje u 17. stoljeću. Donne je još pripadao vremenu prije disocijacije što se, naravno, vidi u njegovoj poeziji: ispreplitanje misli sa čuvstvima, ozbiljnog s duhovitim itd., no Milton je (1608–1674) po istoj teoriji pisao svoju poeziju već kad je nastupila disocijacija. Milтона, kao što je tvrdio rani Eliot, treba dva puta čitati, jednom zbog muzike poezije, a drugi put radi značenja njegovih stihova. Oba elementa prema tvrđenju ranog Eliota nisu bila integrirana u Miltonovoj poeziji. No Kermode prilično uvjerljivo dokazuje da je Eliotova tvrdnja proizvoljna i da je bilo više sličnih teorija, samo da se datumi razlikuju kad je disocijacija navodno nastupila, varirajući između 13. i 17. stoljeća. Sve su to bili pokušaji da se prikaže kako je negdje u prošlosti postojalo drugačije vrijeme od našeg današnjeg, kad se umjetnička slika neusporedivo više prihvatila i poštivala. U stvari, ti su se pjesnici okretali prema prošlosti u potrazi za zlatnim vremenom, kad bitni modus znanja nije bio pozitivistički i antiimaginativan.

U svom zaključku Kermode se zalaže za rehabilitaciju Milтона i drugih pjesnika koje su simbolisti i imagisti svojim rigoroznim i pristranim kriterijima isključili iz pjesničkih kanona. No to ne znači, upozorava Kermode, da pjesnici koje su simbolisti najviše cijenili sada treba da padnu u zaborav; ne treba da postavljamo alternativu Donne/Milton, jer oba pjesnika zaslužuju da ih cijenimo i čitamo.

Ako pokušamo rezimirati glavne pozitivne tačke posteliotovske kritike, vidjet ćemo da se ona zalaže za veći broj kritičkih instrumenata (npr. kriterij sintakse pored pjesničkih slika), za veću skromnost kritike (za razliku od ekskluzivnosti i samouvjerenosti ranog Eliota i F. R. Leavisa), za historičnost i konačno za elastičnost i određenu širokogrudnost kritike tako da ne mora nužno dolaziti do alternativnih rješenja, kao što je npr. da razumijevanje Donne mora isključiti simpatije za Milтона.

No poznavao li Eliot kritičara ipak će se učiniti da većina tih prigovora ima svoje opravdanje tek kad se odnosi ne toliko na samog Eliota nego na pokret imagista i kritičara koji su kasnije usvojili i razvili neke njegove poglede. Tako se npr. jedva može Eliotu predbaciti da je on zastupao gledište da pjesnik treba čitaoca tako reći zaskočiti svojom

pjesmom; da on mora spriječiti tipičnu reakciju time što stvara pjesmu izvan ustaljenih književnih rodova. U Eliotovim esejima mogli bismo naći potpuno drugačije sudove, sudove koji se podudaraju s Davievim kad ovaj govori da vrst pjesme (npr. elegija, satira itd.) na svoj način priprema čitaoca za pravi pristup. I Eliot naime govori da je konvencija nešto što moramo poštivati i uzimati u obzir te češće zamjera kritičarima zato što prema nekom autoru iz prošlosti zauzimaju vanvremenski ahistorijski stav, ignorirajući konvenciju u kojoj je taj autor stvarao. Pa čak kad bismo smatrali i sve prigovore u posteliotovskoj kritici opravdanim i usmjerenim protiv Eliota, još uvijek bi ostalo u njegovu djelu mnogo vrijednih misli izvan njegova osnovnog kritičkog sistema – ako možemo tako nazvati njegove ideje vodilje. Navedimo samo neke od tih tema.

Tu je npr. problem razlike u uvjerenju između čitaoca i autora. Do koje mjere može čitalac pozitivno reagirati na književno djelo koje izražava ideje različite ili čak suprotne od njegovih vlastitih uvjerenja? Eliot se češće navraćao na taj problem; u eseju o društvenoj funkciji poezije on priznaje da su ljudi skloni da za neko djelo kažu da to nije poezija ako ne vole poglede zastupane u pjesmi, ili suprotno da često smatraju da je nešto prava poezija zato što ona slučajno izražava gledište koje im je blisko. Eliot stoga upozorava da »loša poezija može biti od prolazne popularnosti kada pjesnik odražava neki popularni stav tog vremena; ali prava poezija će preživjeti ne samo promjenu popularnog mišljenja, nego i potpuno iščezavanje problema koji su pjesnika strastveno preokupirali. Lukrecijeva pjesma ostaje velika pjesma premda su njegovi pojmovi o fizici i astronomiji diskreditirani. Drydenove pjesme također, premda nas političke polemike iz 17. stoljeća više ne zanimaju, isto kao što nam velika pjesma iz prošlosti još uvijek može pružiti zadovoljstvo iako je njezin predmet takav da bismo danas o njemu pisali u prozi.« (PP, str. 17–18.)

U eseju o Danteu Eliot se osvrće na isti problem te ističe da čitalac ne mora vjerovati u ono što je Dante vjerovao da bi uživao u njegovoj poeziji; ono što čitalac mora postići kad čita Dantea jest razumijevanje njegove poezije. Eliot dodaje da će katolik lakše shvatiti značenje Dantove poezije nego prosječni agnostik, ali ne zbog toga što katolik vjeruje, nego zato što ima potrebnu naobrazbu za razumijevanje. Eliot ipak priznaje da čitalac vjerojatno nalazi veće zadovoljstvo kada dijeli pjesnikova uvjerenja. No u drugu ruku »ima izrazitog zadovoljstva i u poeziji kao poeziji kad čovjek *ne* dijeli uvjerenja, analogno zadovoljstvu kad „ovladamo“ filozofskim sistemima drugih ljudi. Čini se da je „razumijevanje“ za književnost apstrakcija, a čista poezija fantom; te da pri stvaranju i uživanju poezije uvijek mnogo toga ulazi što je sa stanovišta „umjetnosti“ irelevantno.« (SE, str. 271.)

U knjizi o upotrebi poezije i kritike Eliot definira slučajeve u kojima će čitalac moći cijeniti poeziju različitih ili suprotnih gledišta: »Kad je doktrina, teorija, vjerovanje, „pogled na svijet” prikazan u pjesmi tako da ga čitalac može prihvatiti kao koherentan, zreo, te da se osniva na činjenicama iskustva, on ne predstavlja zapreku za čitačevo zadovoljstvo, bez obzira da li ga može prihvatiti ili odbiti, da li se s njime slaže ili ga prezire. No kada ga čitalac odbija kao djetinjast ili slabouman, on može predstavljati za čitaoca dobro razvijena duha gotovo potpunu prepreku.« (PC, str. 96.)

Sličnu izjavu nalazimo u eseju o Goetheu gdje Eliot tvrdi da ideje moraju biti održive i suvisle kako bismo pjesmu mogli cijeniti; »pjesma koja bi proizlazila iz religije koja bi nas se dojmila kao potpuno podla, ili iz filozofije koja bi nam se činila kao potpuno besmislena, ne bi uopće djelovala kao pjesma« (PP, str. 225). Inače, kad dva čitaoca iste inteligencije i senzibiliteta pristupaju velikoj pjesmi, jedan od njih polazeći od autorovih gledišta, a drugi s neke druge filozofske tačke, oni bi se trebali kretati prema tački gdje bi se njihove ocjene trebale podudarati, premda oni tu tačku nikada neće dostići.

Dobar je praktični primjer razumijevanja umjetnika, unatoč bitnim razlikama u gledištima, slučaj američkog književnog kritičara F. O. Matthiessena. U bogatoj kritičkoj literaturi o Eliotu još se uvijek ističe po svojoj pronicljivosti i razumijevanju Matthiessenova studija *Dostignuće T. S. Eliota* (napisana 1935. i proširena 1947). A ipak Matthiessen je bio agnostik i izrazit ljevičar<sup>56</sup> a Eliot je, kao što znamo, religiozan i konzervativan. Kao čovjek čvrstih uvjerenja, i Matthiessen se bavi osjetljivim problemom razlike između gledišta autora i čitaoca te zaključuje da je za poštivanje Eliotove poezije pitanje našeg prihvatanja ili odbacivanja njegove doktrine irelevantno. Govoreći o Eliotovoj religioznoj pjesmi *Pepelnica*, Matthiessen ističe: »Premda ne dijelim Eliotovo vjerovanje u anglokatoličku dogmu, svaki test riječi i ritma, smisla i zvuka ponavlja moj dojam o poštenju kojim se *Pepelnica* suočava s prirodom ljudske egzistencije te je na taj način potpuno autentična pjesma.«<sup>57</sup>

Govoreći na drugom mjestu o Crashawu, engleskom religioznom pjesniku iz 17. stoljeća, Matthiessen navodi da su u njegovoj poeziji uživali ne samo katolici, nego i agnostici, jer tu poeziju ne čitaju kao neku deklaraciju o doktrini, nego zbog gorljivih slika i ekstatične muzike koji-

<sup>56</sup> Matthiessen smatraju jednim od najboljih američkih kritičara i njegovo bi djelo zavrijedilo posebnu pažnju. Bio je profesor na Harvardskom sveučilištu, a poslije drugog svjetskog rata predavao je između ostaloga dvije godine i na Sveučilištu u Pragu. Godine 1950. Matthiessen je izvršio samoubistvo. Prema nekim verzijama bio je duboko potišten polarizacijom političkih snaga onih godina: staljinizmom na jednoj a makartizmom na drugoj strani.

<sup>57</sup> *The Achievement of T. S. Eliot*, New York, 1960, str. 123.



ma je on obdario svoje osjećaje. Mogli bismo dodati da istina kod umjetnika prodiere na javu katkada i pored, mimo, pa čak i usprkos njegovim svjesnim uvjerenjima. Tako npr. Graham Greene u svom poznatom romanu *Naš čovjek u Havani*, opisujući pokvarenost Battistina režima na Kubi, izvirgava ruglu katoličku crkvu i svećenstvo na otoku premda je on sam uvjeren katolik. Ono što je možda važnije od uvjerenja u tom slučaju jest integritet umjetnika i snaga istine koju umjetnik poštiva. Sve se to, dakako, može primijeniti i na samog Eliota; i pored povremenih ne samo konzervativnih nego i nazadnjačkih pogleda, kad govori o književnosti on će nas začuditi svojim oštroumnim sudovima, otkrićima i pretpostavkama koje nas navode na daljnje razmišljanje.

Eliotova želja za preciznošću i redom navela ga je na to da povremeno ističe potrebu za radikalnom reformom terminologije književne kritike. Tako je 1932. u svom časopisu »Criterion« pisao da je kritici danas potrebna striktnija terminologija, jer dok »kritičarima nedostaju termini za dvije od četiriju kategorija, i dok poznati kritičari uporno... upotrebljavaju riječ „romantizam“ umjesto „sentimentalizam“, ne može se uspostaviti nikakav red na području kritike«. U predavanjima pod naslovom *Za stranim bogovima* Eliot ističe da je dvojbeno da li terminima romantizam i klasicizam možemo pripisati neke određene vrline ili nedostatke: »Prilike za sistematske nesporazume i za jalove polemike gotovo su idealne; a diskusija o tom predmetu obično se vodi s više uzrujavanja i predrasuda nego razuma.« (SP, str. 31–32.)

U eseju o Kiplingu Eliot preporučuje da tamo gdje je terminologija neodređena, »gdje nemamo rječnik za distinkcije koje osjećamo, jedinu preciznost možemo pronaći u tome da budemo svjesni nesavršenosti svojih instrumenata i svjesni različitih značenja u kojima upotrebljavamo iste riječi« (PP, str. 251). I u svojoj ranoj knjizi eseja, u *Posvećenoj šumi*, Eliot se tuži da tamo gdje postoje tolika područja znanja i gdje se riječi upotrebljavaju u različitim značenjima »postaje sve teže za bilo koga da zna o čemu govori ili ne govori«. Pored ovih općih primjedbi Eliot se zadržao i na pojedinačnim slučajevima gdje mu se terminologija učinila neadekvatnom. Tako on konstatira da se za jezik elizabetske književnosti obično kaže da je »retoričan« te da se pri tome gube iz vida individualne razlike među piscima toga doba. Eliot se pita da li izraz retoričan tu treba da znači stil Johna Lylyja (1557–1606) – njegova formula antiteze i usporedbe – ili je retoričan i stil Thomasa Nasha (1567–1601) – nadut i virilan – te vrlo različit od Lylyja, itd. Jedno je jasno, nastavlja Eliot, retoričan se ne može primijeniti na sve te stilove, te dodaje: »Značenja koja je (retoričan) dosada imao bila su uglavnom pogrdna; no ako se može pronaći precizno značenje, ono može povremeno predstavljati i vrlinu« (SE, str. 38). Eliot također za-

mjera ako je u jednom paru pojmova jedan uži od drugoga. Tako on kaže da, ukoliko dvije tako različite drame kao što su Shakespeareova *Oluja* i Johnsonova *Šutljiva žena* nazivamo komedijama, svakako i tragedija može biti isto tako široko shvaćena da uključi Johnsonove ozbiljne drame.

Mogli bismo navesti još brojne vrijedne Eliotove misli iz heterogenih područja umjetničkog stvaranja. Zadržimo se samo na nekoliko zapisa o pjesničkom stvaranju, o ulozi poezije u životu nacije i o reagiranju čitalaca na pjesmu. U uvodu pjesmama Ezre Pounda Eliot govori kako se pjesnički rad može kretati na dvije crte zamišljenog grafikona; jedna je crta pjesnikov svjesni napor pri razvoju tehničkog umjeća, tj. razvijanja medija, a druga je crta njegov normalan razvoj kao čovjeka, tj. njegovo prikupljanje i varenje iskustva. Eliot dodaje da pjesnik nije u potrazi za iskustvom, nego samo prihvaća iskustvo kao rezultat onoga što radi. »Mislim na rezultate čitanja i refleksija, raznolikih interesa, kontakata i poznanstava, strasti i pustolovina.« Tu i tamo će dvije crte konvergirati na visokom vrhu iz čega će nastati remek-djelo. Drugim riječima, prikupljeno će se iskustvo kristalizirati u umjetničkom materijalu, a godine rada na tehnici pripravit će adekvatni medij te će kao rezultat nastati djelo u kojem su medij i materijal, forma i sadržaj nerazdvojivi. Pišući o Yeatsu, Eliot opet raspravlja o problemu pjesnika i prikupljanja životnog iskustva: »Čovjek koji je otvoren prema iskustvu nalazi se u drugom svijetu svake dekade svog života; te budući da vidi svijet različitim očima, materijal njegove umjetnosti neprestano se obnavlja. No u stvari vrlo je malo pjesnika pokazalo sposobnost za adaptaciju prema godinama. Potrebno je izuzetno poštenje i hrabrost da se čovjek suoči s promjenom. Većina ljudi čvrsto se drži iskustva iz mladosti tako da njihovo pisanje postane neiskreno ponavljanje njihovih ranijih djela ili oni napuštaju strasti pa pišu iz glave šupljom i jalovom virtuožnošću. A postoji još i gore iskušenje: opasnost da pjesnik postane dostojanstven, da postane javna figura samo sa svojom javnom egzistencijom: vješalice za kaput na kojem vise medalje i odlikovanja, rađeći, govoreći, čak misleći i osjećajući samo ono što vjeruje da publika od njega očekuje,« (PP, str. 257.)

Za razliku od takve kreature, klasik je izraz apsolutne zrelosti, jer on se može razviti »jedino kad je jedna civilizacija zrela; kad su jezik i književnost zreli i to mora biti djelo zrele duha« (PP, str. 55). Takav klasik nedvojbeno je i kamen međaš u nacionalnoj književnosti za koji su potrebne dvije osnovne karakteristike: »snažna lokalna atmosfera vezana s nesvjesnom univerzalnošću« (CC, str. 54). A takva poezija nije samo kulturna dekoracija, jer »narod koji prestane da se brine za svoju književnu baštinu postaje barbarski; narod koji prestaje da stvara književnost prestaje da se kreće u svojoj misli i osjećajnosti. Poezija jed-

nog naroda crpi svoj život iz govora naroda i zauzvrat mu daje život; ona predstavlja njegovu najvišu tačku svijesti; njegovu najveću snagu i njegovu najistančaniju osjećajnost.» (PC, str. 15.)

Pišući o Danteu, Eliot raspravlja o doživljaju snažne pjesme; to je doživljaj jednog časa i čitavog života. Taj doživljaj je u mnogočemu nalik na naše jače dojmove u susretima s ljudima. Tu je prvi čas šoka i iznenađenja – čas koji nikada ne može biti potpuno zaboravljen, ali nikada u potpunosti ni ponovljen, koji bi ostao bez ikakva značenja kad ne bi preživio u široj cjelini iskustva, koji ostaje na životu u dubljem i mirnijem čuvstvu. Većinu pjesama čovjek zaboravlja, preraste i nadživi, »no Danteova je poezija jedna od onih za koju se čovjek može samo nadati da će joj biti dorastao do kraja života« (SE, str. 251).

Na kraju navedimo još Eliotove misli o važnosti i ulozi poezije u životu naroda: poezija može dovesti do revolucija osjećajnosti koje su povremeno potrebne; ona može pridonijeti uništenju konvencionalnog načina percepcije i ocjenjivanja, te može navesti ljude da vide svijet u novom svjetlu, ili barem dio tog svijeta. Poezija može »od vremena do vremena da nas učini malo svjesnijim dubljih bezimenih osjećaja koji sačinjavaju supstrat našeg bića do kojeg rijetko prodiremo: jer naši su životi najčešće neprekidno izbjegavanje samih sebe i izbjegavanje vidljivog i osjetnog svijeta.« (UPC, str. 155.)

Mogli bismo tako nizati Eliotove misli, sudove i teze i uvijek u njima nalaziti nešto vrijedna, nešto što nas potiče na razmišljanje ili nam se u najmanju ruku čini dovoljno provokativnim da nas navodi na pokušaj da formuliramo svoj negativan stav. Mogli bismo tu naći i brojne nedosljednosti – o kojima je već bilo riječi – no mnoge Eliotove misli (osim onih ključnih njegova misaonog sistema) moramo donekle shvatiti kao niz poslovice, aforizama, dakle kao parcijalne istine, tačne u određenom kontekstu i iz određenog kuta gledanja. Osim toga ne smijemo gubiti iz vida razvoj Eliotovih postavki, promjenu njegovih gledišta u toku njegova života i rada. Uostalom, upravo smo čuli samog Eliota kad kaže da čovjek otvorena duha svake dekade gleda na stvarnost drugim očima, što se očito zasniva na njegovu vlastitom iskustvu.

Razvoj Eliotovih gledišta predstavlja lijepu i zaokruženu cjelinu, raspon i logičnu kadencu bez obzira na to što nam se njezin početak može više svidjeti od kraja. I danas gotovo i nema kritičara koji bi osporavao da je Eliotov kritički opus po vidovitosti, pronicljivosti i smionosti reakcije na kulturnu klimu svog vremena, te po snažnom utjecaju na razvoj kritičkih pravaca i škola, najvažniji i središnji u angloameričkoj književnoj kritici ovog stoljeća. A činjenica da se već javljaju glasovi rezervi, ograda i novih gledišta govori u prilog našoj tezi da taj kritički opus danas već možemo sagledati u perspektivi.

*Miroslav Beker*